


евразийское

ЗВУК И СЛОВО

гостранство



Москва
2000

На обложке:
Вид с Белой горы в сторону Сибири
(Приуралье, окрестности Перми)
Фото Л.О. Зайонц, лето 2000г.

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
НА УЧНЫЙ СОВЕТ ПО ИСТОРИИ МИРОВОЙ КУЛЬТУРЫ
ИНСТИТУТ ПРИРОДНОГО И КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ

ЕВРАЗИЙСКОЕ ПРОСТРАНСТВО: ЗВУК И СЛОВО

МЕЖДУНАРОДНАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ
3–6 СЕНТЯБРЯ 2000

ТЕЗИСЫ И МАТЕРИАЛЫ

МОСКВА
«КОМПОЗИТОР»
2000

ОРГКОМИТЕТ:

**Е.Д.Андреева, А.Л. Бретаницкая, И.Г. Вишневецкий, А.В. Дыбо,
Л.О. Зайонц (секретарь), Вяч.Вс. Иванов (председатель), Т.В. Цивьян**

Финансовую поддержку конференции предоставили:

Российский фонд фундаментальных исследований (гранты 99-06-80521,
00-06-80222, 00-06-85074);

Центр русских и европейских исследований Калифорнийского
университета, Лос-Анджелес (CRES UCLA);

Кафедра славянских языков и литератур Калифорнийского
университета, Лос-Анджелес;

Кафедра русской литературы Амстердамского университета;

Издательское объединение «Композитор»

Верстка и оформление М.И. Леньшиной

Тексты даны в авторской редакции и авторском наборе

© Авторы

© «Композитор»

ЛИНГВИСТИКА

Вяч.Вс. Иванов. Индо-хеттский, индо-уральский, ностратический, евразийский	7
Вяч.Вс. Иванов. О миграционных культурных терминах в языках Северо-Востока Евразии	14
Вяч.Вс. Иванов. География ларингализации	15
Е.А. Хелимский. Глоттализация в языках Средней Сибири	17
Е.В. Стадник. Общие наблюдения над палатализацией в языках Евразии	18
Т.М. Николаева. Ареальная дистрибуция словесно-просодических доминант	22
А.В. Дыбо. Ассимиляция и аккомодация гласных в сингармонистических потомках десингармонистического языка	25
В.А. Дыбо. Типология и генезис парадигматических акцентных систем ..	29
К.Ю. Решетников. Фонетические источники возникновения некоторых нетривиальных морфо(но)логических оппозиций в глагольных системах енисейских языков.....	33
J.D. Bengtson, V. Blažek. Lexical parallels between ainu and austric, and their implications	39

ФОЛЬКЛОР И МИФОЛОГИЯ

Е.Г. Рабинович. «Незримые границы»	42
Вяч.Вс. Иванов. Евразийские словесные и мифологические мотивы	44
С. Ginzburg. On the eurasian roots of the witches' sabbath stereotype	47
Вяч.Вс. Иванов. К реконструкции птичьего и животного эпоса Евразии.	50
Вяч.Вс. Иванов. Хурритская поэма об охотнике Кешше и евразийский охотничий эпос	56
Вяч.Вс. Иванов. О функции парных оноματοпозитических существительных в мифологическом эпосе	58
Я.В. Васильков. Вой ветра (Вайю) в евразийском степном пространстве	60
С.Ю. Неклюдов. Звучащее слово в фольклоре	64
Вяч.Вс. Иванов. Из символики музыкальных инструментов	66
Е.С. Новик. Феномен голоса в фольклоре и верованиях народов Сибири	68
Н.Б. Вахтин. Магия звука: что слышит персонаж эскимосской сказки....	74
А.К. Байбурун. Окно в звуковом пространстве	75

С.Е. Никитина. Русские духовные стихи в евразийском пространстве ...	78
В.Л. Кляус, М.Ю. Шапова. Музыкально-песенные традиции народов Забайкалья	81
ЛИТЕРАТУРА	
В.Н. Топоров. О “евразийской” перспективе романа Андрея Белого “Петербург” и его фоносфере	83
М.Л. Спивак. Мифологема “Восток/Запад” и ее “звуковая аранжировка” в творчестве Андрея Белого.	124
М.И. Шапир. “...стигийского воспоминанье звона” (Блуждающие звуки и призрачные смыслы в “Скорбных элегиях” Осипа Мандельштама)	127
В. Вестстейн. Трубецкой и Хлебников.	135
А.Е. Парнис. К генезису ориентализма Хлебникова. Калмыцкий миф в евразийском сознании поэта	138
В.П. Григорьев. Три оппозиции в идеостиле В. Хлебникова: славь/немь. Восток/Запад, “зангезийство”/?	140
Н.Н. Перцова. Контрапункт как ключ к строению “Детей выдры” В. Хлебникова	142
Л.Л. Гервер. “Просто музыка” и “музыка сфер” в стихотворении Хлебникова “И вот зеленое ущелие Зоргама.....	143
Ф.Н. Двнятин. Поэтика глокой куздры, или заумный Щерба	144
Л.О. Зайонц. Культурная антитеза рифма – белый стих (Запад - Восток /?/) у Семена Боброва	151
Вяч.Вс. Иванов. О цезуре в индоевропейском восьмисложнике.	153
С.Л. Иванова. Звуки небес на земле	154
МУЗЫКА	
И.И. Земцовский. Звучащее пространство Евразии	161
Е.Д. Резников. О понятии индоевропейской музыки	164
В.Л. Марченков. Монодия, полифония и личность: мечта о русском многоголосье	164
А.Л. Бретаницкая. Об эстетической позиции П.П. Сувчинского в вопросах художественного творчества. Годы евразийства	167
П. Сувчинский. Понятие времени и музыка	171
И.Г. Вишневецкий. Эстетика и практика музыкального евразийства: случай А. Лурье и В. Дукельского	181
М. Ланглебен. Русская речь и русский стих в мелодиях С.С. Прокофьева	202

Тема конференции родилась из обращения к тому фрагменту русской музыкальной культуры начала XX века, который был связан с идеями евразийства (Н.С. Трубецкой и его единомышленники). Взгляды одного из евразийцев, музыковед П.П. Сувчинского на возможность приложения этих идей к музыке нашли поддержку и воплощение в творчестве и композиторов с мировым именем (Стравинский, Прокофьев), и менее известных у нас (Лурье, Дукельский). Первоначально наша цель, чисто музыковедческая, была ограничена попыткой понять и выделить “евразийское” в музыке авангардизма. Далее круг тем стал расширяться как бы сам собой: авторская музыка побудила обратиться к музыкальному фольклору на евразийском пространстве. Функции звука в фольклоре (магия звука в терминологическом смысле) привели к мифологии. Темы диктовались евразийским пространством и движением по нему с востока на запад: поэтому особое внимание было уделено сибирским традициям и шаманизму. Звук/музыка в фольклоре привела к *звучащему слову* в фольклоре, а оно в свою очередь – к *звучащему слову* в литературе, где звуковая и ритмическая организация художественного текста рассматривалась среди прочего в контексте евразийских идей (Андрей Белый. Хлебников...). Разветвление тем при постоянной опоре на звук привело к необходимости наиболее точной характеристики евразийского пространства – собственно лингвистической, где приложение евразийских типологических положений оказалось весьма плодотворным. Анализ звука в разных аспектах поставил вопрос о семиотизации звука и об акустическом коде модели мира.

Перечисленные группы идей и подходов определили разделение на 4 раздела: лингвистика; фольклор и мифология; литература; музыка. Как бы далеко они ни расходились, их объединяет концепт *звука*. Концерты (фольклорная музыка; малоизвестные произведения композиторов «евразийцев»), фильмы (в частности, запись шаманского камлания), выставка («Эхо и зеркальный мир») включены не как «культурная программа», а как экспликация предложенного подхода.

Итак, разнообразие тем и областей, затрагиваемых на конференции, объединяется *звуком* и *пространством*. в данном случае – *евразийским пространством*, рассматриваемым не столько как территория в собственном смысле слова, сколько как особым образом организованный и «привязанный к месту» фрагмент ноосферы. Тем самым анализ выводится на стык естественных и гуманитарных наук (от акустики до семиотики) и приводит к рассмотрению фундаментальной проблемы формирования антропоцентричной картины мира (модели мира): роль **звука** как такового – **звука** как строительного элемента **языка** – звучащего слова – **слова**, положенного на **музыку** – **музыки** как семиотизированного **звука**. Добавим в заключение, что конференция проводится в рамках проекта “Текст пространства – пространство текста”.

Вяч.Вс. Иванов (Лос-Анджелес–Москва)

**ИНДО-ХЕТТСКИЙ, ИНДО-УРАЛЬСКИЙ,
НОСТРАТИЧЕСКИЙ, ЕВРАЗИЙСКИЙ.
О ТЕРМИНОЛОГИИ И СПОСОБАХ
СРАВНИТЕЛЬНО-ИСТОРИЧЕСКОГО ВЫЯВЛЕНИЯ
РАЗНЫХ ХРОНОЛОГИЧЕСКИХ СЛОЕВ
В ЯЗЫКАХ ЕВРАЗИИ**

1. «Индо-хеттский». Как было впервые показано Б. Розенкранцем и Б. Чопом, с точки зрения более отдаленных связей с другими родственными языками Евразии обе группы анатолийских языков представляют особый случай внутри индоевропейских. В них сохранены некоторые черты, утраченные почти всеми другими индоевропейскими диалектами (например, хеттск. *nega* «сестра», *neg-n-o-* «брат», лувийск. *-niya- <*neg'ho-* «сестра» с соответствиями в уральском и алтайском; хеттск. *arra-* «мыть» с соответствиями в тохарском внутри индоевропейского и в тюркском и монгольском внутри алтайского; possessивные местоименные энклитики, в сочетаниях с реляционными пространственными словами совпадающие с уральскими и юкагирским и т. п.). Тем не менее предлагавшееся еще Стертевантом введение термина «индо-хеттский» по отношению к той более архаичной стадии развития, которая еще отражена в двух группах анатолийских языков, едва ли оправдано хотя бы потому, что в этом названии не отражены существенные различия между этими последними, позволяющие для наиболее раннего периода считать их двумя разными ветвями одной (индоевропейской или индо-хеттской) семьи. Приведем две иллюстрации тех соотношений, которые можно установить между этими ветвями и другими языками, им отдаленно родственными.

1.1. Хеттск. *aiš-/ išš-* «рот», не получившее объяснения в сравнительно-исторической грамматике анатолийских и индоевропейских языков, ближе всего к др.-тюркск. *Ayız <*agy-r' < алтайск. *ak'V-* «рот, клев»»

п्रायण्ण. **aki-** (Старостин 1991, с. 283, N 189; с. 167, N 56; с. 256, N 148; с. 271, N 163; ср. также синонимичное, но едва ли родственное но́стратич. ***Нажа** ‘раскрыть рот’ > уральск., алтайск. ***ажа** :там же., с. 46-47, 81; Иллич-Свитыч 1971, с. 244-245) эскалеутск. ***a(g?)i(-)ttaR-** ‘раскрыть рот’, ср. Fortescue, Jakobson, Kaplan 1994, p. 8, алеутск. **agi-x'ta** ‘зевать’, **agi-lgi-x'** ‘ворота’ < * ‘рот’, Bergsland 1994, p. 23. В хеттском сохраняется прежняя вокалическая структура слова при утрате интервокального согласного и развитии индоевропейского количественного чередования гласных. В лувийск. **a-a-aš-ša** «рот» написание либо указывает на произносившийся еще ларингальный, не отраженный в клинописи, либо на долготу или зияние, образовавшееся при исчезновении интервокального согласного. Если лувийское написание (Pleneschreibung) интерпретируется как долгий гласный, лувийская форма в отличие от хеттской структурно сходна с лат. **ōs**, санскрит **ās** ‘mouth’ < ***oHs** (с потерей элемента, следовавшего за ларингальным). Сонант ***-u-**, выступающий в формах типа ст.-слав. **ОУСТА**. можно было бы связать с воздействием исчезнувшего ларингального.

1.2. Кроме анатолийского и праиндоевропейского, более древнего, чем общеностратический. термина для «женщины-жены» (лидийск **kāna**, лувийск **wānā-** < ***k'ʷon=gʷon-e/oH**, проблематичное хеттск. **kuinna**) в лувийском обнаружено слово **ašr(a/i)-** < ***e/os(o)r-** ‘женское существо’, сохранившееся в таких производных от него формах, как **ašra-ḫit-ašši-n** ‘принадлежащий к женскому’ (вероятная калька хурритского выражения **ašt-ašḫi** ‘женственность’ с лувийским абстрактным суффиксом **-ḫit-** и possessивным – **ašši-** < ***-ask'i-**), **ašr-uli-** ‘женский’ (калька хурритск. **ašt-uḫḫi** ‘женский’; звуковой облик созвучных, хотя и отличных по происхождению, – см. о сев.-кавк. параллелях: Nikolaev, Starostin 1994, p. 1094, - хурритских слов мог в условиях лувийско-хурритского двуязычия повлиять на синонимичные лувийские, способствовав сохранению древней формы). **ašr-ula-ḫit-** ‘женское начало’. Только в лувийском и в гомеровском греческом **ἄρ** «жена» сохраняется эта основа с начальным корневым гласным. утраченным во всех остальных языках семьи: индо-иранск. ***sr-ī** > санскр. **str-ī** < ***sr-iH-** «женщина» (авест. **hāiriši** «женщина, самка») обнаруживает дальнейшие изменения основы после присоединения древнего собирательного суффикса, переосмысленного как примета женского рода после грамматикализации последнего в части индоевропейских диалектов. За пределами лувийского, греческого и индо-иранского морф ***-sor-** сохранился либо в качестве второй части древних сложений типа хеттск. **ḫaššu-ššara-** «царица», **išḫa-ššara-** «госпожа», **šuppeššara** «девственница» (< ***supi-**

esor-?); и.-е. диалектн. *sw-esor>*swe-sor (со сдвигом морфемной границы после изменения структуры морфа, ср. исходную структуру в лувийск. nan-ašri (ya) “сестрин” <*neg’h-n-e/osr-i-) ‘сестра=женщина своего рода, на которой нельзя жениться согласно запрету инцеста’, либо в качестве суффикса того же происхождения в формах женского рода числительных ‘3’-‘4’ в кельтском, в этих формах совпадающем с индо-иранским. Реконструированное по этим данным название женщины родственно алтайск. *as(^)V «женщина»> тунгусо-маньчжурск. *asī «женщина, жена старшего брата», ср. тюркск. *ac^aj > татарск. диалектн. az^|a «мать» (Старостин 1971, с. 206, № 99, с. 198, № 265; с. 216, № 141; с. 292, № 42; ср. там же о др.-тюрк. ās «прозвище рабыни»; Старостин и др. Этимол. Сл. Алт. яз., Website, s.v.). В первоначальной и.-е. форме *(H)e/os- (o)-г выделяется суффикс -r. ср. лат. uxor=*uk-so-г (Pisani 1951).

2. «Индо-уральский». Тем же двум выдающимся компаративистам. в свое время недооцененным, – Б. Розенкранцу и Б. Чопу – сравнительное языкознание обязано обнаружением значительного числа изоглосс, прежде всего грамматических, связывающих друг с другом индоевропейский и уральский внутри ностратического или гринберговского «евразийского». Это, однако, еще не означает, что эти две семьи избирательно связаны ближе других (хотя, как показал Койвулехто, они долго находились в интенсивном контакте друг с другом). Так, например, соответствие двум сериям анатолийских (хет. -m-i; -h-i / лув.-h-a) и общиндоевропейских глагольных форм в уральском объектном спряжении (1 л. ед. ч. на -m- = и.-е. -m), противопоставленном субъектному (1 л. ед. ч. на -k в угорском и самодийском), открытое полвека назад Розенкранцем (Rosenkranz 1950, SS. 441-442) и подтвержденное недавними исследованиями, согласуется также с аналогичными соотношениями глагольных суффиксов в эскалеутском и префиксов в картвельском (Greenberg 2000, 68-70 с принятием реконструкций Е.А. Хелимского, Хелимский 1982, 81; Иванов 1981, 68-69). Различие между картвельской префиксацией и суффиксацией в других семьях объясняется по отношению к объектному спряжению его первоначальным possessивным характером: исходными были сочетания основы с притяжательным местоимением – последующим в суффилирующих языках и предшествующим в префилирующем картвельском, этой типологической чертой сблизившимся с географически ему близкими другими языковыми макросемьями (северо-кавказской, афразиатской).

3. «Ностратический» в том его варианте, который не включает афразийского (ср. уже Лингв. Энци. Словарь. М., 1990, с. 96, 98, рис. 5), по своему составу отличается от «евразийского» Гринберга только наличием в первом еще и картвельского и дравидийского, а во втором – не только эскалеутского (обоснование ностратического характера которого дано в ряде работ О. Мудрака) и чукото-корякского (рассматривавшегося наряду с другими ностратическими в первых работах Долгопольского), но и ряда других языков Северо-Востока Азии (в частности, нивхского и айнского), ностратический характер которых значительно более проблематичен. Замена первого термина (за которым столетний стаж со времени его введения Педерсеном) вторым не только нереальна, но и практически нецелесообразна уже потому, что, судя по первым результатам объединения генетических и лингвистических исследований (Cavalli-Sforza 2000), все языки Евразии могут оказаться в конечном счете родственными и термин «евразийская макромакросемья» (в отличие от чисто типологического языкового союза) может понадобиться для формулировки этого вывода.

Гринберг в заглавие своей новой книги вынес мысль, по которой в его «евразийский» входят те языки Евразии, которые можно было бы считать ближайшими родственниками индоевропейского. Кажется возможным подкрепить эту характеристику в отношении эскалеутского, приведя еще следующие выборочные алеутские этимологии, кроме уже цитированных (в начале каждой этимологии дается кириллическое написание по словарю Нецветова, затем в квадратных скобках транскрипция, перевод по Нецветову и Бергсланду, Bergsland 1994, в косых скобках морфологический анализ по Бергсланду и после этого этимология):

3.1 **А`дакъ** [ádaχ[^]] «батюшка, отец, отца, father, father's» Нецветов, с. 3, 104, 203// /ada-x[^]/ Bergsland, pp. 11, 577 < эскалеутск.: юпик ата-«отец», слово детского языка (Kindersprache, ср. ниже 3.5; 3.10), реконструируемое в качестве элемента социально более низкого слоя аффективной индоевропейской речи по Мейе: и.-е.*at(t)a->хеттск. ата-s и т.п.; ср. алт.*at'a «родственник мужского пола», Старостин 1991, с. 296, № 564.

3.2. **адалу'гигулукъ** [adalu'g'ig'ulux] «справедливость, justice» Нецветов, с. 148// / adalu'g'ig'ulux/ulax/ (форма с отрицательным префиксом, образованная от adalu- «зло, несправедливость»);
адалу'лафта [adalu'lax'ta] «изменить, to deceive» Нецветов, с. 57// /adalu-la-x'ta/, ср. Головкин 1994, с. 19;

ада'лухъ [ada'lux] «измена» Нецветов, с. 57// /adalu-x; Bergsland, p. 12; ближайшее соответствие в анатолийском: лувийск. **adduwal-** «зло», хеттск. **idalu-** «зло».

3.3. адга'юкъ [adgáyux'] «горбуша (рыба), pink salmon (*Oncorhynchus gorbuscha*)» Нецветов, с. 27, 191// /adgayu-x'/ Bergsland, p. 12, Головки 1994, с. 19; фонемная последовательность **-d(h)g(h)-** объединяет название рыбы в индоевропейском (греческ. *ιχθύς* с соответствиями *g'h в армянском и балтийском) и алтайском, а также (западно)семитском: ностр. *diga по Илличу-Свитычу 1971, с. 219; ср. Старостин 1991, с. 100.

3.4. алагукъ/ала' гуъ [alág'ux'] «море, sea» Нецветов, с. 84, 189// /alag'u-x'/ Bergsland, p. 50, Головки 1994, с. 24; алагулга'гта [alag'ulga'x'ta] «солить, to salt» 146// /ala(-)g'u-lga-x'ta/, ср. 50; ала'гумъ канга'гта [alág'um qangax'tá] «соль, salt» Нецветов, с. 146, 207// /alag'u-m/ + /qanga-x'ta/, калька русск. «поваренная соль»; ср. и.-е. *(s)al- «соль, соленое море», лувийск. **al-**.

3.5. а'нахъ [a'nax'] «тетка, aunt» Нецветов, с. 156, 203// /ana-x'/ Bergsland, p. 69; ана'дакъ [anádaχ'] «мачеха, stepmother» Нецветов, с. 81// /ana-ada-x^/, Bergsland, p. 69;

ана'дахъ [anádaχ^] «матушка, mother» Нецветов, с. 81// /ana-ada-x^/; <эскалеутского, праэскимосск. *ana «бабушка» Fortescue, Jacobson, Kaplan 1994, p. 25 (предположительно из детского языка, ср. выше 3.1), ср. хеттск. **anna-** «мать» (**hanna-** «бабушка»), лувийск. **anni-**.

3.6. анги'гта [ang^ag^ix^ta] «жить, to live» Нецветов, с. 43// /ang^ag^i-x^ta/ Bergsland, p. 74;

а́нги́къ [âng^ix'] «духъ, душа, spirit, soul» Нецветов, с. 37, 198// /ang^i-x^/ Bergsland, p. 74

<эскалеутского, cf. праэскимосск. *andR- «выдохнуть»; **aner-neq** «дыхание». Mudrak 1989, p. 28 < из ностратического (см. Иллич-Свитыч 1971, с. 261, №125). Ср. и.-е. *H₂- с аналогичным семантическим развитием (лат. **animus** «душа», тохарск. А и В **añm-** «жизнь, дух»).

3.7. анилга'гта [anilgáx^ta] «зажечь, to light, to set fire» 47// /a(-)ni-lax^ta/ Bergsland, p. 5;

at- < ностратического: праяпонск. *atu «горячий», корейск. **ta-** < *ata- «теплый», тюркск. *ot- «огонь», и.-е. *at- «огонь». К семантике ср. 3.11.

3.8. а'схакъ [a'sxax] «смерть, death» Нецветов, с. 143// /asxa-x'/, Bergsland, p. 99, ср. и.-е. *esH-r/-n-> хеттск. **ešha-r** «кровь», лувийск. **ašha-r** (картвельская редуплицированная параллель дальше: мегрел. **zixl** 'r-, др.-груз. **sisxl** «кровь»; сван. **zixx-**).

3.9. да'къ/ дахъ [dax'/ dax] «глазь, око, очи, eye, eyes» 25, 199// /da-x'/; соответствует той форме названия глаза, которая только в лувийском имеет начальное t-: лувийск. **tawi**-<***tak**»- (при š- в хеттск. **šakuwa** «глаза» и отсутствии начального согласного во многих и.-е. языках, Гамкрелидзе, Иванов 1984, т. I, с. 121-122).

3.10. ку'какъ [kúkaχ^] «бабушка, grandmother» Нецветов, с. 3, 203// /kuka-x^ / Bergsland, p. 247; ср. и.-е. ***HauHo-** «дедушка» (>хетт. **hūḫa-** +**ḫanna-** «дед с бабкой» показывает семантический контекст, в котором могло развиваться новое значение); ср. имена родства: 3.1; 3.5.

3.11. ки'гнакъ [qi'gnax^] «огонь, fire» Нецветов, с. 100 // /qign-ax^/ <эскалеутского: юпик **kinak** (Богораз 1949, с. 196) < ностр. ***Henka-** «жечь» (Иллич-Свитыч 1971, с. 245-246: ср. и.-е. ***HV'gn-** «огонь» (> лат. **ignis**, санскрит. **agni-** «огонь»). К семантике ср. 3.7.

3.12. нга'гу-къ [nga'g'ux'] «зять, шуринь, son-in-law, wife's brother» Нецветов, с. 54, 179/ /n(g)ag'u-x'/ Bergsland, p. 282, 578 < эскалеутского, празскимосск. *ṽḏṽPṽṽ «зять, шуринь», быть может, родственно хеттск. **nega-** «сестра», **negna-** «брат» из ностратического (выше. 1: 1.2). Ср. выше имена родства.

3.13. суку' [sukú]; суқа' [suqá] «взяль, took»; су'какъ [suqax^] «бралъ. -a, (he/she) was taking» Нецветов, с. 13, 8 // /su-ku/; /su-qa/ /su-qa-x^/ Bergsland, p. 372 < эскалеут. ***tegu**, ср. хеттск. **da-** «взять» с ларингальным в окончании второй серии; **da-ḫi**; **da-ḫun**.

3.14. тага' дакъ [tagádax'] «новое, the new» Нецветов, с. 95 // **taga-da-x'** Bergsland, p. 380-381 < ср. в празскимос. ***naṽu-** «растив, юпик **naṽu-b**, инуит **nau-** «расти (о растениях)». Fortescue, Jacobson, Kaplan 1994, p. 207. др.-яп. **piri-** «новый» < алт.< ностр. ***neu-**, Старостин 1991, с. 110-11, 147-148, 279.

3.15. тага'них'ъ [taga'nix'] «снег, snow» Нецветов, с. 189 // /tagani-x'/ Bergsland, p. 381; празскимос. ***aniṽ-** «снег (выпавший)» < ностр.: и.-е.-***sneig**»h-. К алеут. d/t:-s- ср. 3.9.

3.16. ту'нукъ [tu'nux'] «слово, языкъ (диалектъ), word, language, dialect»; туну' лагта [tunúlaχ^ta] «бранить, scold»: тунуман'га дагта [tunumaigadax'ta] «болтать. chatter, prattle» Нецветов, с. 7,8, 142, 182 // /tunu-x'/, /tunu-la-x^ta/, /tunu-ma-i (/ya)-ga-da-x' ta/, Bergsland, pp. 407, 530, ср. празскимосск. ***nunuR-** «бранить», Fortescue, Jacobson, Kaplan 1994, p. 241. юпик **nunur-**, инуит **nunuq-** «бранить», ср. и.-е. ***dhnghu-**, уральск. ***nangca-**, также картвел. **nina-** (из детского языка? – ср. имена родства).

3.17. у'ги́къ [u'gix'] «муж, husband» Нещетов, с. 85// /ugi-x'/ Bergsland, p. 418 < эскалеутского, празскимосск. *uyi «муж» Fortescue, Jacobson, Kaplan 1994, p. 360. Было бы возможно сближение с др.-хет. uwa- «муж» (в песне), но предлагавшееся для него значение теперь оспаривается (Melchert 1998, p. 492).

3.18. чха'ги́къ [chxág^ix^] «ворь, thief»; чха'гта [chxax^ta] «воровать, to steal» Нещетов, с. 17// /cha-g^i-x^; /chxa-x^ta/ / Bergsland, p. 133; из эскалеутского, юпик teglek-, инуит tiklik-, ср. и.-е. таН- «воровать».

Подобные сближения (в случае, если подтвердятся предполагаемые ими фонетические правила) позволяют говорить о возможных следах исконных диалектных связей внутри ностратического. Но не исключено и сохранение архаизмов в таком маргинальном диалекте, как эскалеутский.

ЛИТЕРАТУРА

В.Г. Богораз 1949 *Материалы по языку азиатских эскимосов*, подготовлено Г.А. Меновщиковым и Е.С. Рубцовой, Л.

Т.В. Гамкрелидзе, Вяч.Вс. Иванов 1984 *Индоевропейский язык и индоевропейцы*. Т. I–II. Тбилиси.

Е.В. Головкин 1994 *Словарь алеутско-русский и русско-алеутский (беринговский диалект)*, СПб.

Вяч.Вс. Иванов 1981 *Славянский, балтийский и раннебалканский глагол. Общеиндоевропейские истоки*. М.

Вл.М. Иллич-Свитыч 1971 *Опыт сравнения ностратических языков*. М.

Яков Нещетов 1830–1840 (?) рукопись *Русско-алеутского словаря*. Библиотека Конгресса. Вашингтон.

С.А. Старостин 1991 *Алтайская проблема и происхождение японского языка*. М.

Е.А. Хелимский 1982 *Древнейшие венгерско-самоедские языковые параллели*. М.

K. Bergsland 1994 *Aleut Dictionary*, Fairbanks: Alaska University.

L. Cavalli-Sforza 2000 *Genes, Peoples and Languages*. Stanford, California.

M. Fortescue, S. Jacobson, L. Kaplan 1994 *Comparative Eskimo Dictionary with Aleut Cognates*. Fairbanks: University of Alaska.

J.H. Greenberg 2000 *Indo-European and its Closest Relatives. The Eurasiatic Language Family*. Vol. I. Grammar. Stanford, California.

H.C. Melchert 1998 *Poetic Meter and Phrasal Stress in Hittite*. - *Mit. curad. Studies in Honor of Calvert Watkins*. Innsbruck, pp. 483-493.

O. Mudrak 1989 Eskaleutian Roots. – *Reconstructing Languages and Cultures*, ed. V. Shevoroshkin, Bochum, pp. 112-124

S.L. Nikolaev, S.A. Starostin 1994 *A North Caucasian Etymological Dictionary*. Moscow.

V. Pisani 1951 “Uxor”, ricerche di morfologia indeuropea.- *Miscellanea Galbati*, vol. III, pp. 1-38.

B. Rosenkranz 1950 Hethitisches zur Frage der indogermanisch-finnisch-ugrischen Sprachverwandtschaft. – *Archiv Orientalní*, t. 18, SS. 439-443.

Вяч.Вс. Иванов (Лос-Анджелес–Москва)

О МИГРАЦИОННЫХ КУЛЬТУРНЫХ ТЕРМИНАХ В ЯЗЫКАХ СЕВЕРО-ВОСТОКА ЕВРАЗИИ

Молодого Трубецкого и Поливанова занимала проблема общих слов в языках разных семей Северо-Востока Евразии. Яркие примеры указал в некоторых из поздних своих работ Е.А. Крейнович (обнаруженный им глагол со значением «любить» может помочь объяснению лат. *amo* из неизвестного промежуточного языка). Приведем несколько примеров из найденных в недавнее время.

Алеут. и`хтикъ [ixtixʰ] «яма, pit»; чи`хтикъ [chiʰxtixʰ] «нора, lair» Нещетов, с. 95, 138, 182 // /ixt-i-xʰ/, /chixti-xʰ/ Bergsland, pp. 181, 138: ср. юпик *sixta* «нора, пещера», *ixta-* (*ʒiʰtδ), Farbescue, Jacobson, Kaplan 1994, p. 388; коряк. йыг= yig-, чукот. rig- «копать».

Алеут. али`тхукъ [alítxuxʰ] «армия, войско (армия), команда, арму, war party, crew» Нещетов, с. 2, 16, 66, 213, 216 // / ali-t(-)xu-xʰ/ енисейск. коттск. хали «войско», хали «война».

Алеут. саґа`ґта [sagʰaʰxʰta] «спать, to sleep»; са`ґаку [saʰgʰaxʰ] «sleep»; [sagʰalitaʰlix] «half asleep», саґа`сисъ [sagʰaʰsis] «постель, bed; beddings= bag with feathers», саґа`юґта [sagʰaʰyuxʰta] «заснуть, go to sleep», саґани`ґта [sagʰaniʰxʰta] «уснуть, go to sleep», [sngaxʰ] «ñiú, dream», Нещетов, с. 50, 114, 147, 167, 210// /sagʰa-xʰta/, /saʰga-xʰ/, /saga-li-(x)ta-lix/, /sagʰa-usi-s/ (Pl.), /sagʰa-ni-xʰta /, /sngax-0/ Bergsland, pp. 345-346, 371; 526: также общее для эскалеутского, праинунитск. *ciṅk- < *cingδk- «sleep»,

Farbescue, Jacobson, Kaplan 1994, p. 80-81, и енисейских языков, коттск. *šig* «ночь», *šame* «сновидение; dream».

Основной проблемой является время и пути распространения этих слов и многих других, им подобных.

В тезисах приняты те же сокращения и тот же порядок изложения, что и в тексте об индо-хеттском и индо-уральском.

Вяч. Вс. Иванов (Лос-Анджелес–Москва)

ГЕОГРАФИЯ ЛАРИНГАЛИЗАЦИИ

В связи с тем пониманием отсутствия политонии как черты евразийского языкового союза, которое восходит к Р. Якобсону, представляется целесообразным рассмотреть в пределах последнего и на его границах возможные функции ларингализации-глоттализации как просодического (суперсегментного) явления.

На западной границе евразийского языкового союза в циркумбалтийской зоне политонии ларингализация выступает в качестве просодического явления в двух территориально смежных областях восточнобалтийского индоевропейского ареала – жемайтской и латышской – и в балтийско-финском ливском языке (статус аналогичного явления в южноэстонском диалекте лейву может еще пониматься как промежуточный между сегментной смычноротанной фонемой и суперсегментной ларингализацией). В аукштайтских диалектах литовского языка соответствующий индивидуальный фонетический вариант тона может быть сопоставлен с жемайтской интонацией.

Согласно тому представлению о непрерывной исторической связи латышской прерывистой интонации и одного из общебалтийских и праиндоевропейских тонов, которое неоднократно излагал Поливанов, а в недавнее время на других основаниях пробует возродить Кортландт, в прабалтийском и праиндоевропейском могут быть реконструированы либо политоническая система типа латышской, включающая ларингализацию как

просодическое явление, либо смычногортанные фонемы, позднее переосмысленные как эквивалентные особому тону. В свете исследований С. Кашнельсона и А. Либермана (A. Liberman. Pseudolaryngeals [Glottal Stops] and the Twilight of Distinctive Voice in Germanic. – Proceedings of the Eleventh Annual UCLA Indo-European Conference, ed. K. Jones-Bley a.o., JIES Monograph N 35, 2000, pp. 311-353, с подробной библиографией предшествующих работ) можно было бы интерпретировать скандинавскую (в частности, датскую и исландскую) глоттализию, ее западногерманские соответствия и общегерманские истоки как весьма древние (в особенности, в начале слова). Они могут отражать циркумбалтийско-северноморские ареальные и значительно более ранние праиндоевропейские соотношения. Для праславянского ларингализация в начале слова, восходящая к праиндоевропейской, была давно предположена Фортунатовым и Шахматовым, точка зрения которых и сейчас заслуживает внимания (несмотря на повторяющиеся возражения).

Если предположить, что **праиндоевропейский** или хотя бы такие его («древнеевропейские» или западноевропейские) диалекты, как германский и балто-славянский, могли использовать глоттализию как суперсегментное просодическое средство, в этом можно было бы видеть одно из их отличий от языков евразийского языкового союза. Те индоевропейские языки, которые оказывались на территории этого союза и разделяли палатализацию согласных как наиболее существенную его черту, превращали древние ларингальные (или ларингализацию) в обычные сегментные веларные, как это произошло в тохарских глагольных формах на **-k-**-H(H)-***, давно отмеченных Сэпиром и в недавнее время Шмидтом (ср. с этой же точки зрения славянск. ***kostь**<**H*ostī***). Аналогичный рефлекс ностратических ларингальных как **k** в финно-угорском можно типологически сравнить с тохарским: возможно, что параллелизм развития в двух этих группах объясняется их доисторическим контактом.

В **центральноазнатско-западносибирском ареале** политонии, который надо считать особым случаем, ставящим под вопрос непрерывность зоны евразийской монотонии, в кетском и (недавно вымершем) югском языках глоттализия играет роль, сопоставимую типологически с латышской. Эта просодическая функция по С. Старостину (Праенисейская реконструкция и внешние связи енисейских языков. – Кетский сб., Л., 1982, с. 194-196) возводится к праенисейскому (более ранние соотношения с другими языками той же макросемьи пока неясны, там же, с. 230 и примеч. 22). Субстратное енисейское влияние можно предположить для тофаларского.

Тувинское гортанное пение заставляет думать о семиотической значимости ларингализации, из естественного языка распространяющейся на другие акустические системы.

На **восточной границе Евразийского языкового союза** ларингализация (или «хрип в междухрящевой щели», по Поливанову) в японских диалектах появляется как индивидуальный фонетический вариант тона, подобно литовскому.

Географическая конфигурация рассмотренных явлений говорит в пользу отсутствия ларингализации внутри евразийского языкового союза, где (если исключить пограничные зоны) она появляется в результате вкрапления енисейских языков, первоначально принадлежавших макросемье, во многих языках которой (в частности, тибето-китайских) ларингализация входит в систему тоновых отношений.

Е.А. Хелимский (Гамбург)

ГЛОТТАЛИЗАЦИЯ В ЯЗЫКАХ СРЕДНЕЙ СИБИРИ

Явление глоттализации присутствует по крайней мере в следующих тюркских, самодийских и енисейских языках, распространенных в бассейне Верхнего и Среднего Енисея или ведущих (ведших) свое происхождение из этого региона: тувинский, тофаларский; камасинский, маторский, селькупский (?), энецкий, ненецкий, нганасанский; коттский (?), кетский с югским. Применительно к разным языкам данного перечня это явление получает разную интерпретацию - как консонантное сегментное явление (гортанный смычный согласный), как дополнительный признак артикуляции гласного (фарингализация), как просодическая характеристика (фарингализованный /глоттализованный тон), что обусловлено отчасти объективно - спецификой соответствующей фонетической реализации, отчасти субъективно - спецификой соответствующей дескриптивной традиции.

Ю. Янхунен показал, что саяно-тюркская глоттализация возникала в закрытых слогах, содержащих краткий гласный и оканчивавшихся (преимущественно) шумным согласным, а также отметил ее бесспорную

арсальную связь с самодийскими гортанными смычными (J. Janhunen: On glottalization in Sayan Turkic. - Bull. of the Inst. for the Study of North Eurasian Cultures 13, 1980, 23-41). Несколько дополняя и модифицируя его трактовку, можно принять, что исходной формой глоттализации была дополнительная глоттальная артикуляция любого конечного согласного в краткостном слоге. Расхождения между языками, порой весьма значительные, касаются лишь того, как далее развивалось сочетание того или иного согласного с дополнительной глоттальной артикуляцией. Конкретно мы находим, например, случаи $*(t+?) > ?t // ? // t // ?t \sim ?n // t \sim ?n // t \sim n$, $*(m+?) > m? // m // ?$ и т.д.

Представляется вероятным, что - вопреки утвердившемуся в енисейстике мнению (Г. К. Вернер, С. А. Старостин) - кетско-югский т. н. "2-й тон" не является рефлексом особого акцентного типа или особого ларингального согласного, а возник в большинстве случаев по той же схеме, что и самодийско-сайано-порокская глоттализация - в закрытых слогах с краткими гласными. О реальности подобного развития свидетельствуют несомненно поздние примеры типа кет. *Но?р* 'поп', *le?s* 'лес'.

Подключение енисейских данных усиливает трактовку глоттализации как ареального среднесибирского феномена, хотя и не дает, на наш взгляд, решающих аргументов для выяснения вопроса о том, "кто первый сказал '?'".

Е.В. Стадник (Гамбург)

ОБЩИЕ НАБЛЮДЕНИЯ НАД ПАЛАТАЛИЗАЦИЕЙ В ЯЗЫКАХ ЕВРАЗИИ

В языковедческой литературе термин «палатализация» имеет много значений и употребляется как для описания фонетических явлений на синхронном уровне, так и для описания диахронных процессов. В дальнейшем этим термином будет обозначаться лишь вторичная модификация к первичной артикуляции (ср. Ваht 1978), фонетическое качество согласных, широко распространенное в Евразии. Схему распространения палатализации на евразийском континенте составил Р. Якобсон (Якобсон 1930). В дальнейшем, исходя из данных затронутых языков, попытаемся в общих

чертах составить синхронно- и диахронно-типологическую характеристику евразийской палатализации, базирующуюся на ряде относительных и абсолютных универсалий.

Сначала – некоторые наблюдения на синхронном уровне. Характерной чертой языков Евразии является то, что палатализация, независимо от ее фонологического статуса, затрагивает большинство единиц системы согласных как напр. в тюркских, восточнославянских и ненецком языках. Системы, в которых затронуто лишь небольшое количество согласных единиц, встречаются относительно редко, напр., эстонский, гэльский языки. Имея аллофонный статус, палатализация находится в окружении передних гласных; имея статус дистинктивный, она не знает дистрибутивных ограничений и может находиться в окружении передних и задних гласных, а также в ауслауте и перед согласными, причем независимо от качества соседних гласных. При этом необходимо заметить, что вокализм языков, располагающих дистинктивной палатализацией, как правило, более бедный, чем вокализм языков, имеющих аллофонную палатализацию. Для языков с дистинктивной палатализацией характерно отсутствие передних лабиализованных, задних нелабиализованных и передних открытых гласных фонем.

Типичным вокальным инвентарем является: /i, e, A*, o, u/, как напр. в восточнославянских и ненецком языках. Для языков с аллофонной палатализацией характерно, наоборот, присутствие вышеназванных гласных фонем. Типичен следующий инвентарь: /i, y, ш, u, e, ø, o, æ, a/ как напр. в тюркских языках. В языках, которые отклоняются от этой закономерности, может часто наблюдаться взаимная обусловленность между гласной и согласной системами, которая заключается в следующем. Если данная система располагает такими гласными оппозициями как /i - y/, /ø - o/, /æ - a/ и дистинктивной палатализацией одновременно, то гласные оппозиции сохранены лишь в анлауте, в инлауте же они нейтрализованы в пользу дистинктивной палатализации. Дистрибуция гласных и согласных оппозиций может быть представлена следующим образом (С = согласный): /yC - uC/, /C'u - Cu/. Примером служат системы вепского, мокша-мордовского, киль-

*Знаком /A/ здесь транскрибируется открытая гласная фонема, нейтральная по признаку ряда. Ее фонетической реализацией является открытая, центральная, нелабиализованная гласная [A]. Знаком [.,] напр. [u.,] (см. далее) транскрибируется более переднее качество задних или центральных гласных. Их дистрибуция связана с дистрибуцией палатализованных согласных.

дин-саамского языков. Такая взаимная обусловленность наблюдается, как отмечено выше, часто, но не всегда. Например, в халха-монгольском и в бурятском языках гласные оппозиции х.-монг., бур. /y - u/, /ø - o/, бур. /æ - a/ и дистинктивная палатализация сохраняется независимо друг от друга: оппозиция согласных /C - C'/ может быть образована перед задними согласными, а оппозиция гласных /V_{передний} - V_{задний}/ после непалатализованных согласных, или: /yC - uC/, /Cy - Cu/, /Cu - C'u/.

Анализируя диахронный уровень, можно уловить ряд процессов развития, следствием которых является а) образование и б) утрата дистинктивной палатализации. Образование дистинктивной палатализации связано, как правило, с развитием передних гласных и может происходить и за счет системы гласных, и независимо от нее. В первом случае становление новой корреляции согласных одновременно вызывает парадигматические изменения в системе гласных, во втором случае изменений не происходит. Одним из самых распространенных процессов в языках Евразии является нейтрализация вокалических оппозиций в пользу дистинктивной палатализации. Это изменение ведет к утрате вокалических оппозиций и, следовательно, к парадигматическим изменениям системы вокализма, напр. /y - u/, или: /Cy - Cu/ [Cy -Cu] > /Cu -Cu/ [Cu_ц - Cu]. Большинство евразийских языков, которые располагают или располагали дистинктивной палатализацией, претерпели нейтрализацию по меньшей мере одной оппозиции гласных. Затронутые этим языки отличались друг от друга тем, сколько оппозиций гласных и какие именно из них были нейтрализованы, что (частично) объясняет различную дистрибуцию палатализации в данных языках на синхронном уровне.

Следующие процессы не вызывают парадигматических изменений в системе вокализма: 1) изменение гласных типа /V_{передний}/ > /V_{задний}/, напр. /i/ > /a/, ср. бур. /m¹axa/, класс.-монг. /mika/ 'мясо', 2) слоговая контракция, напр. саам. (Тер) /mier¹gam/ < /miergedam/ '(я) меряю', 3) утрата гласного в ауслауте или инлауте, напр. вепс. /por¹/ < /pori/ 'молодой', 4) ассимиляция, напр. ерзя-морд. /n¹ur¹gAms/ < /nur¹gAms/ 'висеть'.

Утрата дистинктивной палатализации происходит в результате изменений согласных. Известны следующие закономерности. Палатализованные дентальные согласные (дентальные сонанты здесь не учитываются) и, как правило, палатализованные веллярные изменяют свою первичную артикуляцию и переходят в согласные другого артикуляционного класса, например, палатального; при этом возможно совпадение нескольких фонем, напр. /t¹, k¹/ > /c/. Этот переход не зависит от позиции согласного в слове, т.е. является спонтанным. Развитие же палатализованных лабиальных зави-

сит от позиции в слове. В ауслауте и перед /i/ они переходят в соответствующие непалатализованные, напр. /pʲ/ > /p/; в позиции перед задними гласными и /A/ они разлагаются на сочетания типа /Cj/. В результате утраты палатализации изменяется тип системы согласных: систематическая корреляция по палатализации устраняется и частично компенсируется образованием новых, например, палатальных фонем.

Суммируя сказанное выше, назовем несколько фреквенталий и универсалий: 1) палатализация, независимо от ее фонологического статуса, затрагивает большинство единиц системы согласных (фреквенталия); 2) имея аллофонический статус, палатализация представлена в любой позиции слова (универсалия); 4) возникновение дистинктивной палатализации связано с эволюцией передних гласных (фреквенталия); 5) возникновение дистинктивной палатализации влечет за собой парадигматические изменения в системе гласных (фреквенталия); 6) утрата палатализации частично компенсируется возникновением новых согласных фонем (универсалия).

Литература

Baht D.N.S. (1978): A General Study of Palatalization. In: J. Greenberg/C. Ferguson/E. Moravcsik, eds. *Universals of Human Language*, Vol. II, Phonology. Stanford, S. 47–92.

Р. Якобсон (1930): К характеристике евразийского языкового союза. In: R. Jakobson, *Selected Writings I. Phonological Studies*. The Hague [u.a.], 1971², s. 144–201.

E. Stadnik (2000): *Die Palatalisierung in den Sprachen Europas und Asiens. Eine areal-typologische Untersuchung*. Hamburg (Diss. unveröff.).

АРЕАЛЬНАЯ ДИСТРИБУЦИЯ СЛОВЕСНО-ПРОСОДИЧЕСКИХ ДОМИНАНТ

1. Ведущими признаками евразийского ареала в фонетической сфере Р. Якобсон во многих своих работах называл два: а) монотонию, б) фонологизированное различие палатализованных и непалатализованных согласных. При этом он выделял и политонические “островки” – это околбалтийские языки: литовский, латышский, основной массив скандинавских языков, северокашубский диалект, некоторые приморские немецкие говоры, прирейнские немецкие и голландские диалекты. На юге Европы – большинство сербохорватских и словенских диалектов и североалбанский (то есть “далеко продвинутый на юг отрог балтийского союза политонических языков Европы” – Р. Якобсон “О теории фонологических союзов между языками”).

2. Итак, само понятие монотонии имеет в такой трактовке скорее только отрицающую семантику – то есть это не-выражение “ударного” слога в слове политональными средствами. Но уже пятьдесят лет тому назад (а фонологические идеи Н.С. Трубецкого и Р.О. Якобсона были высказаны еще гораздо раньше) не-музыкальное ударение рассматривалось как нечто общепонятное и далее нечленимое. Не-музыкальное ударение обычно именовалось динамическим, или экспираторным, по признаку силы выдыхаемой струи.

3. Современная наука о звуковом строе рассматривает “монотоническое ударение”, во-первых, более подробно. Это значит, что различаются в просодии слова разные акустические параметры и разные феномены. Речь идет о длительности (темпоральном признаке), интенсивности (силовом признаке) и высоте (частота голоса). Кроме того, тип реализации ударения демонстрируют тонкие различия спектрального анализа, корреляции акустической полноты ударного слога и редуцированности безударных. Во-вторых, словесно-просодическая наука научилась отделять ударение как факт лексемы от его акустического воплощения. Создается впечатление, что простого словосочетания *lexical stress* как будто бы только ждали: оно избавило фонетистов от часто встречающихся затруднений, когда “ударный” слог оказывался не самым сильным или не самым высоким, или не самым длительным. Таким образом укрепилась идея возможной вариатив-

ности акустической манифестации ударного слога в пределах одного и того же языка в одну и ту же эпоху.

Наконец, укрепилась идея значимости позиции ударного слога в пределах слова для выражения ударения.

4. Существенным достижением интонологической теории явились еще две теоретических позиции. Это – разведение фразовой интонации, налагающейся на словесную просодию, и собственно словесной просодии (о славянских языках см. об этом: *Т.М. Николаева*. Фразовая интонация славянских языков. М., 1977, о балканских – *Т.М. Николаева*. Просодия Балкан. М., 1996). Связана с этим и вторая позиция современной интонологии: можно говорить о доминантной тенденции выражать словесное ударение в языке анализа, вовсе не отрицая того факта, что в выражении ударения участвуют и недоминантные акустические параметры. Обе позиции объединены признанием еще и того, до сих пор не осознанного неинтонологами, факта, что доминантные тенденции словесной просодии и фразовой интонации в одном и том же языке могут не совпадать.

5. Итак, через евразийское пространство, как можно предположить, проходят следующие изофонные линии параметров монотонического ударения.

Акустическая доминанта – длительность. Этим отмечены восточнославянские языки, греческий и албанский языки, итальянский язык. Существенно, что как показывают исследования Вяч.Вс. Иванова по словесной просодии хеттского языка, словесное ударение в нем передавалось удвоением графем вокалической семантики. Можно предположить, что такой графический облик передавал – иконическим способом – именно длительность.

Акустическая доминанта – интенсивность. Это германские языки. Тюркские и монгольские языки – если принять здесь за доминанту движение интенсивности к концу слова, а не к началу, как в и.-е. языках. Однако именно в этих языках развитие просодии фразы пошло по принципиально иному пути, чем развитие словесной просодии: интенсивность фразы дает понижающуюся линию, как в языках индоевропейских. С осторожностью можно высказать мысль о более позднем развитии фразовой мелодики в этих языках и о том, что это развитие шло не без влияния контактных языков индоевропейской семьи.

Акустическая доминанта – высота тона. Это польский язык, отчасти испанский и португальский. Интересно, что высотная доминанта встречается редко: видимо, в нетональных языках этот параметр развивается в мелодическое движение фразы.

6. Возвращаясь снова к идеям об евразийском характере “монотонии” и палатальности согласных, можно отчетливо осознать, как – в конце XX века! – настойчивым стало требование выбора для лингвистики двух принципиально различных решений. Первое – пойти по пути “униформитарности”, согласно которому ничего нового в структурном плане принципиально в языке быть не может, как и не может быть тупиковых образований. Тогда многие схождения, в том числе и словесно-просодические, будут объясняться либо исходной генетической базой, то есть родством, либо контактными заимствованиями на разных ступенях диахронической оси.

Второе – пойти по пути эволюционистскому, точке зрения “девелопменталистов”, по которой, например, политония есть архаика, сохранившаяся на периферии ареала, некоторая консервация первичного общего состояния. Тогда нужно искать не генетические, а эволюционные схождения.

7. Сведения о совпадении евразийских языков по акустическим доминантам в выражении словесного ударения, как кажется, открывают дорогу для рационального третьего пути. То есть: признавая эволюционистское начало в целом, необходимо признать также и существование некоторых точек свободного выбора как раз в мелких деталях языковой структуры – а в данном случае дело обстоит именно так! Тогда и возникают необъяснимые для теории однонаправленности языкового пути лингвистические дивергенции и конвергенции. Таким можно считать сходство по длительности, например, русского и итальянского языков в выражении словесного ударения. Напротив, сходства мелодики русского языка и финноугорских можно объяснить контактными схождениями, а сходство тюркской и индоевропейской фразовой мелодики (см. выше) влиянием более развитых просодических структур.

8. Наконец, и монотония и палатальность согласных (то есть склонность к коартикуляторным процессам) могут в принципе объясняться тенденцией к “облегчению” порождения звукового потока, его временным освобождением, и тем самым большим “удобством” для сообщения информации во времени.

**АССИМИЛЯЦИЯ И АККОМОДАЦИЯ ГЛАСНЫХ
В СИНГАРМОНИСТИЧЕСКИХ ПОТОМКАХ
ДЕСИНГАРМОНИСТИЧЕСКОГО ЯЗЫКА:
РЕФЛЕКСАЦИЯ ОДНОЙ ВОКАЛИЧЕСКОЙ СТРУКТУРЫ
В ТУНГУСО-МАНЬЧЖУРСКИХ**

Ниже рассматриваются фонетические изменения, происходящие в основах с ПТМ огласовкой *e - u.

Материал:

**nekūn* 'младший родственник' ССТМЯ I 609, 617-618; Корм. Уд. 268; **ʃeKu-n* 'корова' ССТМЯ I 341; **ʃeʃun* 'губа' ССТМЯ II 360; **bedu* 'столлик' ССТМЯ I 127; **xeduj-n* 'ветер' ССТМЯ II 438-439; **beju-n* 'копытное животное' ССТМЯ I 121-122; **elu* 'лук' ССТМЯ II 448; **belu* 'лед' ССТМЯ I 107, 124; **temu-k* 'подкожное сало' ССТМЯ I 516-517; **ʃemu-n* 'губа' ССТМЯ II 365; **emu-n* 'один' ССТМЯ II 270-272; **temu* 'плот' ССТМЯ II 234; **xetuj* 'легкий' ССТМЯ II 455-456; **neju* 'младшая родственница' ССТМЯ I 616, 622, 626; **eruj-n* 'время' ССТМЯ II 463-464; **detuj* 'тундра' ССТМЯ I 238; **ʃerkuj* 'штаны' ССТМЯ II 369; **ʃetu* 'другой' ССТМЯ II 302, 349-350, Ivamura 2857; **tepku* 'чехол' ССТМЯ II 237; **gerbuj* 'имя' ССТМЯ I 180-181;

**teβu-* 'камлать, танцевать' ССТМЯ I 562; **dedu-* 'любить' ССТМЯ I 230; **segule-* 'искать' ССТМЯ II 134; **penu-* 'замечать' ССТМЯ II 366; **enū-* 'болеть' ССТМЯ II 454-455; **tepu-* 'мять' ССТМЯ II 224; **teru-* 'обходить вокруг' ССТМЯ I 559-560; **peru-* 'тревожиться' ССТМЯ II 370; **etu-* 'простегивать' ССТМЯ II 469; **xetuj-* 'разрывать' ССТМЯ II 469; **ʃeku* 'горячий, жаркий', **ʃeku-* 'испытывать жару'¹ ССТМЯ II 362; **ʃeku-* 'досадовать, обижаться, сердиться' ССТМЯ II 362-363; **geku-* 'кивать' ССТМЯ I 169, 178; **ʃekuj-* 'топтаться, переступать с ноги на ногу' Yam. 16106 1797, ССТМЯ II 361-362; (?) **ʃekūj-* 'пинать' (возможно, тот же корень, что и предыдущий) ССТМЯ II 331-332; **nēku-* 'отнести, отвезти в

¹ Маньчж. *ʃakia-* 'печь, быть знойным (о солнце), высыхать, вялиться (на солнце)', *ʃakian* 'зной, жар'. скорее, следствие контаминации данного корня (отразившегося в семантике слов) с корнем **ʃajki-* 'греть на огне' (см.).

подарок'² ССТМЯ I 619, Корм. Уд. 268; **teku-* 'сидеть, скрестив ноги, наклоняться, горбиться' ССТМЯ I 536, 543, 555; возможно, что к этому же корню принадлежит ТМ **tek-čü-* 'горбиться, сгибаться' ССТМЯ I 565-566; **fekčü-* 'напасть' ССТМЯ II 341-342; **ferku-* 'подпрыгнуть' ССТМЯ II 353; **felbu-* 'вести' ССТМЯ II 363; **febgu-* 'свести судорогой' ССТМЯ II 358;

**teβu-ŋku* 'яма для костра' ССТМЯ II 242; **teβu-kte* 'ягода' ССТМЯ II 203, 225-226; **xεβu-gde* 'живот, внутренности' ССТМЯ II 451; **žedu-kte* 'гриб' ССТМЯ I 219, 230, 282; **deguŋŋe-kte* 'гриб' ССТМЯ I 229-231; **fegulen* 'Большая Медведица' ССТМЯ II 469; **keju-ge* 'раковина' ССТМЯ I 444; **leku-čen* 'лось' ССТМЯ I 509; **leluj-ke* 'нагрудник' ССТМЯ I 619; **feluku* 'мешок' ССТМЯ II 365; **xεmu-gde* 'живот, внутренности' ССТМЯ II 451; **εmu-ge* 'ключица' ССТМЯ II 437, Дыбо 252; **εŋuge* 'котел' ССТМЯ II 455; **feŋu-kte* 'бородавка' ССТМЯ II 359, 367; **kepu-kte* 'весь' ССТМЯ I 426; **peru-gun/ke* 'большой палец' ССТМЯ II 354, Оненко 3446 3486 Сем 199, Аврорин - Лебедева 247, Суник Ульч. 228; **meru-gun* 'обувь' ССТМЯ I 560; **εfu-kte/-kče* 'пух' ССТМЯ II 256, 281; **lefu-lte/-kte* 'пух' ССТМЯ I 518, 625; **temŋu-l-ken* 'темя' ССТМЯ II 217; **xεŋgu-kte* 'дикий лук' ССТМЯ II 280, 458; **pebgure* 'лыжная палка' ССТМЯ II 358;

**xεβu-nki* 'поперек' ССТМЯ II 435-436; **sexu-r/li* 'чуткий' ССТМЯ II 139, Сем 187; **leku-mi* 'обувь' ССТМЯ I 516, 488, Сем 170, Корм. Уд. 258; **telu-gi* 'пояс' ССТМЯ II 232-233; **seŋu-ki* 'носок обуви' ССТМЯ II 127, 143.

Интерпретация:

В эвенкийском: огласовка обычно отражается как *e/u/o* - *u* (с варьированием первого гласного по диалектам). Второе *u* в трехсложной основе может редуцироваться. При третьем слоге с *-i* **e* - *u* > *o* - *o*: *tolohi* 'пояс', *lokomi* 'унты', *hokči-* < **heku-či-* 'пинать' (но интервокальный губной препятствует этому переходу), при полной редукции второго слога **e* > *o*. Особый случай (как и в других языках северной группы) - развитие огласовки **e* - *uj*: дифтонг дает в ПСТМ *i* (по общему правилу), которое может редуцироваться, и огласовка отражает вид **e* - *i*: *nel*, *neli* 'нагрудник', *hekī* 'пинать'.

В солонском: материал довольно мал и не дает возможности установить сколько-нибудь устойчивые правила. Обычное отражение - *e/u/o* - *u* (с варьированием по записям). Отражение *u* - *u* перед слогом с *i*.

² В ССТМЯ *lexu-* - спутано при записи с претеритом от *le-* 'класть'?

В эвенском: обычное отражение - *e/ö/u* - *ɤ/ö/u* (с варьированием по диалектам). Второй гласный редуцируется по обычным правилам (т.е. на конце слова после одиночного согласного и в трехсложной основе). Краткий второй гласный > *i* после *ʃ hu ʃɪn* 'губа'.

В негидальском: *e/u/ö* - *u/ö* (с варьированием по диалектам); второй гласный может редуцироваться в трехсложной основе. Обязательно сохраняется первый *e* перед *-j-*, *-ʃ-*, *-h-* и при третьем слоге на *-e*: *gexete* - 'кивать', *eɪi* (< **eɪuje* < **eɪuye*) 'котел', *teukte* 'ягода' (< **teʃukte*), *xevlen*, *xeylen* 'Большая Медведица', *xen̄te* Н 'бородавка', *mejel-mejel* 'кругом', *mejvun* 'обувь', *xejki* 'штаны', *xen̄ɪn* 'губа', *bejū-* 'охотиться на копытного зверя'. Рефлекс *o* - *o* (NB заднерядность): а) при третьем слоге с *-i-*: *loxomi* 'унты', *xotujo-* Н 'звучать'; б) при сочетании взрывных в интервокале: *xokčō-* 'напасть', *xon̄kto* В 'бородавка' (ср. *xen̄te* Н), но ср. сочетания с сонантами: *xon̄tō* 'другой', *ön̄nō/emne* 'один', *xevlen*, *xeylen* 'Большая Медведица', *mejvun* 'обувь', *xejki* 'штаны'; ср. таже сочетания с губными: *xelbu-* 'вести', *xebguje* 'лыжная палка', *xebgun-* 'свести судорогой'.

В орочком: *e* - *u* - обычное отражение; один пример на *u* - *e* при палатальном в интервокале: *hu ʃen* 'губа'; один пример развития **teʃu-kte* > **teju-kte* > *čikte* 'ягода' (стяжение гласного с *j* при палатализации начального *t-*, обычное развитие для комплексов *tVj...*). Отражение *o* - *o* возникает при сочетании согласных в интервокале (в том числе при геминатах): *nokko* 'младший родственник', *xon̄to* 'другой', *xokčō-* 'напасть', *xokko-* 'подпрыгнуть', но не в случае, если в сочетании есть губной: *tepku* 'чехол', *xelbu-* 'вести', *xebbiri* 'лыжная палка'. Автоматически односложное слово с *u* > *o*: *eɪu(n)/umun* 'один' при морфонологическом отпадении *-un* дает *om*.

В удэйском: мало материала; основной рефлекс: *e/u* - *u*, **beju-* > *buji-* 'охотиться на зверя', очевидно, через стадию **bujū-*; огласовка *o* - *o* может возникать при сочетаниях в интервокале: *xon̄to* 'другой', *xokčō-* 'напасть', но не при губных и *j*: *tepku* 'чехол', *xektin-* < **xejku-n-* 'подпрыгнуть', *xejgi* 'штаны'. Неясно развитие в: *om̄o* 'один', *xōno-* 'замечать', *mogol̄ uō* 'вокруг'; влияние языков южной группы?

В ульчском: основной рефлекс *e* - *u*, в глагольных основах (следовательно, в многосложных словах) - *u* - *u*: *pukeuli* < **piku-yeli* 'горячий' при *reku-* 'греть', *xuɪču-* 'напасть', *ɹun̄u-* 'замечать', *tuɹu-* 'обходить', *ɹisu-/ɹoçō-* (в зависимости от следующего слога) 'подпрыгнуть', (кроме позиции вокруг губного: *me(v)u-* 'шаманить', *pegbere(n)* 'лыжная палка', *peule(n)* 'Б. Медведица', *teuŋku* 'яма для костра', *tepu-* 'мять'; но ср. *ufulte* 'пух'). В прочих случаях отклонение от основной рефлексии вызваны развитием

комплексов *-uCe-*: *uy/xe* > *e(y)e*, *tele* 'пояс' < **teluge*, *lelue*, *lèle* 'нагрудник' < **leluge*, *lēmi* 'тапочки' < **lexumi*. NB специфическую рефлексацию форм с суффиксом *-kte*: **teβu-kte* > **tujukte* > *tuikte* 'ягода', **feju-kte* > **fujukte* > *pukte/u* 'бородавка', **efu-kte* > **ufu-kte* > *upie*, *ufulte* 'пух'. При интервокальном сочетании наблюдается рефлекс *o - o*: *xokčō* - 'напасть'.

В орокском: по-видимому, мы имеем здесь дело с недифференцированным материалом разных диалектов (ср. рефлексацию **f-* то как *p-*, то как *x-*). Один из диалектов близок к ороческому и удэйскому (ср. переход в задний ряд при интервокальных сочетаниях: *nokko* 'младший родственник' (звательная форма. при *neu*); ср. также *bujun/bojon* 'дичь'); другой - так сказать, классический орокский, близкий к ульческому; ряд форм совпадает с ульческими с поправкой на то, что огласовка *u - u* автоматически получает в орокском заднерядную трактовку: **nelu* 'нагрудник' > **nulu* > *nolu*, **efuku* > **upku* > *окро-окро* 'пушистый', **tepku* > **tipu-* (как глагольная основа) > *типо-* 'зачехлять', **fejku-* > *futtu-* (как глагольная основа) > *putta-* 'подпрыгнуть', **žedu-kte* 'гриб' > *dudakta*. В остальном распределение рефлексов неясно. Развитие комплексов *-uCe-* - как в ульческом; то же самое - в нанайском.

В нанайском: в найхинском диалекте основной рефлекс *e - u*. Отклоняется: **teβu-kte* > **teju-kte* > **tujukte* > *čuiikte* 'ягода', **efu-kte* > *upulte* 'пух', **feju-kte* > *pūikte* 'бородавка', **meruge-ptun* > *murgiptū* 'окружность', - очевидно, по морфонологическим причинам (ср. развитие слов с *-kte* в ульческом): *xukču-* 'напасть'. *pūjku-* 'подпрыгнуть' - вокруг сочетания. Бикинский и кур-урмийский диалекты дают колеблющуюся рефлексацию для *e - u*, т. е. основы, которые в Нх закономерно получают огласовку *e - u*, в Бк и К-У могут иметь вариант с огласовкой *u - u*.

В маньчжурском: нормальный рефлекс *e - u*; комплекс *eju* > *ije/a*; комплекс *eβu* > *ubu*, если он не после губного согласного. Редукция или стяжение второго гласного (по обычным правилам) может вызывать переход *e > o*: **telugi* > *toli* 'пояс', **fekuj-če-* > *fiokečo-* 'пинать', **feluku* > (Сибэ) *folxo* 'мешок'; ср., однако, **teŋul-ken* > (Сибэ) *tuŋun* 'темя'; (?) **efu-kte* > *ufuxu* 'легкие'; **feju-kte* > *fuxu* 'бородавка', **meru-gen* > *murgien* 'круглый', **felu-kte* > *fulxu* 'мешок' - вновь морфонологическое влияние суффиксов **-kte* и **-gen*.

Наблюдаются определенные классификационные разбиения языков. Ср.: в эвенкийском, солонском на рефлексацию влияет третий слог с *i*; не играют роли интервокальные сочетания; в ороческом, удэйском, ульческом, орокском на рефлексацию влияют интервокальные сочетания; в негидаль-

ском работают и правило об *-i*, и правило о сочетаниях. В ульском, орокском, нанайском, маньчжурском работает морфонологическое влияние суффиксов *-kae* и *-gen*. Маньчжурский отличается от всех языков тем, что интервокальный губной в нем "притягивает", а не "отталкивает" переход *e > u*.

В.А. Дыбо (Москва)

ТИПОЛОГИЯ И ГЕНЕЗИС ПАРАДИГМАТИЧЕСКИХ АКЦЕНТНЫХ СИСТЕМ

1. Языки со свободным и фиксированным ударением.

1.1. Фиксированное ударение. Способы фиксации ударения. Счет слогов (основной способ фиксации) и его модификации. Деформации основного способа фиксации посредством введения в правило фиксации дополнительного фактора: структуры, количества или качества слога (в последнем случае может выступать как сегментное, так и суперсегментное качество слога - тон).

1) Языки, в которых место ударного элемента (слога) определяется в терминах порядка (счета) слогов (*слогосчитающие языки*), (французский, польский, чешский и под.).

2) Языки, учитывающие количество слога при счете порядка слогов (*моросчитающие языки*) (латынь, хинди и под.)

3) Языки, учитывающие структуру слога при счете слогов (например, ударение ставится на конечном слоге, если он закрытый, и на втором слоге от конца, если последний слог открытый): предполагаемое (Chr. Sarauw) прасемитское состояние, и его отражение в староиспанской грамматике арабского Pedro de Alcalá; усложнения правила, в магрибских арабских диалектах, отражение этой же системы в ближневосточных арабских текстах, писанных греческим алфавитом.

4) Языки, учитывающие качество гласных при счете слогов (мокшанский мордовский; подобные же системы, по-видимому,

лежат в основе марийских и пермских морфонологизованных систем ударения).

5) Языки, учитывающие просодическую характеристику слога при счете слогов (восточно-сахарские: в тубу, канури [диалект бадави], канембу ударение ставится на первый высокотоновый слог. То же правило у хауса, йоруба и бамбара).

Усложненные системы фиксации акцента (усаруфа Новая Гвинея).

1.2. Свободное ударение. Системы свободного ударения (или морфонологизованные системы). Связь систем свободного ударения с системами фиксированного ударения с деформирующим правилом фиксации фактором (то есть, с типами 2, 3, 4, 5). Нейтрализация фонологического противопоставления, на котором построена специфика способа фиксации ударения и замена его противопоставлением по месту фиксации ударения (т. е. принятие акцентным контуром словоформы дистинктивных функций, которые несли ранее сегментные или суперсегментные компоненты слога) - основная (выявленная в настоящее время) причина возникновения систем свободного ударения.

1.3. Разноместное ударение ряда романских языков как результат совпадения количеств и утраты контурного правила, основанного на счете мор. Сохраняющиеся акцентные различия теряют свою моровую мотивацию и фонологизируются.

1.4. Разноместное ударение коми-язьвинского диалекта как результат фонологизации акцентных контуров, ранее мотивированных различием в качестве гласных.

1.5. Разноместные ударения в балто-славянском и абхазо-убыхском как результат фонологизации акцентных контуров, явившейся следствием падения тонов, с которыми эти контуры были связаны. Специфика акцентных систем в этих языках как отражение первоначальных различий в правилах фиксации акцента: в балто-славянском на первом высокотоновом слоге; в абхазо-убыхском на последнем слоге первой последовательности высокотоновых слогов.

2. Типологическое тождество балто-славянских акцентных систем с тоновыми системами африканского типа (сахарские: тубу, канури [диалект бадави], канембу; хауса, йоруба, бамбара и ряд языков банту).

3. Типологическое тождество западнокавказских акцентных систем с тоновыми системами центрально-японского типа (Токио, Киото, Тоса).

4. Два крайних типа морфонологизованных акцентных систем: 1) системы парадигматического акцента, 2) системы категориального (или "грамматического") акцента. Связь этих типов с отношением факторов, определяющих стабилизацию акцента, к морфологическим границам слова (словоформы): 1) если фактор, стабилизирующий место акцента, был преимущественно связан с корневой морфемой, морфонологизация приводит к лексическому распределению акцентных типов и возникает так называемый "парадигматический акцент"; 2) если фактор, стабилизирующий место акцента, был преимущественно связан с грамматическими или словообразовательными морфемами словоформ морфонологизация приводит к распределению акцентных типов по морфологическим формам и категориям, возникает "категориальный акцент".

Отражение второго случая в романских языках: акцентный контур принимает на себя дистинктивные функции количества второго гласного от конца словоформы, который часто является гласным суффикса или флексии. Дальнейшие фонетические процессы: упрощение во французском, где редукция безударных конечных гласных разрушала дистинктивный характер акцента, усложнение при введении конечной позиции ударения, наряду с позициями на 2-м и 3-м слоге и т. д.

5. Способы описания акцентных систем "категориального акцента. Способы описания акцентных систем "романского" типа. Частотный акцентный тип, "немаркированный" акцентный тип, и акцентные типы, характерные для определенных суффиксальных образований, категорий и словоформ, исключения из распределения даются списком.

Способы описания этих систем в порождающей морфологии. Глубинный уровень как результат восстановления в определенном приближении (упрощении или усложнении) первоначального правила стабилизации акцента с введением маркировок, восстанавливающих позиции его применения, и правил, переводящих "глубинные" структуры на поверхностный уровень ("синхронизация" диахронных процессов, приведших

древнюю систему языка к современному его состоянию). Проблема наличия в синхронном состоянии языка, соответствующего механизма, различные возможности ее решения по отношению к разным типам порождающих моделей.

6. Системы, возникающие в результате морфонологизации пятого типа фиксированного акцента. Зависимость характера таких систем от характера тоновой системы, которую они "отображают". Типологическое тождество языков с категориальным акцентом системам с так называемым грамматическим тоном (хауса). Типологическое тождество языков с парадигматическим акцентом системам с так называемым лексическим тоном. Примеры парадигматических систем - славянские (русская, сербская, словенская и под.), балтийские (литовская), западнокавказские (абхазская, абазинская, убыхская). Примеры тоновых систем лексического тона: сахарские (канури), банту, центрально-японские (Киото). Причины сложности систем "парадигматического" акцента. Обычный (традиционный) способ описания парадигматических акцентных систем. Основные понятия: акцентный контур, акцентная кривая, акцентная парадигма, правило выбора акцентных типов производных. Дополнительное распределение акцентных кривых, акцентная парадигма как класс дополнительно распределенных акцентных кривых. Установление "мощности" каждого акцентного типа - необходимое условие корректного акцентологического описания. Правило выбора акцентного типа производными, связь его с акцентовкой производящих и морфонологическим типом аффикса, или же отсутствие связи с акцентовкой производящих и исключительная зависимость от характера аффикса. Категориальный принцип выбора акцентного типа в парадигматических акцентных системах. Процессы развития категориального акцента в парадигматических акцентных системах. Примеры разной степени продвинутой в этом направлении (русская акцентная система, литовская и система пушту). Трансформации акцентных кривых в синтаксическом единстве (перенос ударения на энклитики, проклитики и т. п.).

7. Описание парадигматических акцентных систем методами генеративной (порождающей) морфонологии. Описание литовской акцентуационной системы в новой Грамматике литовского

языка; описание акцентной системы русского языка в работах А.А. Зализняка; описание абхазской акцентной системы. Метод маркировок. Случаи, когда метод маркировок не дает значительных преимуществ. Тагальская акцентная система. Типологическое тождество тагальской акцентной системы с тоновыми системами скользящих тоновых контуров (японская система Нагасаки и Кагосима).

8. Языки с тоновыми контурами слова и тоновыми парадигмами (схемами) как результат непосредственного развития, а не "отображения" систем с "классическими" тонами (тоновая система канури, японские "акцентные" системы, ряд тоновых систем банту и, по-видимому, ряд дагестанских тоновых систем, за исключением аварской акцентной системы).

К.Ю. Решетников (Москва)

**ФОНЕТИЧЕСКИЕ ИСТОЧНИКИ
ВОЗНИКНОВЕНИЯ
НЕКОТОРЫХ НЕТРИВИАЛЬНЫХ
МОРФО (НО) ЛОГИЧЕСКИХ ОППОЗИЦИЙ
В ГЛАГОЛЬНЫХ СИСТЕМАХ ЕНИСЕЙСКИХ ЯЗЫКОВ**

В настоящем докладе кратко излагаются некоторые результаты исследований по исторической морфологии глагола в енисейских языках (речь идет о близкородственных кетском и югском, соотношение которых друг с другом подобно соотношению между двумя диалектами одного языка, и коттском – морфология остальных енисейских языков известна нам недостаточно ввиду скудной фиксации; таким образом, речь фактически идет о сравнении двух систем – кетско-югской и коттской).

В основе исторических феноменов, о которых пойдет речь, лежат фонетические процессы, которые, несмотря на их простоту, с одной стороны, не являются очевидными и устанавливаются только в ходе нетривиальных компаративистических процедур, с другой – имеют своим результатом довольно существенные изменения в морфологической структуре. Из рас-

смаатриваемого материала, таким образом, извлекаются интересные и, возможно, типологически редкие примеры фонетического “субстрата” морфологических преобразований.

Нужно сразу же отметить, что рассматриваемые здесь явления до сих пор были недостаточно ясны не только с исторической, но и с синхронной точки зрения, причем речь здесь идет не о каких-либо мелких неясностях, а о полной неопределенности статуса и семантики ряда морфем и морфологических оппозиций (в большинстве исследований соответствующие проблемы синхронного описания либо игнорировались или отмечались недостаточно четко, либо же решались явно неудовлетворительно). Поэтому представляется необходимым предварить изложение исторических выводов не просто краткой характеристикой синхронного состояния, но имеющимися у нас принципиально новыми (или возникшими в результате существенных дополнений) синхронными интерпретациями.

1. В обеих сравниваемых системах нами выделяется особая селективная категория, заключающаяся в формальном противопоставлении глаголов по наличию – отсутствию в финитных формах особых (аблаутных) гласных, функция которых, с нашей точки зрения, может быть наиболее корректно определена как основообразующая и которые мы поэтому называем тематическими. Данная категория условно обозначается нами как тип глагольной основы (ее наиболее известный аналог - так называемый тип спряжения в некоторых индоевропейских языках, например, в русском или латинском).

В рамках этой категории устанавливаются следующие классы (которые мы описываем как определяющиеся различными типами основы в соответствии с наличием того или иного тематического гласного или отсутствием такового).

В кетско-югском:

1) *a/o*-тип – глаголы с аблутным тематическим гласным, представленным ступенью *a* в формах презенса и императива и ступенью *o* в формах претерита;

2) тип, на синхронном уровне характеризующийся отсутствием тематического гласного.

В коттском:

1) *a/o*-тип, аналогичный кетско-югскому *a/o*-типу;

2) *o/a*-тип – глаголы с аблаутным тематическим гласным, представленным ступенью *a* в формах императива и ступенью *o* в формах презенса и претерита (можно, таким образом, сказать, что в этом типе, в отли-

чие от предыдущего, аблаутные ступени *a* и *o* распределены по формам наклонения)¹:

3) *a*-тип – глаголы с безаблаутным тематическим гласным *a*;

4) *e*-тип – глаголы с безаблаутным тематическим гласным *e*;

5) тип, аналогичный второму кетско-югскому, т. е. глаголы, в которых на синхронном уровне тематический гласный не выделяется.

При описании обеих систем целесообразно говорить о противопоставлении тематических и атематических типов (второй тип в кетско-югском и пятый тип в коттском можно назвать атематическими, а остальные типы – тематическими; в кетско-югском категория типа основы, таким образом, описывается как бинарное противопоставление тематического и атематического типов)².

Сравнение описанных систем оказывается целесообразным предварить внутренним историческим анализом атематического типа в кетско-югском. В формах претерита и императива здесь регулярно появляется гласный *i* (на синхронном уровне его удобно относить к показателю претерита/императива). Кроме того, в определенных морфонологических классах атематических глаголов в формах презенса также наблюдается гласный *i*, синхронно не отождествляющийся ни с одной из стандартных словоизменительных или словообразовательных морфем, а исторически, по видимому, тождественный тому *i*, который налицо в претерите и императиве. Можно предполагать, что в презенсных формах остальных атематических глаголов ранее также присутствовал *i*, впоследствии выпавший в безударной позиции (это предположение подтверждается при анализе ряда

¹ В большинстве работ аблаутные тематические гласные в кетском, югском и коттском интерпретируются как показатели времени и наклонения. Мы не будем обсуждать здесь эту интерпретацию за недостатком места, отметим лишь, что никакие семантические трактовки не могут избавить нас от необходимости описывать рассматриваемые элементы в рамках особой классифицирующей категории.

² В непосредственном соседстве с гласными тематический гласный в кетско-югском и безаблаутный тематический *a* в коттском регулярно бывают представлены нулем. Исторически этот феномен естественно объяснить как результат чисто фонетического “поглощения” тематического гласного (т. е., в частности, развития типа $vV > V$, где *v* – тематический гласный). При синхронном описании тематические глаголы с имеющей место в ряде форм нулевой репрезентацией тематического гласного следует четко отличать от атематических.

фонетических особенностей некоторых атематических презенсных форм). Таким образом, для атематического типа в кетско-югском можно, видимо, констатировать историческое наличие гласного **i* во всех формах, который по аналогии с гласным *a/o* (а также безаблаутными тематическими гласными в коттском) логично интерпретировать как тематический. Следовательно, исторически данный тип является тематическим; ниже, при диахроническом описании, он обозначается как **i*-тип.

При сравнительно-историческом анализе кетско-югской и коттской систем мы, чтобы повысить степень его надежности, основывались прежде всего на сравнении типов основы в кетско-югских и коттских глагольных парадигмах, являющихся этимологически тождественными друг другу (т.е. очевидным образом непосредственно восходящих к общим праенисейским источникам). Полученные результаты сводятся прежде всего к следующему.

Для праенисейского глагола восстанавливаются особые однофонемные вокалические морфемы, дополнительно распределенные по разным классам глаголов и лишенные отчетливо выраженной семантики. Функцию этих морфем кажется адекватным охарактеризовать как основообразующую (можно также условно назвать их маркерами глагольной основы). Соответственно, в отношении праенисейского точно так же, как в отношении языков-потомков, можно говорить о наличии тематических гласных и, следовательно, о различении глаголов по соответствующей селективной категории. Эту категорию в праенисейском, как и в дочерних языках, мы обозначаем как тип глагольной основы. Для праенисейского уровня мы восстанавливаем два тематических гласных и, соответственно, два типа основы (атематический тип не восстанавливается). Первый тип характеризовался аблаутным тематическим гласным, тождественным кетско-югскому и коттскому *a/o*, т.е. представленным ступенью **a* в презенсе и императиве и ступенью **o* в претерите, второй тип - неким переднерядным аблаутным гласным, имевшим также две ступени, одной из которых был либо **ä*, либо **e*, а другой - **i*; далее гласный, характеризовавший второй тип, мы будем для краткости обозначать как **Ī*. Распределение ступеней по грамматическим формам во втором типе неизвестно, так как его рефлексy не сохранили аблаутную структуру ни в одном из языков (как в кетско-югском, так и в коттском произошло обобщение одной из двух ступеней). В кетско-югском праенисейский **a/o* сохранился как таковой, а у **Ī* обобщилась ступень **i*. В результате возникла система с противопоставлением *a/o*- и **i*-типов; далее **i*-тип трансформировался в атематический вследствие падения **i* в большинстве форм презенса (см. выше). В коттском праенисейская система

была преобразована в большей степени за счет сильного дробления рефлексов обоих тематических гласных. В **a/o*-типе произошла лабиализация **a* презенсных форм в тех глаголах, где он находился в позиции перед аффиксами, репрезентованными губным глайдом, и, по-видимому, делабиализация **o* претеритных форм в тех глаголах, где он находился в анлауте в открытом слоге, а в тех случаях, где эти позиционные условия отсутствовали, сохранилась старая аблаутная структура. В **V̄*-типе обобщился неузкий гласный (**ā* или **e*), который затем выпал в ряде специфических позиций, а в остальных случаях дал *a* или *e* с квантитативным (или акцентным?) распределением. В результате **a/o*-тип дал здесь *o/a*-, *a*- и *a/o*-типы, тогда как **V*-тип развился, соответственно, в *a*- и *e*-типы, а также в атематический тип (в коттском оба типа, таким образом, частично совпали в *a*-типе). Что касается гипотезы, согласно которой тематический *a* в коттском (в тех глаголах, где он не восходит к праенисейскому **a/o*) дополнительно распределен с тематическим *e* по квантитативному или акцентному принципу, то она подробно обоснована нами; у нас имеются также вполне определенные историко-фонетические аргументы в пользу возведения этих гласных к праенисейскому **ā* или **e*. Здесь мы, однако, не можем останавливаться на этом за недостатком места.

2. В кетско-югском в одном из рядов субъектно-объектных показателей (в традиционной нотации этот ряд обозначается как ряд *B* в противоположность так называемым рядам *D*; в нашем описании показатели данного ряда интерпретируются как маркеры косвенного объекта) выделяется две лексически распределенные морфонологические разновидности. Различие между этими разновидностями, в традиционной нотации обозначаемыми соответственно как ряды *ba/a* и *ba/bu* и ряды *bo/o* и *bo/bu*, сводится к различию гласных в показателе 1-го л. sg. и показателях 3-го л. м. и ж. классов (речь идет о трех показателях – это показатели м. и ж. классов ед. числа и общий для этих двух классов показатель мн. числа). В первой разновидности налицо иллабиальные огласовки (*i* в показателе 3-го л. sg. ж. кл. и *a* в других), а во второй – лабиальные (*u* в показателе 3-го л. sg. ж. кл. и *o* в других); в соответствии с этим можно использовать для этих разновидностей обозначения “иллабиальная” и “лабиальная”.

Никакого фонетического распределения для этих разновидностей на синхронном уровне установить не удастся. Что касается гипотез об их синхронном или историческом семантическом распределении (описывать которые мы здесь не имеем возможности), то ни одна из них не кажется нам убедительной (эти гипотезы в большинстве своем, с одной стороны, мало-

правдоподобны, с другой – плохо согласуются с фактами). С другой стороны, между разновидностями существует одно нетривиальное морфотактическое различие: при том, что показатели обеих разновидностей (в отличие от показателей других субъектно-объектных рядов) за редчайшими исключениями встречаются только в сочетании с последующим детерминативом³, для иллабиальной разновидности возможно сочетание с любыми детерминативами, а для лабиальной – только с детерминативом *k* (фонетически реализуемым в виде *kʲ / Ø*), хотя никакой синхронной мотивации данной закономерности опять-таки не существует.

Анализируя засвидетельствованные коттские исторические соответствия кетско-югских глаголов, содержащих вышеозначенный ряд с двумя разновидностями, можно заключить, что (как и казалось естественным предположить а priori) эти разновидности возникли в результате фонетического дробления первоначально единого ряда. Исконной является иллабиальная разновидность, а лабиальная возникла в результате развития *a > o*, *i > u* в одной из структурных разновидностей глагольной основы, а именно в структуре, характеризующейся наличием тематического гласного **a/o* (см. пункт 1) и отсутствием детерминатива. В глаголах этой структуры (и только в них) в формах претерита непосредственно после **a* и (в формах женского класса) **i* следовал тематический гласный в ступени **o*, что и обусловило указанную лабиализацию, т. е. исконные **ao*, **io* развились соответственно в **oo*, **uo* (наличие лабиальной огласовки в непретеритных формах данных глаголов – и, вероятно, во всех формах в показателе 3-го. л. мн. ч. м. и ж. кл., выглядевшем как **aŋ* и, таким образом, не составлявшем с тематическим гласным имплицировавшей лабиализацию вокалической последовательности – объясняется действием аналогии), тогда как при наличии в структуре с тематическим **a/o* детерминатива последний отграничивал **a* и **i* от тематического гласного, препятствуя ассимиляции.

Впоследствии возникшие в старой бездетерминативной структуре **oo* и **uo* претерпели гамматическое разбиение, т. е. **oo > oʊo*, **uo > uʊo* (подобное устранение зияний, или, по крайней мере, каких-то из них, по-видимому, регулярно для кетско-югского – оно надежно засвидетельствовано в ряде случаев, в том числе в некоторых классах глагольных форм). В

³ Речь идет об особых однофонемных консонантных элементах, входящих в состав глагольной основы. Детерминатив (в данном значении) – термин традиционной енисеистики.

новой системе энететический $-ɣ$ в этих сочетаниях совпал с $-ɣ$, являющимся регулярной интервокальной репрезентацией детерминатива в глаголах с детерминативом $*k$, в результате чего исконные бездетерминативные глаголы, в которых появилась лабиальная разновидность, перешли в разряд имеющих детерминатив, хотя присутствие других детерминативов в этих глаголах осталось невозможным (чем и объясняется отмеченное выше морфотактическое ограничение, характерное для лабиальной разновидности). Наличие показателей лабиальной разновидности (неизменно сопровождаемых последующим веларным) в глаголах, не имеющих тематического a/o (т. е. в глаголах $*i$ -типа, см. пункт 1) – результат аналогического распространения.

J.D. Bengtson (Minneapolis), V. Blažek (Přibram)

LEXICAL PARALLELS BETWEEN AINU AND AUSTRIC, AND THEIR IMPLICATIONS

The Ainu language is known from Hokkaido, Sakhalin & the Kuril islands (where it is extinct now). According to toponymy, Ainu was also formerly spoken on Honshu (Hudson 1994, pp. 242-44), and apparently on other islands of the Japanese archipelago, probably even as far as the Ryukyu Islands, where, for example place-names of the type *Pira* correspond with Ainu *pira* "rock" (Kagami 1962; Beleňkaja 1964). There are surprising biological similarities between Ainu and Ryukyans, especially visible on new-born children (Levin 1971, p. 197; Hudson 1994, p. 247), supported by evidence of molecular genetics (Cavalli-Sforza et al. 1994, p. 232).

There have been several attempts to solve the question of the genetic affiliation of the Ainu language. Besides the attempts at the comparisons which are rather romantic (with Hebrew [!] by Batchelor), or that give quite unsystematic results (e.g. with Indo-European by Naert, Lindquist or Van Windekens; with "Caucasian", and also with Basque, Yenisseian, Burushaski, and some Amerindian languages, by Tailleux 1963 & 1968), there are two main competing hypotheses: (1) Altaic: Ramstedt; Street, *Language* 38 [1962], pp. 92-99; Patrie

1982; and more extensively "Euroasiatic" including Altaic, Nivkh, Uralic, Indo-European etc.: Koppelman 1933; Greenberg 1987, p. 332; Ruhlen 1987, pp. 131-32 and 1994, pp. 16-20; Krippes, *Ural-Altische Jahrbücher* 61 [1989], pp. 149-51. (2) Austronesian and Austroasiatic (plus Thai-Kadai and Miao-Yao, together Austric): Gjerdmann 1926 & 1960; Murayama 1992a, 1992b, 1993 and Vovin 1993.

Our research supports the Austric hypothesis (similarly Starostin and Peyros p.c.). The internal structure of the Austric macro-phylum postulated by Schmidt (1906) is not yet definitively established (a historical overview see Ruhlen 1987, pp. 148-60). Recently Peyros (1992, p. 362) has proposed the following macroclassification of the Austric language phylum:

I. Austro-Thai

- 1) Austronesian
- 2) Kadai (= Thai-Kadai)

II. Miao-Austroasiatic

- 1) Miao -Yao (= Hmong-Mien)
- 2) Austroasiatic (= Munda - Mon-Khmer)

Ainu (and Nihali, in India) can represent peripheral remnants of this Austric macro-phylum (see Bengtson 1996, Blažek 1996).

In physical anthropology the Ainu type has generally been included in the Mongoloid subspecies. On the basis of DNA evidence, the genetic taxonomy of Cavalli-Sforza, et al. (1988, p. 6003; 1992, p. 5621; 1994, pp. 231-32), postulates a 'Northeast Asian' branch, comprising the Ainu, Japanese, and Koreans, along with Tibetans, North Chinese, and others. Similar results were obtained by classical methods of physical anthropology (Alekseev & Trubnikova 1984, p. 88). On the other hand, some undoubtedly very archaic features, such as the rich tertiary pubescence and dentition, point to relations with Southeast Asia (Alekseev & Trubnikova 1984, pp. 94-96; Turner 1989). We might also mention the remarkable closeness of gene frequencies between the Ainu and the aborigines of Taiwan, for example IGKC, KM (1&1,2), P1(1) or RH, haplotype cDE (Cavalli-Sforza et al. 1994, pp. 385-86, 425-26). The connection of the ancestors of the Ainu people with Southeast Asia was thoroughly argued by Sternberg (1929).

The earliest known presence of modern man in Japanese archipelago is estimated at 30.000 years BP (e.g., Utanobori on Hokkaido, or Osinovka on Sakhalin: see Golubev & Lavrov 1988, pp. 206, 220). At 11.000 years BP the first ceramic artifacts appear (Cavalli-Sforza et al. 1994, p. 202, have as early as 12.700 BP; in any case, it is the world's first appearance of ceramics !). The style of

pottery changed *ca.* 10.000 BP, which is thought to indicate the advent of the Jōmon culture. (Remarkably, on Sakhalin this technology was delayed by 2.000 years, compared with Hokkaido. Golubev & Lavrov 1988, p. 225.) The contemporary Ainu people are very probably the descendants of the creators of the Jōmon culture (cf. Hudson 1994, p. 244; Cavalli-Sforza et al. 1994, pp. 203, 232). About 400 BC a new population came to Kyushu from the Korean peninsula, the bearers of the culture called Yayoi. They brought a developed rice agriculture, and an Altaic language (Proto-Japanese). The closest relative of Old Japanese was the language of the old Korean kingdom, Koguryō (cf. Hudson 1994, pp. 246-47).

Following the great specialist in Austronesian (and African) languages, Otto Dempwolff, we assume that the lexical parallels between Ainu and the Austric languages (v. the list of lexical parallels in: Bengston, Blažek, Arch.orient. 68, 2000, pp.237–258) represents the first step in the inductive phase of the demonstration of genetic relationship (really a continuation of the first steps taken by Gjerdman, *et al.*). The following step (already begun, for example, by Norquest, 1998) consists of the formulation of regular phonetic correspondences, which should be verified during the deductive phase. We believe that future progress in comparative & historical Austric linguistics will lead to the complete demonstration of the membership of Ainu within the Austric macro-phylum (along with Austronesian, Thai-Kadai, Miao-Yao, Austroasiatic, and probably also Nihali). If our research helps to stimulate discussion of the position of Ainu in genetic classification, it has served its purpose.

Е.Г. Рабинович (Санкт-Петербург)

«НЕЗРИМЫЕ ГРАНИЦЫ»

В 80-х гг. XIX века Эдуард Зюсс в своем знаменитом труде "Das Antlitz der Erde" устранил, наконец, разделение Европы и Азии на два континента, и после него в строго географическом и/или геологическом смысле говорится уже не о Европе и Азии, а о едином материке Евразии. Вне специальных контекстов, однако, пять континентов считаются не научно – без "Европы" и "Азии", зато с Антарктидой, а привычно – без Антарктиды, зато с Европой и с Азией, граница между которыми уже в древности, когда материков было три, была в основном сухопутной и потому спорной – или, по удачному выражению радио "Свобода", незримой, а незримое непременно включено в некую умозрительную систему, обобщающую сразу видимые и невидимые явления. Традиционное различие "матерой суши" и острова можно сформулировать так, что у острова естественные границы известны (пусть у "Пелопова острова" одна из них идет по Истму), а у материка всегда есть еще и неизвестная (незримая) граница: все ранние географические концепции представляли каждый материк как сочетание, во-первых, обжитой средиземноморской и прилегающей к ней части и, во-вторых, неведомо куда простирающихся, хотя по определению конечных, сухопутных пространств. Таким образом, разделение суши на Европу, Азию и Ливию было по самой своей природе умозрительным, потому что сочетание наглядности с умозрением дает в итоге все то же умозрение.

Первое упоминание о Европе как о географической области содержится в гомеровском гимне к Аполлону (III, 250-251): Европа там названа в перечне рядом с Пелопоннесом и островами и, как показывает анализ текста, тесно ассоциируется с Пифийским оракулом, обозначая земли его фокейских, беотийских, фессалийских и евбейских амфикионов. Распространение влияния Дельфов могло способствовать расширению значения топонима – недаром это произошло отчасти благодаря Геродоту с его всем из-

вестной лояльностью к Пифийскому авторитету. При этом уже Гесиод говорит в "Трудах и днях" (654) о собравшемся "со святой Эллады" на Трои ахейском войске, так что Эллада у Гесиода – вся балканская Греция с Пелопоннесом и островами, и Европа гимна, сложенного позднее "Трудов и дней", относится к ней, следовательно, как часть к целому. Однако изначально имя "Эллада" принадлежало городу и/или области то ли в Фессалии (во Фтиотиде) – так в "Илиаде" (II, 683; IX, 395 et al.), то ли в Эпире близ Додоны – так у Аристотеля (Meteor. 352 a 34). При равной скорости расширения семантики обоих топонимов "Элладе" следовало бы, наверно, обогнать "Европу", которая осталась бы ее частью, но вышло наоборот, и "Европа" в своей экспансии заметно обогнала "Элладу" задолго до Геродота. В рамках исследуемой проблемы важно, что первые "Эллада" и "Европа" обе были населены исключительно греками, как бы те ни назывались. и у Эллады это свойство сохранилось, а вот в Европе жили также и варвары – поэтому потенциальное расширение Эллады ограничивалось расширением эллинства, а расширение Европы не ограничивалось, в сущности, ничем.

Другие континенты расширяют свою территорию разве что за счет географических открытий, а Европа может расти и еще за счет Азии – и растет, хотя только в новое время. В XVIII веке традиционная граница по Танаису сменилась до сих пор общепринятой границей по Уралу, но уже в конце XIX века Д.Н. Анучин в энциклопедической статье объявил, что Урал "рациональнее" включать в Европу, восточную границу которой лучше вести по Оби. Расширение Европы до Урала произошло именно тогда, когда Россия была принята в семью европейских держав, и граница по Уралу закрепила это на географическом уровне – а столетием позже уже и западная Сибирь могла казаться достаточно освоенной, чтобы еще на несколько тысяч верст урезать Азию. Принадлежность территории к Европе определялась в обоих случаях по тому же принципу, что и в гимне к Аполлону, разве что Амфиктионию (все равно, сознательно или бессознательно) заместила семья европейских держав.

Традиционно границы континентов не только не совпадают с какими-либо другими границами, но порой пересекают город – например, современный Стамбул (хотя характерно, что именно в азиатском Скутари находится старое турецкое кладбище, так как многие турки предпочитали азиатскую землю). Древние географы различали "европейских" и "азиатских" скифов, гетов, мисийцев и т. д., то есть уже тогда географические границы не совпадали с культурными; Константинополь стоял на европей-

ском берегу, но его азиатскими визави были Халкедон и Хрисополь, ради которых никто передвигать границу Европы не пытался, хотя грекам было очень свойственно приписывать городам и территориям некий дополнительный престиж (скажем, превращать каппадокийскую Тиану в древнее эллинское поселение) – будь Европа "престижным" материком, они наверняка манипулировали бы и ее границами. Однако, хотя первоначальная пифийская Европа была понятием более культурным, нежели географическим, и хотя расширение семантики топонима тоже скорей всего было обусловлено культурными причинами, раннее оформление концепции трех частей света превратило Европу в сегмент физического пространства, никакого особого места в культурной иерархии не занимающий – в отличие, скажем, от Амфиктионии. Ассоциация Европы с эллинизмом и Азии с варварством, ясно выраженная у Геродота, не оказалась столь актуальна, чтобы жители, например, Смирны или Эфеса пытались присоединиться к Европе еще и в сугубо географическом смысле – им хватало их единства с эллинизмом.

Однако ассоциация Европы со "своим" и Азии с "чужим" в памяти культуры существовала и могла, следовательно, актуализироваться в любой подходящий для того момент. Этот момент настал в XVIII веке, когда чуждая Московия заместилась династически родственной Россией, и впоследствии европейская (вместе со своим евразийским вариантом) проблема никогда уже не снималась с повестки дня – даже когда понятие "континент Европа" исчезло из научного обихода, а быть может, именно после этого исчезновения.

Вяч.Вс. Иванов (Лос-Анджелес–Москва)

ЕВРАЗИЙСКИЕ СЛОВЕСНЫЕ И МИФОЛОГИЧЕСКИЕ МОТИВЫ

1. Богатырь

Богатырский сказочный и повествовательный эпос у иранских, тюркских, монгольских и других народов Средней Азии и Кавказа имеет общие черты со славянским, что было показано Стасовым, Потаниным, Вс. Миллером, Жирмунским. Представляется, что эти фольклорные связи

отражены и в названии «богатыря», которое в качестве миграционного культурного термина переходило из одной семьи языков Евразии в другую. Оно представляет собой сложное слово, первой частью которого было иранское название «бога». Для второй части словосложения исходным можно было бы считать общеиндоевропейское название «мужа, носителя силы мужественности». В южноанатолийском и греческо-армянском диалектном ареале слово выступает с протетическим а- (лувийск. **anna-**: **an-nari-** 'могущество, мужественность', **annar-ummi-** 'могучий, мужественный', др.-греч. ἄνθρωπος, арм. **ayr** 'мужчина'), которому в североанатолийском соответствует **i-** в **innar-**: хеттск. **innar-aw-atar** 'сила, мощь, мужественность', **innar-aw-ant-** 'сильный, мощный. могучий. наделенный половой силой'. В других индоевропейских диалектах начальный гласный (по-видимому, из сочетания ларингального с последующим редуцированным гласным, т.е. ***ṛ**) исчезает: др.-инд. **nar-**; авест. **nar**; алб. **njer** 'мужчина'. Произведенная от этого имени основа на *-**t-** (словосложение др.-инд. **sū-nṛ-t-ā** 'жизненная сила'[с долгим **ū** в начальном слове, вызванном исчезнувшим ларингальным в начале корня]= др.-ирл. **so-nir-t** 'сильный'; **ner-t** «мужество: войско»; вост.-иранск. хотан-сакск. **nadaun** <***nṛ-t-ā-van**; лит. **nér-tėti** «сердить», др.-прусск. **ner-t-ien** «гнев») известна также и в фольклорном и мифологическом употреблении как имя осетинских героев **нартов**, распространившееся по всему Кавказу, и древнегерманских богов: др.-исл. **Njorðr**, ср. имя др.-герм. богини **Nerthus**. Следуя предположению Бэйли, принятому Винтером, можно допустить, что от основы, родственной осет. **nart** 'эпический герой. один из 100 братьев- нартов', при метатезе группы ***rt** > **-tr-** и изменении начального слогового ***ṛ** > **a/e** могла образоваться незасвидетельствованная иранская основа ***atr-**. Подобной трансформацией исходной формы можно было бы объяснить (при допущении в нем иранского заимствования или же слова неизвестного индоевропейского языка с соответствующими звуковыми изменениями) тохар. **A atār /atrū** 'герой'. сложное слово **atra-tampe** «обладающий мощью героя»; В **etre** «герой». В сочетании с заимствованным иранским ***bag-a-** «бог» тохарское слово образовало словосложение, которое распространилось по разным «степным» евразийским языкам (в частности, монгольским) в своей тюркизованной форме: **bay-atur** (> др.-тюркск. **atur** «герой, богатырь»), **bay-adur**. Уже в качестве евразийского миграционного термина слово было снова заимствовано в восточно-иранский осетинский (скифский): в форме **baeyatyr** оно известно из грузинской хроники **Karlis Cxovreba**, тогда как еще раз метатезированную форму **qaebatyr** сохранил иронский диалект

осетинского. Средневековая восточно-иранская форма типа раннеосетинской близка к заимствованным восточно- и западно-славянским и могла послужить источником русск. *богатырь*, украинск. *богатыр*, чешск. *bohater*, польск. *bohater*, др.-польск. *bohaterz* 'могучий воин, эпический герой'. Это языковое соответствие подтверждает общее происхождение давно замеченных аналогичных жанровых черт (в том числе и относящихся к герою песни – богатырю) славянского эпоса (русских былин) и сходных фольклорных композиций тюркских и монгольских сказителей. с одной стороны, осетинского нартовского эпоса и его кавказских ответвлений, с другой.

2. Шаманское название души

Др.-тюркск. *qut* «дух, душа, блаженство (в буддийском понимании), счастье: элемент» имеет в отдельных тюркских языках соответствия, указывающие на явные иранские зороастрийские влияния: *maldyn quty* «душа скота» (Вербицкий 1884, с. 154; Малов 1951, с. 415) представляет собой передачу авест. *gRuš urvā* «душа скота». Тюркское слово представляется заимствованием из субстратного языка, входившего, скорее всего, в северо-кавказско-енисейско-сино-тибетскую макросемью, ср. с одной стороны, кетск. *qūt-* «шаманить», югск. *xu:t-* (С. Старостин 1995, с. 265), с другой стороны, хаттск. *kuttu* «душа» (Иванов 1985, с. 44 . № 22, с дальнейшими сопоставлениями, часть которых проблематична).

3. Евразийский волк

Исследованиями последнего времени подтвержден общеиндоевропейский характер символа волка как знака воина – члена мужского союза. Это представление и связанная с ним терминология (в том числе и название вурдалака, содержащее название волка в качестве первой части) широко распространено в различных языках степной полосы Евразии и Кавказа. У носителей этих языков с тем же кругом символов связаны и обряды переодевания в волчью шкуру, символизирующие превращение в волка, ср. «волчьих людей» в хеттских текстах. Образование топонимов и названий стран (ср. название Ликийи) от слова «волк» стоит в том же ряду общеевразийских представлений.

4. О числительных и числах. Название «тысячи».

Название «тысячи, десяти тысяч (или сотни)» как большого числа, *тмы* объединяет славянский и тохарский (по названию «тысячи» и «деся-

ти тысяч, тьмы» отличающиеся от остальных групп индоевропейских языков) с другими «степными» языками Евразии, на них повлиявшими, в частности, алтайскими (прял. **muàmuà*, тунг.-маньчж. *ñamā*). Как показал Э. Хэмп, в отношении счета по пальцам и соответствующих им числительных существуют две основные категории языков Евразии.

ЛИТЕРАТУРА

В. Вербицкий. Словарь алтайского и аладагского наречий тюркского языка. Казань. 1884.

С.Е. Малов. Памятники древнетюркской письменности. Тексты и исследования. М.-Л., 1951.

Вяч.Вс. Иванов. Об отношении хаттского языка к северокавказским. – Древняя Анатолия. М., 1985. С. 26-59.

С.А. Старостин. Сравнительный словарь енисейских языков. – Кетский сборник. Лингвистика. М., 1995. С. 176-315.

C. Ginzburg (Los-Angeles)

ON THE EURASIAN ROOTS OF THE WITCHES' SABBATH STEREOTYPE

1. My paper will deal with the witches' sabbath, a topic which played a prominent role in the European persecution of witchcraft between the 15th and the 17th (in some places, the early 18th) centuries. Men and women on trial for witchcraft often confessed – after physical or psychological pressure – having travelled to solitary places, sometimes riding on animals, sometimes after having transformed themselves into animals, having met other witches, males and females; having renounced the Christian faith; having desecrated the host and paid homage to the devil; to have devoured babies. Notwithstanding the presence of innumerable local variations, the basic stereotype remained the same. How did it emerge? Why did it spread? Why did it persist for such a long time?

I tried to answer these questions in two books, which while very different in scope and content, are nonetheless complementary. I will present their conclusions as well as some afterthoughts.

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

It was often without having been subjected to any duress that the *benandanti* provided amazingly detailed descriptions of their nocturnal fights. The inquisitors listened to those confessions in deep amazement, asking again and again what was meant by the word “*benandante*” – clearly this was a complex of phenomena utterly alien to their own cultural universe. In order to make sense of the *benandanti* narratives, the inquisitors interpreted them as local variations on the witches-sabbath stereotype. The *benandanti* had to be witches, and their claims to be the scourge of witches had to be lies. The fifty trials I analyzed reveal that the *benandanti* gradually internalized the inquisitorial interpretation: their narratives were transformed into nearly stereotypical accounts of the witches' sabbath. By 1650 or so, the metamorphosis of the *benandanti* into witches was nearly complete. But at that moment the Friulian inquisitors came under harsh criticism from the Roman Holy Office Congregation: the inquisitors themselves were accused of having convicted a self-proclaimed without sufficient evidence. The (usually mild) persecution of the *benandanti* faded away.

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

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

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

c) the aforementioned features raised the possibility of a connection between *benandanti* and shamans – the latter term is meant quite specifically, not in a broad metaphorical sense.

The third hypothesis was based on a leap of imagination. But there was clear evidence that the Friulian case was not a bizarre, isolated phenomenon. In a late seventeenth century Livonian trial, an old man, Thies, explained that he was

a werewolf, and that with his fellow-werewolves he used to do battle against witches three times a year to ensure the fertility of the crops. The striking resemblance between that seemingly bizarre document and the evidence concerning the benandanti pointed to a deep layer of peasants beliefs, largely untouched by Christian demonology. The Friulan case (I suggested) shed a new light on the popular roots of the witches' sabbath.

3. The scope of the book I published two decades later (*Storia notturna*, 1989; English translation: *Ecstasies*, 1990) turned to be much larger than I had originally planned. First of all, the book's subtitle – *Deciphering the Witches' Sabbath* – did not include the word "popular". I decided to approach the witches' sabbath stereotype as a compromise formation in a cultural, not in a psychological sense: that is, involving elements both from above and from below. The first part of the book dealt with an idea that first emerged in the late Middle Ages: an alleged conspiracy against society planned by a hostile, threatening sect. This fear had been successively projected first onto lepers, heretic and Jews (1321); then into Jews only, during the Black Death (1348-49); finally into witches.

The book's second part, based on a morphological approach indebted to Wittgenstein's remarks on Frazer, analyzed a series of figures who, like the Friulan benandanti, claimed a special connection with the world of the dead: *armiers* of the Pyrenean Ariège, Dalmatian *kresniki*, Romanian *călușari*, Hungarian *táltos*, Ossetian *burkudzäutä*, and werewolves. The individual links in this long chain were connected by striking parallels. For instance, the Ossetian *burkudzäutä* said that they fought with the dead in a meadow full of roses, to ensure the fertility of the crops; a young Friulian cowherd, Menichino of Latisana, claimed that he had battled witches as a benandante to ensure the fertility of the crops, fighting in the meadow of Jehoshaphat, amidst the perfume of roses. And all of the instances I came across had some of the features often ascribed to shamans: special physical traits which set the individual from the community (the caul in the case of benandanti and werewolves; additional teeth in the case of *táltos*, etc.); the ability to fall into ecstasy; the asserted ability to transform themselves into animals and to fight battles sometimes related to prosperity. One could speak of shaman-like figures, although none of them was involved in public rituals comparable to the shamanistic *séance*. How can we explain those resemblances?

I tried to answer this question in the third part of my book. First I explored the possibility of cultural contacts in the Eurasian continent which could have explained the aforementioned series. Following Karl Meuli's analysis of Herodotus (IV, 73-75), I focused on the presence of shamanistic cultural traits

among the Scythians. But a Eurasian cultural continuum could explain only transmission, not the extraordinary persistence of the set of traits I dealt with. (Similar arguments had been made, in different contexts, by Marc Bloch and Claude Lévi-Strauss.) I therefore tried a different, complementary route, inspired by Vladimir Propp's well-known work on fairy-tales, as well as by S. Luria's much less known (but equally important) essay on the Oedipus legend (1927). I assembled a large dossier centered on the mythical and ritual occurrence of walking anomalies: lameness, monosandalism and so forth. The figures in my dossier looked very much like mediators between the world of the living and the world of the dead. Could the shamanistic traits identified in the case of Cinderella be extended to other figures as well? I have no definitive answer. But individual instances like the lame boy who, according to Caspar Peucer (*Commentarius de parecipuis generibus divinationum*, 1560) led the Livonian werewolves, seemed less bizarre if set among the rest of the figures in my collection. The frequent occurrence of walking anomalies in myths and rituals related to the world of the dead proved that representations of the body could work as mediating instances, translating physical characteristics of the human species into potentially universal symbolic configurations. In the case I dealt with, morphological connections occurred in the framework of specific historical contacts.

In the conclusion to my book I argued that the witches' sabbath emerged in the Western Alps in the second half of the 14th century, as the result of an interaction between a widespread mythical Eurasian configuration and the haunting image of a threatening sect. An ancient shamanistic kernel was reshaped and reinterpreted in the language of Christian demonology.

Вяч. Вс. Иванов (Лос-Анджелес-Москва)

К РЕКОНСТРУКЦИИ ПТИЧЬЕГО И ЖИВОТНОГО ЭПОСА ЕВРАЗИИ

О мифологических истоках исключительно архаического птичьего эпоса и о распространении этих мифов в Новом Свете и в Древней Евразии в связи с сюжетом *разорителя орлиных гнезд* говорилось довольно подробно в ряде исследований, подытоженных в книге Ю.Е. Березкина о мифологии

коренного населения Америки, которая находится в печати. Как и при изучении жанра прений, особое значение для сравнительных сопоставлений приобретает древнейшая известная письменная литература Евразии – клинописная шумерская. Собственно литературная сторона преобразования сюжета в шумерской поэме изучалась мною в статье, посвященной Е.М. Мелетинскому – выдающемуся продолжателю исследований архаического эпоса (в его книге о Вороне – птичьего), которые велись у нас такими учениками Веселовского, как. Например, В.М. Жирмунский. Степень частичного совпадения шумерского мифопоэтического текста о герое Лугальбанда с соответствующими американскими индейскими и сибирскими (особенно кетским) вариантами повествования о разорителе орлиных гнезд поразительна. В шумерском тексте в словах, почти дословно совпадающих с кетским мифом, описан страх орла Анзуда, боящегося за своих птенцов:

mušen-e a-nir i-im-gar an-e ba-ta
dam-bé u₈ bi-in-du₈ engur-ra ba-te
mušen-e u₈-du₁₁-ga-bi-šè
dam--bé a-nir-gar-ra-bi-šè
^da-nun-na dingir-hur-sag-gá
kiš₁₈-gim ki-in-dar-raba-an-di-ni-ib-ku₄-re-eš-am

“Птица подняла жалобный крик – он достигал до неба:
Его жена кричала тоже ‘Горе!’ – ее крик достигал глубинных вод.
Когда птица этот жалобный крик издала,
Когда его жена этот клич издала.
Боги Анунна, божества гор,
Уползли, как муравьи, в земные расщелины ”

(Wilke 1969, SS. 98-101; Hruška 1975, S. 44)

Исследования последнего времени позволяют предположить раннее распространение наряду с птичьим эпосом и во взаимодействии с ним, **животного (звериного)** эпоса, в котором в качестве основного персонажа выступает **лис/лиса**, как в средневековом эпосе, известном в таких позднейших его обработках как *Рейнеке-лис*. Несколько ученых (Ebeling 1927, S. 17; Пету 1959, p. 26, n. 37) давно уже обратили внимание на разительные аналогии последнему во фрагментах того, что предположительно можно считать **шумерским животным эпосом**, который по абсолютному времени письменной его фиксации принадлежит к числу

самых древних текстов мировой литературы. Как показано в недавней специальной работе (Vanstiphout 1988; ср. Denning-Bolle 1992, p. 112 след., 5.3.4), в реконструируемом шумерском тексте, как и в позднейших образцах этого эпоса, лис является одним из трех главных персонажей, наряду с собакой и волком (лев не входит в эту основную тройку, хотя и появляется в повествовании). С позднейшими басенными и эпическими сюжетами совпадает необходимость отвечать перед судом и гротескная функция лиса-обманщика. Смеховой образ лиса выступает и в шумерских пословицах: ka₅-a(-a) A.AB.BA-še giš-a-ni (ù)bi-in-sur A-AB-BA TUN-bi kaš-gu₁₀ -um-e-še "помочившись в море, лиса сказала: все это море – моя моча"¹.

До сих пор названные выше и другие европейские ученые ограничивались оправданным сближением Лиса в шумерском зверином эпосе и в западноевропейских средневековых (и еще более поздних) текстах, а также индийских басенных и сказочных сюжетах. Было обращено внимание и на разительное сходство сочетания лисы с вороном и вороной в баснях Эзопа, имеющих продолжение у Лафонтена (Maitre Renard "Дядюшка Лис"²) и Крылова, и в шумерских баснях, сохранившихся лишь фрагментарно (Gordon 1962, p. 236). Но кажется необходимым существенно расширить круг материалов, привлекаемых для сравнения. В предисловии к своему переводу книги рассказов Пу Сунлина (Ляо Чжая) "Лисьи чары" В.М. Алексеев писал о сходстве отраженных в этой книге народных китайских представлений о коварстве и хитрости лисы с подобными поверьями у русских и других народов (Алексеев 1922; 1983, с. 13-14). Он добавляет, что в Китае лиса наделена божескими особенностями. "В этой-то своей роли божества, наделенного к тому же способностью принимать всевозможные формы, начиная от лисы-зверя и кончая лисой-женщиной и лисой-мужчиной ... в этом мире превращений лиса и кружит человеческую голову особыми химерами" (Алексеев 1983, с. 15). Недаром на эту тему Ляо Чжай сумел написать 80 рассказов (Алексеев 1978, с. 81) из общего числа 431 его рассказа (т.е. около пятой части его рассказов, в большой степени

¹ Gordon 1962, p. 234; Афанасьева 1997, с. 322. там же перевод другого аналогичного стихотворного текста, приводимого в оригинале и в английском переводе и Гордоном; Ivanov 1998, p. 82.

² Перевод М.Л. Гаспарова: Гаспаров. Подгаецкая 1981. с. 119. Из новейших метаистолкований (интерпретаций) крыловской басни отмечу, скорее, как курьез атаку на Выготского как "человека революции", где ему в упрек ставится и предложенное им толкование "Вороны и лисицы": Елисеев 1997, с. 287.

основанных на собранных им фольклорных историях, посвящены волшебным лисам). Гипотетическая реконструкция лисы в зверином эпосе как первоначального Божественного Трикстера, для шумерского высказываемая с осторожностью (Vanstiphout 1988, pp. 211, 223, p. 100; ср. о западноевропейском эпосе Hagtingius 1972), давно была сформулирована на основе преданий народов Дальнего Востока и Америки (Топоров 1982). В частности, в этом ареале рано распространяются и сохраняются гротескные сюжеты, связывающие лису с Вороном (Кутхом у ительменов). В одном из подобных ительменских смеховых рассказов, где выступают образы телесного низа (лисыя моча в смеховой функции, как в приведенном шумерском тексте), лиса (t'sal-aj), похитившая у Кутха его добычу – мышей, чтобы избежать наказания, прикидывается больной. Она выстругала ольху, сделала из нее свою мочу красного цвета, попросила Кутха вылить мочу из корыта, а когда он пошел выливать, столкнула его с обрыва³. В рассказе “Кутх и Лиса” (“Kutx da T'sal”) Кутх, которому становится смешно при виде лисы, снявшей с себя шкуру, пугает ее⁴. В японской мифологии лиса – вестница богини Инари⁵, а у айнов одна из эпических поэм повествует о боге-лисе, наказанном за кражу рыбы (Невский 1972. с. 102 след.). В Сибири у кетов, югов и эвенков записаны мифы и сказки, герой которых – лис или лисенок. В кетском мифе о разорителе орлиных гнезд главный герой – лисенок. В югской (сымско-кетской) сказке лиса обманывает медведя (Werner 1997, S. 250, N 8).

Сюжеты большинства из произведений этого круга сходны друг с другом и с тем прототекстом, который реконструирован для шумерского. Можно думать, что здесь перед нами – осколки одного из самых древних сказаний, объединявших население Евразии в весьма раннее время. Кажется весьма интересным, что одна из самых известных басен Крылова (как и ее прообраз у Лафонтена) через Эзопа восходит к такому древнеближневосточному прототипу, в котором соединены персонажи

³ Рассказ записан в 1933 году: Стебницкий 1934. с. 104.

⁴ Записано в 1969 г.: Володин 1976. с. 412-417.

⁵ В русской литературе раннего советского периода о японских легендах о лисе писал талантливый литературовед японист Ким в своих увлекательных комментариях к книге путевых очерков Пильняка о Японии. По словам Кима, он допоздна засиделся за этой работой и заснул как раз тогда, когда дошел до темы преданий о лисах. Проснувшись, он увидел, что его рукопись замазана пролившимися чернилами. Ему показалось, что они размазаны пушистым лисьим хвостом.

архаического птичьего (Ворона) и звериного (Лисица) эпоса. Для того, чтобы проследить, в какой мере архетипические функции Лисы сохраняются в позднейших европейских баснях, можно сопоставить три басенных русских сборника второй половины XVIII-го века. В книге Золотницкого в 4⁶ из 52 басен Лисица – главный персонаж, выступающий в сочетании с другими животными, из них – в двух случаях – в сочетании с волком, как в самом раннем эпосе. В одной из басен последнего рода Лисица соотнесена с судом (в качестве секретаря), что (разумеется, не в порядке реальной преемственности, а благодаря “памяти жанра”) тоже напоминает шумерские тексты (Золотницкий 1763, с. 28-29). В изданной новиковской Типографической Компанией книге басен в переводе Фонвизина 28⁷ из 225 басен (т.е. больше десятой части) посвящены проделкам или злоключениям Лисы, причем в одной из басен (№ 45. Фонвизин 1787, с. 53-55) молодые лисята, как в кетском мифе и шумерской поэме, представляют угрозу для орлят, остающихся в гнезде без орла. Наконец, в книге басен Эмина из 71 басни только две прямо продолжают темы звериного (“Лисица и волк”, Эмин 1793, с. 32-33, см. рис.3) и птичьего (“Курица и лисица”, там же, с. 57-58) эпоса, а еще в одной басне (“О избрании судьбы”, там же, с. 109-114) лиса, хотя и очень деятельный персонаж, но лишь одна из многих. Можно было бы думать об индексе архетипичности сюжетов, в определенном смысле противоположном их оригинальности.

Но, становясь (по-видимому, судя по шумерским фрагментам. не позднее III-го тысячелетия до н.э. в Передней Азии) персонажами басни, птицы и животные утрачивают те более важные функции (божеств и культурных героев), которые могут быть реконструированы для более раннего времени и еще отражены в палеосибирской мифологии. На этих примерах видна, с одной стороны, реальность построения единой истории древних литератур Евразии на основе применения сравнительного метода, с другой же стороны, необходимость учета в ней таких функциональных сдвигов и переосмыслений, которые делают передачу культурного наследия

⁶ Басни 5. 9. 13. 14. Золотницкий 1763, с. 14-17, 28-30, 43-45, 45-48.

⁷ Басни 4, 11, 18, 21, 29, 37, 39, 45, 50, 54, 60, 67, 75, 80, 88, 104, 106, 107, 108, 117, 122, 138, 139, 182, 204, 208, 211. Эмин Выготского как “человека революции”, где ему в упрек ставится и предложенное им толкование “Вороны и лисицы”: Елисеев 1997, с. 287.

одновременно его трансформацией, существенно меняющей исходные соотношения.

ЛИТЕРАТУРА

- В.М. Алексеев, 1922 Предисловие переводчика. – В кн.: Ляо Чжай. Лисьи чары. П.: (перепечатано в кн.: Пу Сунлин 1983, с. 13-26).
- В.М. Алексеев, 1978 Китайская литература. Избр. труды. М.
- В.К. Афанасьева, 1997 От начала начал. Антология шумерской поэзии. СПб.
- Ю.Е. Березкин, 1987 Голос дьявола среди снегов и джунглей. Л.
- А.П. Володин, 1976 Ительменский язык. Л.
- Н. Елисеев, 1997 Психология басни, или люди революции. – Досуги библиофила 7 – “P.S. Постскрипtum”, 3, с. 281-295.
- Н.А. Невский, 1972 Айнский фольклор. М.
- Пу Сунлин 1983 Рассказы Ляо Чжая о необычайном. В переводах с китайского академика В.М. Алексеева. М.
- С.Н. Стебницкий, 1934 Ительменский язык. – В кн.: Языки и письменность народов Севера, под общей редакцией Я.П. Алькора. Ч. III. Языки и письменность палеоазиатских народов. Под ред. Е.А. Крейновича. М.-Л., с. 85-104.
- В.Н. Топоров, 1982 Лиса. – Мифы народов мира. Т. II, М., с. 57.
- S. Denning-Bolle. 1992 Wisdom in Akkadian Literature. Expression, Instruction, Dialogue (Mededelingen en verhandelingen van het Vooraziatisch-egyptisch genootschap “Ex Oriente Lux”, XXVIII). Leiden.
- E. Ebeling, 1927 Die babylonische Fabel und ihre Bedeutung für die Literaturgeschichte (Mitteilungen der Altorientalischen Gesellschaft, II, 3). Leipzig.
- E.W.I. Gordon, 1962 Animals as represented in the Sumerian Proverbs and Fables: A Preliminary Study. – In: Древний мир. Академику В.В. Струве. М., с. 226-249.
- T. Hagtingius, 1972 Een nieuwe bendering van de Reinaert. – De Nieuwe Taalgids, 65, pp. 241-256.
- V. Ivanov, 1998 Towards the Theory of the Speech of the *Other Person*. – Elementa. Journal of Slavic Studies and Comparative Cultural Semiotics, vol. 4, N 1, pp. 71-96.
- B.E. Perry, 1959 Fable. – Studium generale, 12, pp. 17-37.
- H. Vanstiphout, 1988 The Importance of “The Tale of the Fox”. – Acta Sumerologica (Japan), N 10, July, pp. 191-227.
- H. Werner, 1997 Das Jugische (Sym-Ketische). Veröffentlichungen der Societas Uralo-Altaica. Bd. 50. Wiesbaden.

ХУРРИТСКАЯ ПОЭМА ОБ ОХОТНИКЕ КЕШШЕ И ЕВРАЗИЙСКИЙ ОХОТНИЧИЙ ЭПОС

В архиве хеттских царей в Богазкее сохранились 3 таблицы (в том числе 6-ая и 14-ая) и многочисленные фрагменты весьма обширного (примерно 1700-2000 строк, M.Salvini. *Sui testi mitologici in lingua hurrica. - Studi Miceni ed Egeo-anatolici. F.XVIII, Roma, 1977, p. 80*) хурритского повествования, которое в колофоне названо «эпос» (понимание логограммы **SIR** в данном контексте по Гютербоку и Нею) об охотнике Кешше (хеттск. Кешши). В этом хурритском тексте наряду с охотником, его женой Шентаминни=хеттск. Шенталимени (любовь к которой помешала Кешши, слушавшему только ее, помнить о богах, которые ему отомстили) и ее братом Утепшарри выступает несколько хурритских богов, в частности, Кумарби и хурритская Иштар-Шаушка (роль последней в этом эпосе кажется подтверждением мифологических реконструкций, предложенных еще в 30-х годах Франк-Каменецким и Фрейденбергом). Существуют также фрагменты краткого изложения отличающейся от хурритской части повествования на хеттском языке, содержащие отрывки описания нескольких снов охотника Кешши (см. «Луна, упавшая с неба», М., 1977; Н. Hoffner. *Hittite Myths. Atlanta, Georgia, 1990, pp. 67-68*). Как уже отмечалось, хурритско-хеттский рассказ об охотнике, для которого оскорбленные боги делали дичь невидимой, находит параллель в абхазском охотничьем эпосе (Вяч.Вс. Иванов. Избр. Тр.. П. М., 2000, с. 82-83). Абхазский охотничий эпос можно восстановить по сказкам и песням, посвященным абхазскому богу охоты Ажвейпшу. Охота связывалась с пиром Ажвейпша, на котором побывал охотник. Удачливого охотника приветствовали обрядовой формулой **Ažvejpsaa určeit** «Накормил ты Ажвейпша». В песне об охотнике Мши-Хатхуа повествуется:

**Mšy Xatxua Aerg dixean, ap'sak imixt,
Ažvejpsaa dixean, хунwaža šabsta imixt**

«Мши Хатхуа помолился Аиргу (второй менее значимой ипостаси бога охоты), и тот дал ему одну голову (зверя), / Помолился Ажвейпшу, и тот дал ему шестьдесят косуль». Аналогичные представления в менгрельских и западно-грузинских традициях связывались с **месепами** – хозяевами зверей, которые устраивают пиршества, поедая диких животных, а потом, со-

брав кости в шкуры, их оживляют. Охотник может убить лишь подобного зверя, который раньше уже был съеден (Е.Б. Вирсаладзе. Грузинский охотничий миф и поэзия. М., 1976, с. 38, 295). Исследованиями Марра, Дирра, Абаева был установлен общекавказский характер божеств охоты, у которых могли быть сходные функции, но разные имена (адыгейск. *Mezitz*, сван. *Apsat'*=осет.*Aefsati*, ср. осетинскую культовую песню *Yfsatijyy zaraeg* «Песня Бога Охоты», которая содержит обращение охотника к этому богу: *radd nyn, Aefsati* «Поддай нам добычу, Асфати!»).

Возможная ареальная связь этого кавказского круга представлений с хурритскими и более западными средиземноморскими, в частности, греческими, проливает свет на происхождение образа микенской и последующей греческой хозяйки зверей. Такое же название главного мифологического персонажа, связанного с охотой, в двух его формах – мужской и женской – известно в фольклорных текстах разных народов Евразии. Но этнологические изыскания выявили наличие хозяина и хозяйки зверей и у народов Нового Света. Можно ли считать эти символы типологическими универсалиями или же они распространились вместе с первыми охотниками-людьми (*Homo sapiens sapiens*)?

Из материалов, почерпнутых из современных традиций Восточной Азии, примечательны собранные Штернбергом и Крейновичем образцы нивхского охотничьего эпоса, еще прямо связанные с обрядом медвежьего праздника. Лежащее в его основе представление о том, что «медведь – это горный человек» (**тьхыф- пал ниг''ви''**). представляет собой основу сюжета predания и его главный смысл.

Характерное для абхазских текстов использование тайного охотничьего языка (*Ažvajpš'ibyzxlva* «языка Ажвапша» на шкаровском диалекте), в особенности эвфемистических названий животных, из перечня которых состоит ритуальная песня Ажвейпшу и его сыну Дад-Иуану, находит параллели во многих традициях Евразии (ср. одну из последних попыток сопоставления тайных названий в разных тюркских сибирских текстах: U. Marazzi. Remarks on the Siberian Turkic Shamans' Secret Language.– Shamanism in Eurasia. Pt. 2. Göttingen. 1984, pp. 280-285). По отзыву Романа Якобсона, исследование Д.К. Зеленина о табу слов у народов Евразии наметило пути изучения евразийского слова.

О ФУНКЦИИ ПАРНЫХ ОНОМАТОПОЭТИЧЕСКИХ СУЩЕСТВИТЕЛЬНЫХ В МИФОЛОГИЧЕСКОМ ЭПОСЕ

Ономатопозитические пары существительных, одно из которых начинается с губного носового *m*- или с другого губного согласного, часто встречаются в тюркских языках (тип *kitap-mitap*- «книги-мниги»), под возможным влиянием которых они далее распространяются во многих языках Евразии. Они известны также в семитских языках, из древнееврейского входят в идиш, парные выражения в котором повлияли на ряд языков нового времени, в том числе на современный русский. К числу древнейших примеров в текстах на индоевропейских языках Древнего Востока принадлежит пара хеттских божеств *Šuhili-Muhili* (Вяч.Вс. Иванов. Избр.тр., II, М., 2000, с. 332 с библиографией), хеттск. (под лувийским влиянием?) междометие *ai wai* «увы!», а также палайск. *agga-* и *wagga-*; лувийск. *ahga wahra* «горе!». Кажется возможным предложить формальное объяснение такой пары и по отношению к названию парных орудий любимой игры Гильгамеша *pukku* и *mikku*, выступающих в шумерском сказании III тыс. до н. э. и в аккадском пересказе его 2-ой части в XII-й таблице поздней ниневийской версии эпоса о Гильгамеше. Энкиду и царстве мертвых, а также в гимне Иштар, связанном с этим текстом. В последнее время предложено толкование этой игры как «безлошадного» прототипа поло, соответственно *pukku* понимается как деревянный мяч, а *mikku* – как клюшка с длинной ручкой, посредством которой Гильгамеш бросает этот мяч (L' Épopée de Gilgamesh. Traduction, introduction et notes par R.J. Tournay et A. Shaffer. Les Littératures anciennes du Proche Orient. Paris, 1994, pp. 47, 255 с литературой вопроса). Звукосимволическое соотношение между двумя шумерскими словами соответствует универсальной интерпретации оппозиции *u:i* как символизирующей различие большого и малого, к разнице между целыми слогами ср. др.-яп. **pi* '1':**pu* '2'; *mi* '3': *mu* 'б' и т. п. (Вяч.Вс. Иванов. Указ.соч., с. 327). Как сообщает шумерское сказание, Гильгамеш сделал себе *pukku* из корней мирового дерева, а *mikku* – из его ветвей. В ходе приятной для него игры, которую он затеял на большой городской площади, роль пони играли молодые люди Урука – беззащитные дети вдов. Гильгамеш их оседлывал, те стонали, у них болели шеи и бедра. Матери и сестры приносили им пищу и питье. Направленные к богам жалобы и проклятия вдов и юных дев заставили оба магических предмета, для которых

Гильгамеш в своем доме отвел место, обведенное волшебным кругом, провалиться в нижний мир, куда за ними отправился Энкиду. И происхождение этих предметов, и их связь с нижним миром (естественная для вещи, сделанной из корней мирового дерева) заставляет признать их сакральный характер.

Если считать **mikku** подобием молотка, которым Гильгамеш ударял по деревянному мячу, то ближайшую параллель можно найти в том же III-м тыс. до н. э. в мифологическом хаттском тексте из Анатолии (во II тыс. до н. э. хаттский язык, как и шумерский, выходит из употребления, и поэтому приходится опираться на копии, переписчики которых уже плохо понимали их смысл). В хаттском мифе богиня Катахцифури просит бога-кузнеца Хашамилля (связанного с нижним миром) принести «молот» **mu-wakku-rakku** (см. текст и разбор: А. Камменхубер. Хаттский язык. – Древние языки М. Азии. М. 1980, с. 42, 76-77, 91, 93, 98). Хотя по Камменхубер форму надо понимать как удвоение [**fakku**] с неясным по функции префиксом **mu-**, в то же время возможно и предположение, что в первой части **muwakku** - хаттского парного сочетания (но не во второй) появляется начальное **m-**, сопоставимое с шумерским **mikku**; вторая же часть хаттского сочетания **-rakku** только гласной фонемой корня отличается от шумерск. **pukku**. Несомненно, что и значение («молоток»/«клюшка»), и фонемный состав шумерской и хаттской пар близки друг другу. Кроме чисто типологического сходства не полностью исключено и наличие исторической связи (скорее всего, через посредство нам неизвестных промежуточных звеньев) между Южной Месопотамией и Северной Анатолией в этот период.

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

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

**ВОЙ ВЕТРА (ВАЙЮ)
В ЕВРАЗИЙСКОМ СТЕПНОМ ПРОСТРАНСТВЕ:
ВОЗВРАЩЕНИЕ К ГИПОТЕЗЕ
ОБ ИНДОИРАНСКИХ СВЯЗЯХ ГОГОЛЕВСКОГО ВИА
К 100-летию В.И. Абаева**

До середины XX века почти все исследователи и комментаторы расценивали гоголевское примечание на первой странице «Вия» («..Вся эта повесть есть народное предание...») как литературную мистификацию, столь обычную в творчестве романтиков. Эта традиция была оспорена в работах В.И. Абаева (Абаев 1958; Абаев 1965: 112-115), гипотетически возведшего образ Вия к восточнославянской мифологии (**Věj*) и отметившего при этом его особую связь с образом иранского бога ветра *Vayu*, который выступал одновременно и как бог смерти (особенно наглядно в авестийской заупокойной службе *Aogəmadaēšā*, ст. 77-81). Продолжением древнеиранского *Vayu* В.И. Абаев считает осетинский мифологический образ *wæjɯg* 'а – одноглазого исполина (демона), стерегущего железные ворота мира мертвых (из др.-иранск. **Vayuka*).

Когда гипотеза Вия-*Vayu* воспринималась уже как почти доказанный факт, последовало опровержение ее в статьях О.Н. Трубачева и Вяч.Вс. Иванова, показавшееся настолько убедительным, что более эта гипотеза в отечественной науке не обсуждалась. О.Н. Трубачев, считая укр. имя *vii* – 'мифическое существо с веками до земли' производным от *vīa* – 'ресница', утверждал, что «семантическая характеристика укр. *Vii*– 'имеющий веки ресницы' – не позволяет нащупать ничего специфически общего с ир. *Vayu*» (Трубачев 1967: 42-43). Имелось в виду прежде всего отсутствие (как полагал автор) каких-либо упоминаний о закрытости глаз или о какой-либо деформации органа зрения в мифологии *Vayu*. Возражения О.Н. Трубачева развил затем Вяч.Вс. Иванов: Вий, по его мнению, не связан с *Vayu*, зато с осет. *wæjɯg* 'ом его сходство даже больше, чем подметил В.И. Абаев. Во-первых, общей для них является связь с железом (*wæjɯg* открывает железные ворота мертвых; у Вия – железные лицо, палец, рука). Во-вторых, для обоих характерна «деформация органа зрения» (у Вия веки до земли; *wæjɯg* одноглаз). Вяч.Вс. Иванов указал поразительные аналогии *wæjɯg* 'у и, особенно, – Вию как раз по этой линии («деформированность органа зрения») в кельтской традиции (прежде всего - образ великана Ис-

паддадена Пенкаура, веки с глаз которого должны были поднимать с помощью вил, в «Мабиногион»). Привлекает в этой связи Вяч.Вс. Иванов и русскую сказку, где старик-колдун велит поднять ему брови и ресницы железными вилами. В итоге раскрывается кельто-славяно-осетинская мифологическая параллель: образ демона смерти с деформированным органом зрения, который связан к тому же с железом (возможно - с неким использовавшимся в ритуале металлическим орудием). Все эти персонажи, согласно В.В. Иванову, не соотносятся с ветром и не имеют ничего общего с арийским Вайю. Последний, как и его ИЕ прообраз, - божество ветра, «лишь в одной из двух своих иранских дуалистических ипостасей» как бы случайно оказавшееся «связанным со злом и смертью», но в целом - светлое, благое, ничем не напоминающее «подземный, засыпанный землей образ гоголевского Вия» (Иванов 1971).

Контраргументы, на которых я попытаюсь обосновать реабилитацию гипотезы В.И. Абаева, распределяются по нескольким пунктам.

Амбивалентность стихии ветра и божества ветра в разных ИЕ традициях. Формулировка: «'Ветер' в античной культурной традиции – амбивалентный символ. Он может репрезентировать и жизнь в форме представления о дыхании, и смерть в образе бури, понимаемой, как сорвавшаяся с цепи демоническая сила...» (Горан 1991: 45) распространяема и на другие ИЕ традиции. Так, напр., у русских «Голубиная книга» выводит происхождение ветров от Святого Духа и от дыхания Первосущества; с другой стороны, фольклор изобилует свидетельствами демонизма ветра и особенно - вихря (смерча), их связи с болезнями (включая *подвей* - паралич сердца, вызываемый демоном вихря) и смертью (ср. в сказке роль Ветра/Вихря как похитителя, уносящего в иной мир). Демонический аспект имеет Ветер и в мифологии балтов (напр., лат. *Viesulis* 'Вихорь', нападение которого отражают, нанеся удар ему «в сердце» вилами).

Индоиранский Вайю как божество смерти. Общеиндоевропейская амбивалентность бога Ветра находит специфическое выражение в индоиранской мифологии. У иранцев Вайю изначально двойственен и связан со смертью не только «в одной из двух своих... дуалистических ипостасей» - т. е., как «злой Вай» в пехлевийских текстах, но и в своей древней форме (см. вышеупомянутый авестийский текст в *Aogəmadaēčā*). Сравнение с индийским материалом показывает, что эта двойственность возводима к индоиранскому уровню. Правда, наибольшие индийско-иранские сходства проявляются не на древнейшем (Ригведа – Авеста), а на более позднем хронологическом уровне, поскольку в обоих иератических памятниках архаика затушевывалась жреческими религиозными построениями: Заратуш-

тра (в «Гатах») вообще видел в Вайю одного из демонов-дэвов, а для жертвенного культа Ригведы Вайю имел мало значения (зато играл, по-видимому, большую роль в народной обрядности и в мистической практике вратьев). В РВ Вайю – Ветер, рожденный из дыхания Первосущества/Первожертвы, Пуруши (10.90.13), странствующий повсюду и «шевелиющийся во всех существах» (1.164.31) – т. е., идентичный дыханию всех существ, включая богов (*ātmā devānām* – 10.168.4). Его разрушительный аспект в РВ приглушен; упоминается лишь, что он мчится, все сокрушая (*gujān* – 10.168.1; ср. с эпическим именем Вайю – *Prabhañjana* «Сокрушительный»), и с характеристиками сына Вайю, его земного двойника Бхимы: ярость, буйство, почти демонизм). Зато богаты информацией о Вайю, включая его зловещий аспект, тексты более поздние, но сохранившие очень архаичные представления. В «Рамаяне» Вайю, скорбя о смерти юного сына (Ханумана), удаляется с земли в «пещеру» (*guhām*); поскольку же он – «владыка пран» (*prāṇeśvaraḥ*) и «владыка жизни» (*āyuṣaḥ patih*), это вызвало катастрофу: все живое лишилось дыхания. Только воскресив Ханумана, боги избавили мир от гибели (7.35). Согласно «Матсья-пуране» (167.13-25), точно таким же способом (изъяв дыхание у всего живого) Вайю (точнее – Вишну, принявший облик Вайю) уничтожает мир во время пралайи. В «Махабхарате» (12.17) Вайю назван в перечне «богов-убийц», в непосредственном окружении *Kāla* (Времени-Судьбы) и *Mṛtyu* (Смерти). В другом месте (Мбх. 12.315.36-52) Вьяса описывает «составляющие» Вайю – это 5 пран в теле и 7 ветров вовне, причем шести природным ветрам, движущимся по определенным путям в космосе, резко противопоставлен 7-й – ветер *paravaṇa* ‘в запредельность уносящий’, «в смертный час сокрушающий дыхание всех живых существ, тот, за кем по его пути следуют и Мритью, и (Яма) Вайвасвата» (315.49). Завершает его описание сентенция «Тот высший ветер, именуемый Параваха, непреодолим», а точнее: «неминуем», «тот, кого нельзя обойти, миновать» (*vāyuḥ sa duratikramaḥ* – 315.52) – что по смыслу очень напоминает рефрен упоминавшегося авестийского текста Аог. 77-81: «одним лишь (путем) нельзя пройти – тем, где безжалостный Вайю».

В числе характеристик индо-иранского Вайю как бога смерти есть одна, особенно сближающая его с Виём. Речь идет не столько о «деформации органа зрения», сколько об исходной форме того же мотива: смертность взгляда, как раз и создающая необходимость «деформации» (длинные ресницы, веки, брови и т. д.), чтобы до времени не вызвать смерть всего живого. Согласно пехлевийскому тексту «Большой Бундахишн» «Астовидат (демон смерти) – это Злой Вай, уносящий душу-дыхание. Как сказано: ‘Когда он касается человека рукой – это сон; когда он бросает на него

свою тень – это лихорадка; когда же он видит его своим оком, то сокрушает его душу-дыхание» (186.12). Позднее в пехлевийских текстах прослеживается слияние образа «злого Вая» с образом Зрвана, бога Судьбы-Времени, и засвидетельствован примечательный мотив *зашивания глаз*: Зрван зашивает глаза умерших (вариация идеи взаимной невидимости живых и мертвых: когда мертвый видит живого – живой умирает). В персидской эпохее «Шах-наме», сохранившей много доисламских представлений, встречается родственный мотив: человек, чтобы избежать смерти, пытается *защитить глаза* Судьбе-Времени («Никто не в силах защитить иглами глаза Судьбы», и т. п., см. Zaehner 1955: 241). У индоариев представление о взаимной невидимости живых и мертвых и о явлении Вайю (как Зрвана у иранцев) умирающему засвидетельствовано, возможно, стихом РВ 1.164.32: *yá im dadárša hírug in nú tásmāt* 'Кто его видел, от того он тут же прочь' (т. е., от человека, встретившегося взглядом с Вайю, отлетает Вайю в виде дыхания, *праны*). На северном рубеже арийского мира, в фольклоре коми заимствованный, возводимый к Вайю образ бога смертельного северного ветра – Войпеля (см. Стеблин-Каменский, Семенов 1991) сохраняет элемент «деформации органа зрения» (реконструируемый на основе образа его *одноглазой* «служительницы» Потбсь, см. Уляшев 1992: 118).

Дистанция между арийским Вайю и «подземным, засыпанным землей образом гоголевского Вия» сокращается при учете изображения на стене гробницы, принадлежащей новосвободненской культуре III тыс. до н.э. на Сев. Кавказе (допускающей праиндоиранскую атрибуцию): у персонажа, определяемого по обрядовому контексту как божество смерти, вместо лица и верхней части груди изображено нечто вроде решетки, что вполне может представлять ресницы/веки, закрывающие лицо, или нитки, которыми оно «защито» (Rezerkin 1992; Vasil'kov 1994). Примечательно также, что в инвентаре этой гробницы присутствуют бронзовые вилы («вилообразные крюки»).

Если арийский Вайю-Ветер оказывается одновременно богом Смерти, то при анализе гоголевского текста перед нами является

Вий как божество ветра. В разных ИЕ традиции ветер неизменно характеризуется тем, что невидим (по крайней мере, для живых), но его можно слышать (для славян см., напр., [Волоцкая 1993: 187]: «что имеет?...голос [укр.], и не имеет – ног, рук, тела; ...как проявляется? ...не видеть [=невидимый], слышно [=шумит, гудит и т. п.]»). Присутствует этот мотив и в Ригведе: «Слышат только его (Вайю-Ваты) вой, образа же не (видят)» (*ghóṣā id asya śmṛxvire ná gūrāt* – 10.168.4c). В этой связи примечательными кажутся обстоятельства, непосредственно предшествующие появлению Вия: «И вдруг настала тишина в церкви; послышалось вдали *волчье завыванье*, и скоро раздалась тяжелые шаги...». Определение *волчье*

метафорично, или Гоголь просто лукавит, ведь совсем недавно он так описывал разговор между казаками, силой ведущими Хому в церковь:

«Ночь была адская. Волки выли вдали целую стаей. И самый лай собачий был как-то страшен. Кажется, как будто *что-то другое воет: это не волк*», сказал Дорош. Явтух молчал. Философ не нашелся сказать ничего».

ЛИТЕРАТУРА: Абаев В.И. Образ Вия в повести Н.В. Гоголя // Русский фольклор, т. III. М.-Л., 1958; Абаев В.И. Скифо-европейские изоглоссы. М., 1965; Волоцкая З.М. Элементы неживой природы в загадках славянского региона // Славянское и балканское языкознание. Структура малых фольклорных текстов. М., 1993; Горан В.П. Древнегреческая мифологема судьбы. Новосибирск, 1991; Иванов Вяч.Вс. Об одной параллели к гоголевскому «Вию» // Труды по знаковым системам. Тарту, 1971. Вып. 5; Стеблин-Каменский И.М., Семенов В.А. Несколько замечаний о персонификации у коми северного ветра (Войпеля) // Семиотика культуры. III Всесоюзная школа-семинар. Тезисы докладов. Сыктывкар, 1991; Трубачев О.Н. Из славяно-иранских лексических отношений // Этимология. 1965. М., 1967; Уляшев О.И. Слух и зрение в образах коми мифологии // Уральская мифология. Тезисы докладов Международного симпозиума (5-10 августа 1992 г.). Сыктывкар, 1992; Rezepkin A.D. Paintings from a Tomb of the Majkop Culture // The Journal of Indo-European Studies. Vol. 20, 1-2, 1992; Vasil'kov Ya.V. Some Indo-Iranian mythological motifs in the art of the Novosvobodnaya («Majkop») Culture // South Asian Archaeology 1993. Helsinki. 1994; Zaehner R.C. Zurvan. A Zoroastrian Dilemma. Oxford, 1955.

С.Ю. Неклюдов (Москва)

ЗВУЧАЩЕЕ СЛОВО В ФОЛЬКЛОРЕ

Прежде всего, следует напомнить, что фольклор – это специфическим образом структурированные устные тексты, их особые (а до появления письменности – единственно возможные) способы трансмиссии обеспечивают хранение и актуализацию культурной памяти данного сообщества. При этом устное слово (в отличие от книжного) не может быть отделено

от живого носителя, и отношения человека с ретранслируемым культурным текстом получают в традиции ряд устойчивых осмыслений.

«Внутренняя речь», возникающая, по Л.С. Выготскому, из речи эгоцентрической, на определенной стадии развития может восприниматься как инспирированная извне. В некоторых культурах наблюдаются разные формы подобного раздвоения речевой деятельности, своего рода чревовещание, которое осмысливается как голос духа. Например, дух, вселившийся в шамана, разговаривает с ним или с окружающими, причем сам шаман ощущает себя лишь транслятором чужого слова. В русских деревнях существует вера в Икотницу – духа, вселяющегося в женщину, говорящего ее устами, перебивающего «хозяйку», вставляющего с ее речь собственные фразы (С.Е. Никитина).

Все это связано с отношением к тексту в архаической культуре как к самостоятельному организму, а также с мистическим осмыслением генезиса и функций поэтического слова. Так, слово гипостазировано, обретает «плоть», выступая свидетелем и транслятором событий – текст как бы «сам себя повествует» (см. в ненецком эпосе: «Слово-песня перелетело туда-то...». «Слово-песня село на дымник чума и заглянуло внутрь. Оно увидело...». «Слово-песня сказало...»). Соответственно, текст тесно связан с сопроводительным музыкальным инструментом, он как бы живет в нем, в силу чего подобный инструмент обретает способность самопроизвольного звучания.

Текст можно приобрести, подарить, продать, потерять (ср. «личные песни» у народов Сибири), исполнение может быть улажением духовно-хозяев для получения какой-либо выгоды – возникает своего рода дарообменный акт, эпические же произведения вообще зачастую получают в ином мире – легенды об этом весьма многочисленны. Отношение к слову как к объекту изготовления, также весьма древнее, все же, вероятно, является стадияльно более поздним.

Происхождение текстов связывается с мифическим или легендарным персонажем. Часто это поучения, наставления и т. п., произнесенные первопредком, культурным героем, первым шаманом, вероучителем, вождем, государем. Песни, приписываемые историческому или квазиисторическому лицу, представляют собой монолог героя, включающий упоминание его деяний; анекдоты или шутки того или иного остроумца передаются в традиции от его имени и т. д.

Изложение текста в архаической культуре является актом не мимическим, а манифестационным. Повествуемый текст претворяется в осо-

бого рода реальность, как бы материализуется – сказитель рискует вызвать персонажей и события, описываемые в произведении (или сознательно это делает). Можно представить себе, что в некоем параллельном хронотопе существует другая действительность, которая и актуализуется в процессе исполнения. Предотвращать подобную актуализацию, так сказать, смягчать манифестационные потенции звучащего текста, призвана система запретов и правил; если им следовать, исполнение перестает «работать» описанным выше образом. Для избегания неприятных последствий текст лишается типовых начала и конца; излагается только одно содержание (Д.К. Зеленин), после чего он как бы перестает быть равен самому себе. Текст утрачивает цельность, а следовательно – свою замкнутость и структурную завершенность.

В заключение надо добавить, что архаическая семантика (об инспирированном извне или "сделанном" тексте, живущем отдельной от своего создателя жизнью) удерживается в языковой и поэтической образности: выражения «чеканное слово, отчеканить», «со-чинять» или «сложить» песню; термин «плетение словес» в русской риторической традиции XV в.; пожелание лирического героя бросить «слово на ветер, чтоб ветер унес его вдаль» (Л.А. Мей); «весомо, грубо, зримо» звучащий стих Маяковского и т. д.

Вяч.Вс. Иванов (Лос-Анджелес–Москва)

ИЗ СИМВОЛИКИ МУЗЫКАЛЬНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ

1. Палочки барабана

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

В работе Аустерлица на нивхском примере было показано, что две палочки могут символически называться производным от корня, редупли-

цированная форма которого выступает как название особого фольклорного жанра (Austerlitz 1984, p. 233).

2. Сюжет убийства сына

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

3. Инанна-Иштар как покровительница инструментов

В древнемесопотамских традициях и в сопредельных, испытавших их влияние, Инанна-Иштар – основная покровительница музыкальных инструментов. В частности, с ней связываются священные барабаны, устанавливаемые на месте собрания, и такие струнные инструменты, как арфы. Другие музыкальные инструменты могут посвящаться иным богам. Поэтому отношения между инструментами частично воспроизводят структуру пантеона.

ЛИТЕРАТУРА

И.А. Аджинджал. 1969 Легенда о происхождении музыкального инструмента «ахумаа». – Из этнографии Абхазии. Сухуми, с. 306-307.

R. Austerlitz. 1984 On the Vocabulary of Nivkh Shamanism: the Etymon of **qas** ('Drum') and Related Questions. – Shamanism in Eurasia. Pt. 2. Forum 5. Göttingen, pp. 231-241.

ФЕНОМЕН ГОЛОСА В ФОЛЬКЛОРЕ И ВЕРОВАНИЯХ НАРОДОВ СИБИРИ

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

Сибирские фольклорные традиции могут быть отнесены к сфере архаического фольклора, характерного для тотально устных культур. Естественно, что сам акустический канал в этих условиях оказывается максимально нагружен, а звукам природного окружения уделяется повышенное внимание. Крики животных, скрип дерева, стрекот насекомых и т. д. подвергались интенсивной идентификации, которая вела к семиотизации природных звуков. В результате они расценивались не как “шум” (в информационном смысле), а как “голоса”, за каждым из которых стоит определенное лицо.

Круг примет, основанных на акустических сигналах, в устных культурах народов Сибири чрезвычайно широк: пощелкивание огня в очаге или звон колец тагана предвещал появление гостя, с криками различных птиц связаны многочисленные метеорологические приметы; ночные утробные звуки, мяуканье или крик совы, идентифицируемые как голос злого духа, считались дурным предзнаменованием, и т. д.

Целая серия примет и поверий базируется на интерпретации издаваемых животными звуков как их “речи”, причем толкования таких фонолексических комплексов касаются как акустических характеристик, так и его воздействующего эффекта: звуки расцениваются как предостережение или одобрение, выполняют роль предсказаний, которые, в свою очередь, могут оказаться свернутыми в примету или развернуться в поверье, а та или иная деталь акустического поведения стать ядром сюжетно организованного текста или его фрагмента.

Складывается впечатление, что в центре всей системы отношений к звукам природы стоит слушающий и его интерпретации, т. е. имеет место

ситуация, прямо противоположная системе естественного языка, все категории которого ориентированы на говорящего.

Другой широко бытующий пласт представлений и верований связан с звукоподражаниями. В них человек выступает в роли отправителя сообщения, но маскирует себя, имитируя “голоса природы”. Спорадически звукоподражания используются и для обозначения явлений в соответствии с издаваемыми им звуками, а еще чаще служат одним из средств управления поведением тех, чей голос имитируется. Использование звукоподражаний для выкликания, инвокации стоящего за “голосом” существа находит выражение в широко распространенном применении в охотничьей практике голосовых манков и манковых инструментов, которые служат своеобразной звуковой маской охотника и одновременно его акустическими “капканами” и “ловушками”. При этом объект охоты расценивается как субъект и, более того, как партнер по коммуникации: охотник учитывает интенции животного и таким образом провоцирует его на выгодное для себя поведение. Столь же важную роль играл акустический канал в формировании своего рода “языка доместикации”: на воздействующем эффекте звуков основаны командные выкрики оленеводов, управляющих стадом, различного рода звуковые команды и звукоподражательные возгласы при управлении транспортными животными, особые возгласы и даже специальные напевы, предназначенные для “звуковой терапии” (например, для того, чтобы заставить матку кормить осиротевшего теленка).

Однако имитации голосов природы не ограничиваются только утилитарными целями. Как можно более точные подражания крикам реальных животных очень широко использовались в шаманских обрядах либо для призывания шаманских духов-помощников, имеющих соответствующий облик, либо для репрезентации их “прихода” на зов шамана. Наряду с такими – “иконическими” – имитациями звуков существуют “символические” звукоподражания. Они похожи на оригинал, но несколько отличаются от него, передавая лишь общее звуковое впечатление, и воспроизводятся либо с обычной речевой интонацией (так называемые “образные слова”, фонетически передающие это впечатление), либо мелодически интонируются и разрастаются в особые звукоподражательные напевы.

Нет сомнений, что для генезиса музыкального фольклора (в том числе и для формирования различных типов интонирования, столь существенных для сибирских фольклорных традиций) имитации звуков сыграли гораздо более существенную роль, чем звукоподражания для формирования естественного языка. В повествовательном фольклоре образным, или изо-

бразительным (ономатопозитическим) словам тоже принадлежит весьма важная роль. В качестве особого рефрена-возгласа они маркируют прямую речь персонажа, причем в одних случаях носят характер иконических звукоподражаний, в других передают звук лишь условно, а зачастую изображают особенности походки, внешности, его намерения и т. д. Пласт лексики в языках народов Амура, именуемый “образные слова”, ярко демонстрирует путь, по которому идет движение от конкретного к концептуальному: акустические характеристики используются не только для передачи внешнего облика, но и для создания характерологического портрета фольклорного персонажа, а в качестве припевных слов его прямой речи они становятся аналогом его имени.

Однако обобщение на основе голоса-звука может быть еще более глубоким: звучащие объекты понимаются как “существа”, которые обладают жизнью (“дыханием”, “душой”), а голос (мелодия, инструментальный наигрыш) – как самостоятельный персонаж.

Итак, звукоподражания и голоса природного мира начинают функционировать (расцениваются и отчасти осознаются) 1) как обозначения природных объектов и их видовых различий; 2) как концепт, означающий “жизнь, живое существо”, и, наконец, 3) как выражение намерения и способ управлять поведением “другого”.

Те же семиотические функции – денотировать (обозначать), концептировать (означать) и регулировать (выражать) – прослеживаются и в представлениях, связанных с голосом человека. Одним из ярких примеров использования акустического кода для различения людей внутри человеческого коллектива может служить традиция так называемых “личных песен”, или, точнее было бы сказать – “личных напевов”, зафиксированных у чукчей, коряков, кетов, нганасан и других народов Сибири. Это особый жанр песенной лирики, в котором стабильным является напев, своего рода лейтмотив того, кому песня принадлежит. На такой “личный”, или “персональный” мотив, сочиненный или полученный в подарок от родителей, перешедший по наследству и т. д., импровизировались слова соответственно случаю, например, во время ухода. Чаще, однако, такие песни исполнялись не для слушателей, а для собственного удовольствия, например, во время шитья или какой-нибудь другой работы.

Одной из существенных черт этих напевов является их установка на индивидуальное вокальное самовыражение и избегание похожести на чужие голоса. Иными словами, они функционируют в культуре в качестве своего рода звукового “автопортрета” конкретного лица, служат средством выражения его неповторимости, индивидуальности. Кроме того, при переходе от детского

возраста к совершеннолетию, а затем в предчувствии смерти человек мог очинить новую личную песню, которая, таким образом, фиксировала изменения его социального статуса и выполняла роль своего рода акустической “метрики”, “паспорта” или “удостоверения личности”.

В том, насколько изощрена память носителей устной культуры, насколько долго и точно они помнят, чьи песни они исполняют, не раз приходилось убеждаться во время полевой работы. Во время экспедиции в Якутию в 1980 г. от бывшего *кутуруксута* (ассистента) шаманов М.Я. Иванова мы с коллегами записывали на магнитофон призывания духов-помощников, принадлежавших умершему шаману Павлову, которому наш информант помогал в молодости, а утром к нам пришел сын Павлова – сам уже старик – и сказал, что “слышал вчера песни отца”. Сходные наблюдения имеются и в этнографической литературе. Во время шаманских сеансов исполнение таких напевов было призвано изобразить “приход” умерших родственников шамана в качестве его духов-помощников. Собравшиеся на камлание зрители легко узнавали, “чьи” они.

Однако личные песни как знаки социального статуса индивида сопряжены с еще одной важной особенностью: они обычно складываются исполнителями в рамках стилистических норм, характерных для его родовой, семейной или территориальной группы, т. е. могли выступать как своего рода музыкальные обозначения “фамилии” или “прописки”. Маркируя родовую или семейную принадлежность индивида, родовые или локальные мелодии в условиях коммуникации с представителями других подразделений в свою очередь сами оказывались музыкальными знаками-эмблемами. Например, у манси во время медвежьего праздника, в котором участвовали члены разных территориальных групп, исполнялись особые песни и наигрыши, обозначающие местность или род, к которому принадлежали эти группы.

По поводу подобного рода родовых или семейных мелодий, которыми встречают членов соответствующих групп на праздниках, Вяч. Вс. Иванов писал, что Эйзенштейн усмотрел в них аналогию с национальными гимнами или с сигналами фанфар при появлении того или иного исполнителя социальной функции. В еще большей степени, по его мнению, подобным же аналогом могут служить позывные радиостанций, выступающие как “индивид” в кибернетическом смысле, т. е. как сложно организованная система, сама входящая в систему общения.

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

дельные территориальные группы населения имели так называемых “локальных духов-покровителей”, которые, с одной стороны, моделировали соответствующую группу, а, с другой, в качестве “сыновей” или “внуков” верховного бога Торума образовывали пантеон в его иерархических членениях. В медвежьем празднике обских угров хорошо прослеживается, как “голос духа” (песня или инструментальный наигрыш) становится формой иерофании предка-покровителя и служит способом установления контакта между ним и его живыми потомками. При этом классификация и дистрибуция социальных подразделений с помощью родовых (территориальных) напевов не противоречат принципу единичности, конкретности и индивидуализации: родовые напевы одновременно могут репрезентировать и группу, и предка этой группы, моделирующего ее в персонологическом коде.

Обратимся теперь к эпическим традициям народов Сибири, при рассмотрении которых полезно иметь в виду весь рассмотренный выше комплекс представлений, связанных с голосом и изображающими его мелодиями, поскольку многие эпические произведения в этом регионе исполнялись посредством пения или в смешанной речитативно-песенной форме. В последнем случае песней передается именно прямая речь персонажей. Обычно напевы этих монологов представляют собой “лейтмотивы”, а мелодическая структура таких персонифицированных мелодий-лейтмотивов задается иногда особыми запевными словами-возгласами.

Глубинная установка на то, что за мифологическим текстом стоит фигура предка, что это “его слова”, выражается и в том, что в ряде традиций достаточно часто встречаются эпические формы, целиком построенные на повествовании от 1-го лица. Например, “медвежьи песни” обских угров по своему содержанию являются мифами о небесном происхождении медведя и повествуют о спуске небесным богом Торумом своего сына (или дочери) в облике медведя на землю, причем описывают все события небесной ссоры и путь медведя на землю с точки зрения самого героя – медведя. Многие хантыйские героические сказания о богатырях (также считающихся “детьми” Торума) исполняются от 1-го лица. При этом фигура эпического певца как бы вытесняется самим героем: он “видит”, “слышит”, “наблюдает” события, которые происходят с ним или вокруг него, и сам же (уста-ми сказителя) рассказывает о них.

У ненцев зафиксировано сразу три эпических жанра, в которых повествование ведется от лица персонажей – *судбаби*, *ярабц* и *хынабц*. Часто в них возникает такая ситуация: если по ходу сюжета герой-повествователь не видит того, о ком повествует или чью прямую речь воспроизводит, он,

как правило, включает специальные оговорки типа “кажется”, “я думаю, такой-то сказал”, “чей-то голос произнес то-то” и т. д. Такая прикрепленность повествования к точке зрения персонажа в ненецкой эпической традиции приводит к тому, что варьирование текстов может идти по линии смены героя-повествователя. Так, З.Н. Куприянова опубликовала несколько вариантов эпической песни *сюдбац* “Сын Хозяина Ябта Саля” о судьбе мальчика, оставшегося в живых после межродового столкновения. В одном из них повествование ведется от лица его сестры, в другом – от лица *вада-сюдбац* (слова-песни) и, наконец, от лица самого героя.

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

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

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

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

Н.Б. Вахтин (Санкт-Петербург)

МАГИЯ ЗВУКА: ЧТО СЛЫШИТ ПЕРСОНАЖ ЭСКИМОССКОЙ СКАЗКИ

1. В докладе пойдет речь о «звуковом ряде» эскимосской сказки: в основном это волшебные сказки азиатских эскимосов, по двум источникам: публикация (Сказки 1985) и рукопись (Сиреникские 1999: записи 1940–1990 гг.). Можно заметить, что в тексте сказок "звуковой ряд" практически отсутствует. Звуков очень мало (по сравнению с действиями, зрительными впечатлениями и т. п.) Обычно в тексте «звучат» голоса людей – чаще всего речь, иногда пение, и звук шаманского бубна. Практически нет упоминания шума волн, завывания ветра, треска лопающихся льдин, лая собак, пения птиц, трубных голосов моржей, свистков сусликов – всех тех звуков, которые окружают человека в повседневной жизни.
2. Звуки, исходящие от людей – речь, плач, смех. Звуки, исходящие от животных, иногда оговариваются (ворон говорит "человеческим голосом" или, наоборот, человек кричит «по-звериному»), но чаще не оговариваются. Это – членораздельная речь человека или животного, роль которой – семантическая, а не фонетическая. Тот факт, что она звучит, парадоксальным образом не помещает ее в разряд звуков.
3. Если в тексте появляется эксплицитное упоминание какого-либо звука, то, **практически, всегда этот звук исходит из потустороннего мира и предупреждает об опасности**, либо так или иначе связан с появлением или угрозой появления разного рода демонов и существ «из иного мира».
4. Раз звук может доноситься «оттуда сюда» и обычно не сулит ничего хорошего, то и «отсюда туда» звуки доходят, и так же предупреждают

«тех» о поступках и поведении «этих». Отсюда табу на звуки и шум, на громкую или вообще любую речь в определенных ситуациях. Звук несет информацию в обе стороны: умение слышать звук «оттуда», умение интерпретировать эти звуки – высокое шаманское искусство, которому учатся, вплоть до обучения определенному, не обязательно понятному исполнителю набору звуков. Умение же не выдавать себя шумом «тем» – это обязательные правила выживания. **Граница между «этим» и «тем» светом оказывается проницаемой прежде всего для звуков:** демонов очень часто нельзя увидеть (некоторые сюжеты впрямую построены на невидимости человека в мире демонов или демона в мире людей), но, как правило, можно услышать.

5. То, что характеризует ситуацию «услышал», не всегда относится к ситуации «увидел». Заметна разница между контекстами типа «увидел, подошел – и услышал» и контекстами «услышал, поднял голову – и увидел»: в первом случае герой активен, он знает, что ему предстоит что-то подслушать, он сознательно диктует поведение и развитие сюжета; во втором – звук предупреждает о потенциальной опасности либо о приближении существа из другого мира. Это может быть тугныгак – демон, приближающийся к человеку, либо герой сказки – человек, подходящий к селению демонов. Независимо от того, с какой стороны к границе приближаются, об этом совершившемся или готовящемся нарушении границы узнают по звуку – ср. формулу «что-то у меня в ухе звенит», предвещающую появление существа из иного мира, которую используют как люди при приближении демонов (или тех, кого они принимают за демонов), так и демоны при приближении людей.

А.К. Байбурин (Санкт-Петербург)

ОКНО В ЗВУКОВОМ ПРОСТРАНСТВЕ

Символика окна обычно рассматривается в связи с темой зрения, категорией видимого и невидимого. Между тем, давно замечено, что окно устойчиво фигурирует в ситуациях, когда актуализируется мотив слушания. Можно без преувеличения сказать, что окна – не только «глаза» дома,

но и его «уши» (ср. показательные термины *глухое* окно, *слуховое* окно). Проницаемость окон для звуков обеспечивает возможность не только слушания, но и особых форм общения через окно.

В русской традиционной культуре окно расценивалось в качестве своеобразного фильтра, который должен был пропускать звуки внешнего пространства (обеспечивать обитателей дома необходимой информацией о том, что происходит за его пределами) и задерживать звуки, производимые внутри. Именно о таком восприятии окна (в связи с темой звука) свидетельствуют распространенные в русской традиционной культуре представления о том, что в тех избах, где можно услышать брань, пребывает дьявол, а ангел вынужден стоять снаружи под окном. Тем самым подчеркивается, что ангел (который стоит не просто снаружи, а под окном) огражден от брани (либо не прислушивается к ней). В любом случае характер и границы внутреннего звукового пространства контролируются ангелом и/или дьяволом (ср: «в церкви черт сидит на окне и записывает смеющихся и разговаривающих: записи ведутся на воловьей шкуре» Довнар-Запольский, 1909, с. 284; при более распространенном представлении о том, что на окнах сидят ангелы).

Особый статус окна в звуковом пространстве (быть каналом связи и в то же время быть границей) подчеркивается тем, что звуки, проникающие через окно, наделяются дополнительными смыслами, и всякое общение через окно специально регламентируется. Отмеченная выше односторонненность использования окна в качестве звукового канала дополняется повседневым запретом переговариваться через окно. В русской традиции считалось, что разговор через окно непременно скажется на дальнейшей судьбе того, кто находится во внутреннем пространстве.

Диалоги через окно не только возможны, но и необходимы в ритуальных ситуациях, когда в роли партнера выступают ритуальные специалисты и/или представители иного мира: пастухи, волочечники, колядовщики, сваты, нищие. Во всех остальных случаях можно говорить об односторонних контактах, ориентированных либо на слушание, либо на передачу звуковых сигналов (говорение, пение, стук и др.).

В докладе рассматриваются две стандартные и вместе с тем «разнонаправленные» ситуации использования окна в качестве звукового канала: *слушание под окном* и *стук в окно*.

Мотив слушания под окном известен в нескольких вариантах. Первый из них можно назвать *подслушиванием* (ср. диалектное *подслухи*). Этот мотив принадлежит к числу наиболее архаичных и широко представлен в самых различных жанрах (в русской традиции – от текстов мифологическо-

го характера, связанных с князем-оборотнем Всеславом, до поздних текстов ведевильного характера). Во всех подобных случаях слушание будет означать вторжение постороннего в приватное внутреннее звуковое пространство с целью завладеть тайной. Такое слушание характерно для отрицательных персонажей, стремящихся нанести вред обитателям дома. Информация, полученная таким путем, всегда будет иметь решающее значение для дальнейшего развития сюжета.

Другой вариант слушания под окнами реализуется в гаданиях. В отличие от подслушивания, гадания под окнами совершаются во-первых, в определенные отрезки времени (ночью, в канун праздника) и, во-вторых, ориентированы на своего рода диалог, инициатором которого является гадающий (он, например, мог постучать в окно и по реакции обитателей судить о своем будущем). Гадать могли как под своими окнами, так и под чужими, причем гадающий мог находиться и внутри (у окна) и снаружи (под окном). Показательно, что самыми «достоверными» считались *ночные* гадания под окнами *пустых* (нежилых) домов, когда и где иной мир наиболее отчетливо проявляет себя в звуках.

При том, что в дневное время слушание у окна теми, кто находится внутри, является стандартным условием пользования звуковым пространством, выделяются немногочисленные ритуализованные ситуации, когда внешним звукам придается особый смысл. Намеренным вслушиванием в обычный звуковой фон характеризуются некоторые моменты родильной обрядности (например, во время проводывания роженицы женщины пытаются предугадать судьбу новорожденного по звукам, доносящимся из окна).

При всем разнообразии реакций обитателей дома на «внешние» звуки, проникающие через окно, особое напряжение вызывает стук в окно. Можно полагать, что такое отношение к стуку в окно мотивировано, по меньшей мере, двумя причинами. Во-первых, стук устойчиво входил в категорию знаков, предвешавших смерть (ср. многочисленные гадания по вещим звукам, приметы о стуке птиц в окно и под.). Во-вторых, эта ситуация (в самом общем виде) означала получение вестей из иного мира, приглашение к диалогу с непредсказуемыми (следовательно, как правило, негативными) последствиями.

Конкретный характер вестей, естественно, зависел от того, кто стучал (и в какое время). В некоторых случаях значимым оказывалось и то, в каком окне раздавался стук (стук в так называемое *судное* окно, расположенное в *бабьем* углу идентифицировался с фигурами нищих, странников и мог истолковываться как просьба). Особенно опасным считался стук в окно

в вечернее и ночное время. Например, считалось, что такими звуками дают о себе знать «ходячие» покойники.

В некоторых местах существовали особые процедуры распознавания персонажа, находящегося под окном. Ср.: «Если вечером стучат в окно, надо окликнуть три раза, и если стучавший отзовется один или два раза, то это – нечистый» (Ястребов, 1894, с. 62). Тем самым вводится тема *условности*, которая затем будет устойчиво ассоциироваться со стуком (и не только в окно).

С.Е. Никитина (Москва)

РУССКИЕ ДУХОВНЫЕ СТИХИ В ЕВРАЗИЙСКОМ ПРОСТРАНСТВЕ

В настоящее время основными носителями русского духовного стиха являются старообрядцы (за исключением стихов поминальных, распространенных в нестарообрядческой среде). Поскольку в течение долгого времени осуществлялась активная миграция старообрядцев, которые в настоящее время живут на всех континентах, русские духовные стихи распространились на громадной территории. Если традиционный светский фольклор и общерусские стихи в нестарообрядческой среде имеют ярко выраженные территориальные варианты, формирующие территориальный фольклорный репертуар и территориальные песенные стили (музыкальные диалекты), то репертуар духовных стихов, их словесная, а иногда и музыкальная вариантность определяется, прежде всего, принадлежностью к конфессиональной разновидности (старообрядческому согласию). Можно говорить о конфессиональных диалектах стихов (возможно, и литургического пения тоже). Пространство не является помехой, и духовный стих «Плач Иосифа» звучит почти одинаково в Молдавии, в Восточном Полесье, на Урале, в Туве и Приморье – однако в разном звуковом окружении: в восточном Полесье рядом с гуканьем полешуков, а в Туве рядом с двухголосым тувинским пением.

И если светские репертуары старообрядцев и нестарообрядческих соседей-русских часто являются общими (например, в свадебном репертуаре

старообрядцев Верхоямья есть песни, общие для значительной территории северо-востока России, и к тому же в этом репертуаре сохранились до последнего времени причеты, утерянные у старообрядцев), то репертуар духовных стихов может никак не пересекаться с духовным репертуаром старообрядцев (чаще всего, поминальными стихами) и лишь частично пересекается с репертуаром соседей-старообрядцев другого согласия.

После многолетнего перерыва в полевых и академических исследованиях духовного стиха – в советское время «арестованного» жанра, исследователями была открыта его активная жизнь на территориях, ранее не изучавшихся, прежде всего, на Урале и в Сибири. В прошлом веке записи духовных стихов производились во многих губерниях России, но редко переваливали за Урал. Так, в сборнике В. Варенцова упоминаются Архангельская, Воронежская, Орловская губернии, и особенно часто города Саратов, Казань и Нолинск Вятской губернии, откуда было получено большое количество записей. И последующие публикации также, в основном, ограничивались Европейской частью России. А между тем на Урале создавались свои стихи, были известные создатели новых текстов, и эти стихи пелись и распространялись на большой территории.

Чем ближе к Уральским горам, тем разнообразнее репертуар стихов. Здесь и в Предуралье, и на самих горах, и за Уралом живут старообрядцы самых разных согласий. Здесь можно услышать эпический стих о Борисе и Глебе и сатирическую поэму о патриархе Никоне, Стих об первом человеке Адаме и о последних временах, стих о безгрешной пустыне и о смертном грехе аборта, об Агари и Марии Магдалине. На Урале в среде крайнего старообрядческого направления странников были созданы, записаны и переписывались объемные стихи-поэмы про страдальцев за веру, сидевших в 30–40-ые годы в тюрьмах и лагерях. Кажется, Урал сконцентрировал в своих горах, предгорьях и прилегающих равнинах все богатство духовных стихов.

Вынужденные переселения старообрядцев в XVIII в. с Ветки-Стародуба (Восточное Полесье) в Сибирь (Алтай, Забайкалье, Читинская область), побеги в те же края с Уральских заводов и последующее (в начале XX в.) переселение в Приморье создали мощный пласт старообрядческой культуры в культурном ландшафте Сибири. Поют стихи на Алтае. Здесь, в верховьях Бухтармы, старообрядцы мечтали найти Беловодье. Богат стихами – по сведениям сибирских старообрядцев – Красноярский край, стихи поют в Новосибирске, Томске и Кемерове. Замечательным заповедником стихов является Каа-Хемский район Тувы, куда собирались с конца XIX и до 30-ых годов XX века старообрядцы разных согласий с

Урала и Алтая, более всего, часовенного согласия. Здесь, в Туве, в 1988 г. я столкнулась с тем же, что за несколько лет до того на Урале: живут не только старые, но рождаются новые тексты. В одной из старообрядческих тетрадок мне попался стих о перестройке, обличавший тогда еще только проклонувшихся «новых русских».

В Зауралье и Сибири – местах, где смешивались переселенцы-старообрядцы одного согласия из разных губерний и с разным песенным репертуаром, нередко именно духовные стихи были общим достоянием и заменяли в различных жизненных ситуациях и обрядах многие фольклорные жанры. При этом происходила трансформация музыкальной формы, прежде всего, ритмической, а также менялась манера звукоизвлечения: стих приспособлялся к новой функции.

В каждой локальной культуре стихи противостоят всем остальным песенным жанрам прежде всего по способу бытования, т. е. функционально, и, как правило, этот способ бытования (пение в постные дни) сопряжен с особым способом звукопроизводства – обычно это церковный левоклиросный или близкий к церковному стиль пения. Особенно отчетливо это проявляется в тех регионах, где стиль «светского» пения основан на громком открытом звуке. Так, например, старообрядцы-беспоповцы Верхокамья говорят, что стихи они поют, а песни «ухают», т. е. поют очень громко. Два согласия – максимовское и деминское, на которые разделились верхокамские беспоповцы-поморцы в прошлом веке, различаются в манере пения духовных стихов: «Максимовцы поют так, что станешь под окошком – неслышно, свечи теплоюца, не колеблюща» – говорят представители другого местного согласия – деминцы. И те, и другие скажут, что песни надо петь «толстым», а стихи «тонким» голосом.

Во время гражданской войны большое количество старообрядцев, живших на юге Казахстана и в Южной Сибири, ушло в Китай и Манчжурию. Уходили с необходимыми книгами и сборничками духовных стихов. Большая часть этих людей в пятидесятые годы уехала в Америку. В годы перестройки, когда стали возможными контакты с родственниками в России, в Хабаровском крае появились ксерокопии стиховников из Орегона, писанных еще в Китае.

Духовные стихи – область многожанровая, поэтому весьма пестрая стилистически и вербально, и музыкально. Последнее изучено очень мало. И если влияние иноэтнического окружения (например, финноугорского или тюркского) на русский светский фольклор уже отмечено и частично описано в литературе, то музыкальный мир духовного стиха и

литургического пения на евразийском пространстве с этой стороны не рассматривался.

Активная жизнь стиха, его участие в годовом (посты) и жизненном цикле (обучение в детстве и исполнение, главным образом, пожилыми людьми) характерны не для всего пространства, занятого стихом. Особо отмеченными местами, по нашему мнению, являются горы – Урал, Алтай, Тува, где поют много общерусских стихов, где стихи наиболее разнообразны по тематике, по своей метрической структуре и по напевам, где существуют самые разнообразные отношения между письменной и устной традициями стиха.

В.Л. Кляус, М.Ю. Шапова (Чита–Москва)

МУЗЫКАЛЬНО-ПЕСЕННЫЕ ТРАДИЦИИ НАРОДОВ ЗАБАЙКАЛЬЯ (ОПЫТ ЭСТЕТИКО-СОЦИОЛОГИЧЕСКОГО АНАЛИЗА)

На территории Забайкалья, являющей собой яркий пример культурного пограничья, уже более 400 лет рядом проживают три этноса – русские, буряты, эвенки. Многообразие музыкально-песенных традиций этих народов поразительно. Представленные совокупно, они напоминают мозаику, красочный орнамент, яркие цвета которого, бессмысленно разбросанные на первый взгляд, имеют общий внутренний ритм и гармонию.

Одним из структурно-семантических констант мелоса народов Забайкалья, представляющего значимую часть музыкально-звукового облика края, является яркая выделенность двух диаметрально противоположных в социально-этнографическом аспекте типов пения: лирического и ритуального, хотя сохранность каждого из них у забайкальских народов и у некоторых социально-конфессиональных групп, сложившихся в русской среде, различна, что обусловлено историческими судьбами русских, бурят и эвенков за последнее столетие.

В настоящем исследовании предпринята попытка выявления эстетической значимости для забайкальцев (аборигенного и русского старожильческого населения) разнотнического лирического и ритуального музыкально-песенного искусства, что является одним из факторов

взаимодействия музыкальных традиций в данной зоне культурного пограничья. Укажем, что полевая фольклорно-этнографическая работа позволила выявить хотя и немногочисленные, но все же имеющиеся факты музыкально-стилистического заимствования. к примеру, русских частушек – эвенками, исполнение индивидуальных песен-хроник русскими казаками и др.

В.Н. Топоров (Москва)

**О «ЕВРАЗИЙСКОЙ» ПЕРСПЕКТИВЕ
РОМАНА АНДРЕЯ БЕЛОГО «ПЕТЕРБУРГ»
И ЕГО ФОНОСФЕРЕ**

В силу известных обстоятельств о евразийстве как особом интеллектуальном движении и о смысле и содержании этого движения, возникшего в 20ых годах нашего века, в России (если не считать одиночек) узнали с огромным, в 60–70 лет, опозданием, на рубеже 80–90ых годов. Тем с большей жадностью, как иссохшая земля после бурной грозы, общественное сознание впитывало в себя идеи евразийства – второпях, часто без разбору, не только добровольно, но и истово опьяняясь ими в большей степени, чем занимаясь аналитической критикой их, не говоря уж (за редкими исключениями) о серьезных исследованиях. Современный читатель – как приемлющий, так и не приемлющий евразийскую концепцию, – реагирует в ней прежде всего или иногда даже исключительно на идеологическое, вненаучное. Такому читателю-неспциалисту отчасти это простительно, потому что евразийская идея захватывающе интересна и может формулироваться (нередко так это и делалось, особенно сейчас) отнюдь не только на языке науки, но и на языке, внятном “непосвященным”. Что же вызывает такой повышенный, можно сказать, жадный интерес к идеям евразийства? Евразийская концепция имеет дело с истоками и историческим прошлым, с определением своего в природно-географическом и историко-культурном пространстве, с Россией в ее отношении к Востоку и Западу, с ее путями в прошлом и настоящем, с тем “последним” выбором, который должен “окончательно” (иначе и нельзя!) определить будущее страны, по многим параметрам сопоставимой с целым материком, на пространстве которого “Восток” и “Запад” образуют – по сути дела и пока – гремучую, взрывоопасную смесь, до

поры сдерживаемую лишь тем, что они разведены по разным социальным, культурным и национальным “стратам”; наконец, евразийские идеи относятся к “живому”, насущному и имеют прямое отношение к с а м о п о з н а н и ю .

В евразийской концепции по сути дела разыгрывается основной вопрос, с попытки решения которого, собственно говоря, и начинается самопознание, – где я? и что я? Уместно напомнить, что для определенной архаической стадии в развитии человека и его сознания эти два вопроса не что иное как один единый вопрос, потому что человек не отделял себя от природы, во всяком случае столь решительно, как позже. В его сознании человек не более чем особая ипостась или инобытие м е с т а , характеризующееся, условно говоря, “активностью”, а место – особая ипостась, состояние ч е л о в е к а , разыгрывающего на новом уровне идею *места сего* и являющегося как некий дух места, как его персонификация. Еще на глазах истории, например, в Древней Греции (нечего уж и говорить о таких архаических коллективах, как австралийские аранта), многочисленны примеры, когда место и мифологический персонаж носят одно и то же общее имя, и далеко не во всяком контексте возможно корректное различие того и другого. Форсируя идею, можно сказать, что у этого общего имени не два значения, не два денотата, а одно и один, но два (или более) с о с т о я н и я , подобно тому как сам человек в разные периоды своей жизни носит одно имя (что тоже, впрочем, отнюдь не обязательно). “Народ-личность”, стремясь познать самого себя, и сейчас ставит перед собой вопрос, г д е он находится, потому что у него есть интуиции (или он даже уже знает-сознает это) относительно уз, связывающих его с местом, со своей землей. М а т е р ь ю -сырой Землей, с р о - д н о й : место и человек отражаются друг в друге.

На рубеже двух веков и – страшно сказать – двух тысячелетий (лишь меньшей части человечества суждено было совершать такие переходы “большого” времени, и еще меньше было тех, кто был сознательным свидетелем их) в России сегодняшнего дня пробуждается, как это бывает в кризисные моменты, апокалиптическое сознание (или даже его корыстные имитации), и рефлексии на тему *но кто мы и откуда* приобретают размах. В этом контексте такое сознание встретилось с кругом евразийских идей и начало поиск ответа на эти вопросы, часто и не критически оценивая эти идеи, и порой игнорируя наиболее существенное в евразийстве или принимая близко к сердцу то, что было лишь обозначено в общем, освещено неполно или односторонне, или даже ошибочно.

А между прочим, по охвату объясняемых явлений, по своей оригинальности и по открывающимся перспективам евразийская концепция и соответствующее движение были явлением замечательным. Евразийцы первой волны сделали очень много полезного и бесспорного, сильно и глубоко расширившего знание России о себе в евразийском контексте. Речь идет прежде всего о целом комплексе касающихся России знаний и проблем, так или иначе связанных с доисторией и историей, физической и политической географией, природоведением и экологией, формами хозяйствования, экономики и социального устройства, религией и историософией, языком и художественным творчеством, правом и обычаями и т. п. При этом нужно помнить, что перед нами лишь первые важные, хотя и не всегда бесспорные результаты работы, прерванной в самом ее начале и снова начавшейся в последние годы. Научное наследие евразийцев – блестящие наброски д е т а л е й , всегда, однако, отсылающих к целому и потому, как правило, бесспорных, и ряд о б щ и х и д е й . Существенным ограничением этих разысканий послужила известная идеологизация и даже политизация концепции: эта “надстройка” зачастую становилась основанием для ложных предпосылок и соответствующих последствий, для серьезного снижения надежности выводов из анализа конкретных явлений и фактов, для внедрения субъективизма и отдельных черт своеобразного авангардизма. Ряд этих особенностей характеризует и продолжение евразийской традиции в интересных трудах Л.Н. Гумилева. Отрицательные и, строго говоря, вовсе не обязательные наслоения на бесспорное прочное основание евразийской теории спровоцировали возникновение двух крайностей в современной оценке ее, особенно той, которая сейчас, вульгаризируя достижения ранних евразийцев, громче всего заявляет о себе и существенно препятствует объективному уяснению евразийской концепции в целом и выработке планов дальнейшего научного исследования самого явления “евразийства” – как в общем, так и в частных деталях.

Для автора этих строк ясно, что основание этой концепции твердо и надежно, что идеи, выросшие из него, основательны и перспективны, что евразийская проблематика не только не исчерпала себя, но и настойчиво требует продолжения ее разработки при неперменном условии внимания к подстерегающим исследователя многочисленным “завалам” (Holzwege) и особенно к соблазнам со стороны худших форм непрофессионализма и “национализма”. С порога веков многое сейчас видится яснее, а реализация плана евразийских исследований представляется более реальной, чем

раньше. “Евразийское” имеет свою плоть и свой дух, и попытка видеть в нем лишь фантом, “морок”, “мозговую игру” или “провокацию”, как любил говорить о чем-то совсем ином Андрей Белый, должны быть решительно отвергнуты.

Прежде чем непосредственно перейти к теме, следует в самом общем виде очертить исторический контекст евразийства, его корни. Справедливо отмечалось, что исходным пунктом евразийства был так называемый “русский вопрос”, хотя, строго говоря, именно этот пункт в качестве исходного вовсе не был обязательным, будучи, однако, все-таки наиболее естественным и удобным. “Евразийство” как целое не могло сложиться в XIX веке: нужно было завоевание Кавказа и Средней Азии, освоение Сибири и Дальнего Востока, вовлечение всего пространства от западных границ России до Тихого океана, чтобы взглянуть на Россию как на некое единство, обнимающее всю разнородность составляющих ее частей: нужна была и определенная степень знакомства и изученности всего этого пространства в разных отношениях: нужны были, наконец, люди с такими широкими и разносторонними интересами и знаниями как Н.С. Трубецкой, уже с детства посвятивший себя изучению разных народов России с лингвистической, духовно-культурной, этнографической, исторической точек зрения; нужна была, наконец, атмосфера открытости, любознательности, доброжелательности, тот аристократизм духа и естественное чувство равенства, которые предопределяли такие занятия как жизненное дело. В поколении Трубецкого и поколения отцов было немало людей, которые уже обладали теми знаниями и тем универсализмом, что открывают столь широкие горизонты. И разные направления в решении “русского вопроса”, характеризовавшие XIX век в России, постепенно вливались во все более и более расширявшийся и углублявшийся поток, который уже не мог быть исчерпан только “русской” проблематикой. В этом широком контексте предшественниками евразийцев оказываются и ранние славянофилы, особенно И.В. Киреевский и А.С. Хомяков, и стоящий несколько особняком Н.И. Надеждин, и Н.Я. Данилевский с его знаменитой книгой “Россия и Европа” (1869), и В.И. Ламанский и Н.Н. Страхов, и В.Ф. Миллер и ряд других имен, о которых благодарно еще недавно вспоминал Н.И. Толстой.

Среди непосредственных предшественников евразийцев, если и не совсем обойденной, то во всяком случае явно недооцененной оказалась фигура Владимира Соловьева – и как автора “*La Russie l’eglise universelle*”

и ряда других историсофских текстов, и как поэт, которому “восточная” тематика была близка и в молодости (ср. *Газели пустынь ты стройнее и краше...* 1878 с образом *Степная Мадонна, Туранская Эва* и др.), но особенно в последнее десятилетие его жизни, ср. “*Ex Oriente lux*”, 1890, с отсылкой к свету христианства (*Тот свет, исшедший от Востока. | С Востоком Запад примирил*) и с резко поставленной перед Россией альтернативой – *О Русь! В предвиденье высоком | Ты мыслью гордой занята: | Каким ты хочешь быть Востоком: | Востоком Ксеркса иль Христа?* К 1894 году относится знаменитое и наиболее важное в евразийской перспективе стихотворение “Панмонголизм” (*Панмонголизм! Хоть слово дико...*), в центре которого Русь и соблазны, стоящие перед нею (*И всё твердят льстецы России: | Ты – Третий Рим, ты – Третий Рим*). Время пока еще не упущено полностью и выход остается, но у порога – катастрофа: *О Русь! Забудь былую славу: | Орел двуглавый сокрушен, | И желтым детям на забаву | Даны клочки твоих знамен. || Смирится в трепете и страхе. | Кто мог завет любви забыть... | И Третий Рим лежит во прахе, | А уж четвертому не быть*. Перед нами – апокалиптический поворот судьбы России в ее “евразийском” доме, и чтобы этот поворот не совершился, – последний призыв к ответственности. В 1891 году Соловьев пишет статью “Враг с Востока”, где речь идет о пагубной природной стихии, насылаемой Востоком на Русь, но сохраняет и тот подтекст, который явен в “*Ex Oriente lux*” и особенно в стихотворении “Панмонголизм”. Эта новая опасность может опередить и уже опережает опасность опустошительного вторжения кочевников. В первых же строках статьи под этим символическим названием сказано все:

Есть основания думать, что дальняя Азия, столько раз высылавшая опустошительные полчища своих кочевников на христианский мир, готовится в последний раз против него выступить с совершенно другой стороны: она собирается одолеть нас своими культурными и духовными силами, сосредоточенными в китайском государстве и буддийской религии. Но прежде чем такие опасения могут оправдаться, собственно нам, т. е. не всей Европе, а одной России, приходится еще встречать иного, особого восточного врага, более страшного, чем прежние монгольские разорители и чем будущие индийские и тибетские просветители. На нас надвигается Средняя Азия стихийною силою своей пустыни, дышит на нас иссушающими восточными ветрами, которые, не встречая никакого

препятствия в вырубленных лесах, доносят вихри песка до самого Киева.

Указывая, что “с успехом бороться против этого врага возможно только посредством коренного и систематического преобразования народного хозяйства”, автор подчеркивает, что на этой “задаче величайшей сложности [...] должны сосредоточиться все государственные и общественные силы”. Но возможно ли это, хватит ли на это сил, — уверенности нет, и вопрос, которым завершается последняя фраза статьи, повисает в воздухе: “какими мерами и при каких условиях можно спасти русскую землю не от мнимых супостатов политического, религиозного и экономического свойства, а от действительного и страшного врага — от надвигающейся на нас с Востока пустыни?” Пустыня, собственно, и опустошает, а опустошение, причиняемое полчищами, не более чем метафора. Статья Вл. Соловьева “Враг с Востока”, может быть, одно из наиболее ярких свидетельств “пред-евразийства” русского философа, для которого и природное, и культурное, и политическое, и военное — совместные участники великого действия, развертывающегося и еще имеющего развернуться шире и далее на бесконечных пространствах Евразии. Но не только Восток ставит перед Россией проблемы. Свои проблемы возникают и с Западом. Они, может быть, даже сложнее, хотя и не столь жестки. Как найти согласие между “бесчеловечным Богом”, живущим, однако, внутри человека (на Востоке) и “безбожным человеком” и Богом, к которому относятся как объекту (на Западе), — ответить на этот вопрос трудно: есть в мире вещи, которые сильнее силы, угрожающей с Востока. Именно это имел в виду Соловьев и как раз об этом подробно писал Н.А. Бердяев (“Проблема Востока и Запада в религиозном сознании Вл. Соловьева”), как и многие другие.

Впрочем, Соловьев знал, как разрешить кажущиеся непреодолимыми противоречия Востока и Запада, но знал теоретически. Об этом его статья 1896 года “Мир Востока и Запада”. Собственно говоря, он знал и что надо сделать для этого мира, но это было не в силах философа, а на разум политиков и власть имущих он рассчитывать не мог. “Империя двуглавого орла есть мир Востока и Запада, разрешение этой вековой распри великих исторических сил в высшее всеобъемлющее единство [...] Настоящая империя есть возвышение над культурно-политическою односторонностью Востока и Запада, настоящая империя не может быть ни исключительно восточною,

ни исключительно западную державою [...] Широкая всепримиряющая политика – имперская и христианская – есть единственная национальная политика России, потому что только она соответствует лучшим отличительным сторонам русского народного характера” (Собр. соч., т. 7, 381–383).

Андрей Белый, тогда еще Борис Николаевич Бугаев, участник встреч с Вл. Соловьевым и его собеседник, и после смерти учителя был в волнах влияния, исходящих от личности философа и его мыслей. Правда, им оказались невостребованными идеи Соловьева о том, что историческое человечество не оправдало явленного ему Откровения, что даже христианство лишь в метафизическом плане смогло примирить Восток и Запад, не сумев преодолеть их культурный антагонизм, что, тем не менее, примирение возможно и что историческая миссия России – в религиозно-историческом посредничестве между этими двумя мирами (ср. “Краткую повесть об Антихристе” из “Трех разговоров”, своего рода завешание философа). Но идею противостояния двух миров – Востока и Запада – Андрей Белый усвоил вполне и в существенной части развил весьма полно (впрочем, не доводя свою задачу до конца). Уже свое предисловие к “Серебряному голубю”, помеченное 12 апреля 1910 года, он начинает словами – “Настоящая повесть есть первая часть задуманной трилогии “Восток и Запад”, несомненно подчеркивая линию преемства с Соловьевым. И для Белого то, что случилось в начале века уже после смерти Соловьева, – исполнение его пророчеств. В стихотворении “Сергею Соловьеву” (январь 1909) он пишет: *В грядущих судьбах прочитали | Смятенье близкого конца: | Из тьмы могильной вызывали | Мы дорогого мертвеца – | Ты помнишь? Твой покойный дядя, | Из дали безвременной глядя, | Вставал в метели снеговой | В огромной шапке меховой, | Пророча светопредставленье ... | Потом японская война | И вот – артурское плененье, | И вот – народное волнение, | Cholera, смерть, землетрясение – | И роковая тишина* – мотивы, неоднократно присутствующие в “Петербурге”, точнее – пронизывающие весь роман, выступающие как его лейтмотив. – В “Первом свидании” (1921) – иная вариация соловьевских идей: [...] *Что над Россией – тайный враг | (Чума, монголы, эфиопы), | Что земли портящий овраг | Грызет юго-восток Европы* (тема разрастания оврагов и соответствующей порчи земли занимала Белого еще в студенческие годы, и она, конечно, заставляет вспомнить статью Соловьева “Враг с Востока” с его ссылками по поводу эрозии почвы на Докучаева).

Но, конечно, полнее и выразительнее всего “евразийская” тема звучит в центральном романе трилогии Андрея Белого – в “Петербурге”. В нем три главных сверх-персональных участника, скорее начала или стихии – Восток, Россия, Запад. Поле действия – Россия, в центре ее – эксцентричный Петербург, то реальный город, то фантом, отсутствие города, “мозговая игра” по его поводу. С ним все двойится, все неясно. С одной стороны, Петербург – столица, где господствует порядок, организация. Символ города – Невский проспект, “европейский проспект”, – подчеркивает автор, и уже одним этим он отличается от других российских городов, бывших некогда столицами, – и от “града первопрестольного” Москвы и от “матери городов русских” Киева. Невский – воплощение европеизма и порядка. Представляя читателю Невский проспект как некий высокий образец, в котором всё продумано до деталей, alter ego автора, начав самоуверенно, почему-то к концу сникает, поддается сомнениям, речь его становится спотыкающейся, косноязычной и, как речка в песках, сходит на нет, невольно ставя под известное сомнение только что реченное:

Невский Проспект обладает разительным свойством: он состоит из пространства для циркуляции публики: номерованные дома ограничивают его; нумерация идет в порядке домов – и поиски нужного дома весьма облегчаются. Невский Проспект, как и всякий проспект, есть публичный проспект: то есть: проспект для циркуляции публики (не воздуха, например); образующие его боковые границы дома суть – гм... да: ... для публики. Невский Проспект по вечерам освещается электричеством. Днем же Невский Проспект не требует освещения.

Невский Проспект прямолинеен (говоря между нами), потому что он – европейский проспект; всякий же европейский проспект есть не просто проспект, а (как я уже сказал) проспект европейский, потому что... да...

Потому что Невский Проспект – прямолинейный проспект.

Носитель голоса и слова о Петербурге и Невском все чаще и чаще повторяется, не в состоянии вырваться из плена описываемого им порядка и довести до конца фразу, заполняя ее концовки всеми этими гм и да или просто значимой паузой, знаком обрыва речи, соответствующим на письме

многооточию, в романе избыточно частому. Оказывается, что в самом описании “образцового” Петербурга можно утонуть, как в болоте: оказывается (и об этом в романе позже) помимо идеального Невского в городе есть еще недобрая сила страшных островов и рабочих окраин, куда “публика” заглядывает разве что по особому случаю. Стремясь вырваться из плена собственных рассуждений, говорящий сообщает главное – нечто вполне ясное, очевидное, не вызывающее противоречий и именно к ним приводящее:

Невский проспект – немаловажный проспект в сем нерусском – столичном – граде. Прочие русские города представляют собой деревянную кучу домишек.

И разительно от них всех отличается Петербург.

Если же вы продолжаете утверждать нелепейшую легенду – существование полуторамиллионного московского населения – то придется сознаться, что столицей будет Москва [первый парадокс. – *В.Т.*], ибо только в столицах бывает полуторамиллионное население; а в городах же губернских никакого полуторамиллионного населения нет, не бывало, не будет. И согласно нелепой легенде окажется, что столица не Петербург [второй парадокс. – *В.Т.*].

Если Петербург не столица, то – нет Петербурга [третий парадокс. – *В.Т.*]. Это только кажется, что он существует.

Ища выхода из той неразберихи, в которую попадает человек, чья логика противоречит логике описываемого им города, говорящий, чтобы свести концы с концами, вынужден ссылаться на вторичные и чисто формальные (“математические”), к абстракциям уводящие аргументы.

Как бы то ни было [не лучшее начало в “математических” рассуждениях, претендующих на строгость. – *В.Т.*], Петербург не только не кажется, но и оказывается – на картах: в виде двух друг в друге сидящих кружков с черной точкой в центре; и из этой вот математической точки, не имеющей измерения, заявляет он энергично о том, что он – есть: оттуда, из этой вот точки, несется потоком рой отпечатанной книги; несется из этой невидимой точки стремительно циркуляр.

Точка, сидящая в плену двух концентрических кружков, выступает основным аргументом, подтверждающим, что Петербург – есть и что он – столица. Так в самом начале романа задается тема иллюзорности и эфемерности, основы-основания, оказывающейся безосновой, а если говорить конкретнее и о более осязаемом “грубом”, то речь идет в романе о “евразийском” начале, точнее – о двух началах, о двух стихиях: азиатской и европейской, иначе говоря о Востоке и Западе, об их противостоянии, борьбе, но и взаимопроникновении и, если угодно, о перспективах синтеза в ту или другую сторону – европеизация “азиатского”, начинающаяся с верхнего слоя, и “обазиятчение” европейского, проступание “азиатского”, – о том, как система, доведенная до абсурда, ведет к срыву в бессистемность, как порядок превращается в беспорядок, линия в тупик, мера в безмерность или неизмеримость, одним словом, о том, как Логос исподволь одолевается Хаосом, соотносимым в романе с Востоком, как его понимает автор.

“Евразийское” в “Петербурге” разыгрывается не только на высоком уровне, где не обозначены буквально ни “европейское”, ни “азиатское”, но где и то и другое сводится контрапунктически, во всей своей непримиримости (по исходному условию), тем не менее не исключающей взаимопроникновения (на практике, чаще всего без намерения, подсознательно). Именно на этом высоком уровне романа, где Восток (“восточное”, “азиатское”) и Запад (“западное”, “европейское”) несомненно присутствуют и где, чтобы не размениваться по мелочам и не упустить главного, эти начала остаются безымянными, и следует искать главные смыслы романа.

“Именованье” же начинается на следующих уровнях, где отмеченным оказывается “восточное”, представленное чуть ли не во всех своих значимых разновидностях, представляющих и Азию, и европейскую часть России, и Ближний Восток и даже (естественно, скромнее) Африку. Читатель легко заметит то обилие “восточного”, более того, его избыточность, которые фиксируются в романе. Случайность ли это и только ли чувству “безразмерности”, свойственному автору, обязаны мы этим восточным “ковром”, брошенным на большую часть романа? Ответить на это нетрудно. Человеку, пережившему русско-японскую войну, Цусимское поражение и сдачу Порт-Артура (а до этого и восстание “боксеров” в Китае) и воспринявшему все это как начало исполнений пророчеств Вл. Соловьева и верности аргументов в его историософских

работах об угрозе “панмонголизма”, все это не могло казаться случайным. Во всем этом он видел глубокий смысл, и уклониться от рефлексий по поводу недавно происходившего Андрей Белый никак не мог: само известное “перебарщивание” по части “восточного” – свидетельство захваченности темой Востока и России и идей, эту тему определяющей.

Восток так или иначе, видимо или невидимо пустил корни и в России и в Петербурге, и сама Россия, если только она не нечто третье, особое, несет в себе и “азиатское” начало. Что-то лежит на глубине и может долго оставаться невидимым и неведомым, но что-то “восточное” представлено и в самом официальном титуле Императора России, который пародийно обыгрывается в первых же строках романа и включает в себя упоминание грузинского, казанского и астраханского царства. Но все это части Российской Империи, хотя и вошедшие в нее позже. Существует, однако, и другой план – человеческий, лично-родовой, и он разыгрывается в образе одной из ключевых фигур романа – Аполлона Аполлоновича Аблеухова, одного из значительных сановников Российской Империи, сенатора (“Аполлон Аполлонович был главой Учреждения: ну, того... как его? Словом, был главой Учреждения, разумеется, известного вам. Если сравнить худосочную, совершенно невзрачную фигурку моего почтенного мужа с неизмеримой громадностью им управляемых организмов, можно было бы надолго, пожалуй, предаться наивному удивлению; но ведь вот – удивлялись решительно все взрыву умственных сил, источаемых этою вот черепною коробкою наперекор всей России, наперекор большинству департаментов [...]”). В романе именно он олицетворяет Империю, имперское начало, российскую государственность, ее верхи. Но как удалось ему это? С объяснения этого и начинается первая глава романа.

Как и все, конечно, “Аполлон Аполлонович Аблеухов [...] имел своим предком Адама. И это не главное: несравненно важнее здесь то, что благородно рожденный предок был Сим, то есть сам прародитель семитских, хесситских и краснокожих народностей. Здесь мы сделаем переход к предкам не столь удаленной эпохи. Эти предки (так кажется) проживали в киргиз-кайсацкой орде, откуда в царствование императрицы Анны Иоанновны доблестно поступил на русскую службу м и р з а А б - Л а й , прапрадед сенатора, получивший при христианском крещении имя Андрея и прозвище Ухова. Так о сем выходяще из недр монгольского племени распространяется Гербовник

Российской Империи. Для краткости после был превращен Аб-Лай-Ухов в Аблеухова просто” [возможно, этот Ухов тоже отзвук степи в ономастической ипостаси: “внешние”, боясь степи – ведь она им чужая и опасная, – “слушают” степь (*Дивь кличеть върху дрѣва: велить послушати земли незнаемъ* в “Слове о полку Игореве”), и это слушание-прислушивание – главный источник информации о степи: но и “внутренние”, для которых степь своя, на границах ее с чужой “нестепью” тоже прислушиваются к последней, так как для них она тоже источник опасности; мотив слуха-слушания очень характерен для романа, см. далее. а само слово *слух* как и его производное *слушать: слышать*, восходит через праслав. **sluxъ* к и.-евр. **k'ḏ-ous-*, букв. возможно, ‘поднимать ухо’ (из и.-евр. **kel-* ‘поднимать’, ‘возносить’), т. е. ‘наострять слух’; в романе это “наострение слуха” достигает своей мучительно растянутой кульминации в связи с мотивом “тикающей” сардинницы, которая вот-вот должна взорваться].

За полтора года лет тюркский Аб-лай, выходец из той самой “Киргиз-Кайсацкия орды”, “богоподобной царевной” которой была и Фелица русской литературы, в череде поколений стал русским “европейцем”, одержимым западными идеями системы и организации – и отсюда не только внешне, поверхностно – Аполлоном Аполлоновичем Аблеуховым (отца его звали тоже Аполлон, и возможен вопрос – не сохраняется ли в этом имени память о родоначальнике: Ап[оллон]:Аб[-Лай]? и вообще не отражается ли в фамилии Аблеухов результат притяжения-аккомодации к слову *оплеуха*, также отсылающему к *уху* (вопреки Фасмеру: к *плевать*, III, 145; *оплеуха* имеет своими синонимами слова *заушина* [: *заушать*], *треух*, см. Даль, s.v.; в основе же первой части слова, вероятно, – глагол *оплетать* в значении ‘наносить побои’, ‘сильно бить’, ‘оплесть’, см. СРНГ 23, 1987. 263–264)? И сам Аблеухов разве не своего рода – разумеется, в виртуальном модусе – персонификация старой московской идеи “царева уха”, всегда наостренного и вверх, и вниз, и во все стороны.

С “тюркской” волей, настойчивостью и последовательностью, с “русским” размахом выстраивал Аполлон Аполлонович свой путь в сторону “европейских” идей, которые, по его разумению, он осуществлял и в быту (“Аполлон Аполлонович только раз вошел в мелочи жизни: он однажды проделал ревизию своему инвентарю; инвентарь был зарегистрирован в порядке и установлена номенклатура всех полок и полочек; появились полочки под

литерами: а, бе, це; а четыре стороны полочек приняли обозначение четырех сторон света. Уложивши очки свои, Аполлон Аполлонович отмечал у себя на реестре мелким, бисерным почерком: очки, полкабе и СВ, то есть северо-восток”), распространяя эти установки и привычки и вокруг себя (“копию же с реестра получил камердинер, который и вытвердил направления принадлежностей драгоценного туалета; направления эти порою во время бессонницы безошибочно он скандировал наизусть”), и в своей государственной деятельности, завораживая страну циркулярами, от него, Аполлона Аполлоновича, исходящими. Но идеи и принципы, при разумном подходе к ним правильные и во всяком случае полезные, будучи доведены до абсурда, несут вред во всех направлениях: в семейной жизни Аполлон Аполлонович был несчастен – жена ушла от него, сын лишь по счастливой случайности не убил своего отца, в старости его ждали распад личности, амнезия, одиночество; в деле, которому Аполлон Аполлонович отдал себя целиком и которое он так высоко ценил, – государственные заботы – он тоже не преуспел: русско-японская война, революция 1905 года, начало мировой войны (теоретически до него он еще успел дожить) были плодами и его “направляющей” деятельности. Счастьем несчастного Аполлона Аполлоновича было то, что до “окаянных дней” после переворота 17го года он, конечно, не дожил, но в том, что они пришли, существенная доля и его вины – по сути дела ужас “революционного” скифства подготавливал, не сознавая этого, и, бывший скиф, ставший русским государственным. Аполлон Аполлонович: идя к Западу, он готовил поражение его в России и победу в ней же худшего из того, что нес с собой Восток – разрушение, жестокость, кровь, силу-насилие, погружение в тьму Хаоса (говоря здесь о Востоке, следует помнить, что речь идет об историческом и художественном образе Востока, как он понимался на рубеже XIX–XX века в определенном достаточно узком, хотя и влиятельном круге русского просвещенного общества, чуткого к новым веяниям, склонного к поискам “пророческого” и при этом воспринимающего Восток прежде всего в ракурсе опасности, с ним связанной).

Чтобы почувствовать размах панорамы “восточного” как ключевой части “евразийского” и состав этой панорамы, уместно хотя бы выборочно представить то, что непосредственно помечено как “восточное” во всем многообразии его вариантов (более важное предлагается в контекстах,

имеющих объяснительную силу); примеры приводятся в последовательности текста.

Пять лет уж прошло с той поры, как Аполлон Аполлонович подкатил к Учреждению безответственным главой Учреждения: пять с лишним лет прошло с той поры! И были события: проволновался К и т а й, пал П о р т - А р т у р; – Темно-ж е л т а я пара Липпанченки напомнила незнакомцу темно-ж е л т ы й цвет обой его обиталища [...] – цвет, с которым связалась бессонница и весенних, белых, и сентябрьских, мрачных, ночей; [...] та злая бессонница вдруг в памяти ему вызвала одно роковое лицо с узкими, м о н г о л ь с к и м и глазками; то лицо на него многократно глядело с куска его ж е л т ы х обой [прилагательное *желтый* переполняет текст романа, настойчиво внедряясь и в сознание и в подсознание читателя; в пределе и Петербург и все в нем – желтое, а желтое отнюдь не только цвет: оно метафизический образ скуки, тоски, гниения, порчи, если говорить о ядре употреблений этого слова, ставшего одним из наиболее распространенных и сильных знаков-примет “Петербургского текста”]; ср. также терминологическое использование слова *желтокровие* у Блока: разумеется, что *желтый* имплицитует и образ “восточного”]; – незнакомец мой на него посмотрел и подумал “тьфу, гадость – т а т а р ш и н а ...”; – “Извините. Липпанченко: вы не монгол?” – “Почему такой странный вопрос?...” – “Так, мне показалось...” – “Во всех русских ведь течет монгольская кровь...”; – Два с половиною года назад Николай Аполлонович не расхаживал по дому в б у х а р с к о м х а л а т е, ермолка не не украшала его восточную гостиную комнату [...]; после же бегства [матери Николая Аполлоновича Анны Петровны. – *В.Т.*] с артистом на паркетах домашнего остывающего очага Николай Аполлонович появился в б у х а р с к о м х а л а т е [...]; между тем с утра на Николае Аполлоновиче стал появляться халат; завелись татарские туфельки [...], появилась ермолка. И блестящий молодой человек превратился в восточного человека [...] Николай Аполлонович был перед нами в татарской ермолке; – За пять лет пролетели события: [...] желтая пята дерзновенно взошла на гряды высот порт-артурских; проволновался К и т а й и пал Порт-Артур; – *Дарьяльский* [к *Дарьял*, фамилия персонажа “Серебряного голубя. –

В.Т.; – *ангел Пери* [отсылка к поэме Жуковского “Пери и Ангел”, представляющей собой перевод второй части поэмы Т. Мура “Лалла Рук”, в конечном счете – к иранским пэри. – *В.Т.*]; – *Софья Петровна Лихутина* на стенах поразвесила японские пейзажи, изображавшие вид горы Ф у з и - Я м ы [...] в своем розовом кимоно по утрам пролетая из-за двери к алькову, то она была настоящей японочкой [...] покрывалась испариной, будто теплой росой японская хризантема; – Пейзаж этот принадлежит перу Х а д у с а и [речь идет о Хокусае. – *В.Т.*]; – *подпоручик* [...] *Его Величества Короля Сиамского полка* [основание для реконструкции такого полка – принц Сиамский Чакрабон, бывший одним из шефов лейб-гвардии гусарского полка Его Величества. – *В.Т.*]; – [...] пощечина звонко огласила японскую комнату [...] “Если я – красный шут, вы – японская кукла...”; – бухарский халат [...] Николая Аполлоновича, так сказать, продолжался во все принадлежности комнаты: например, в низкий диван; он скорее напоминал восточное, пестротканное ложе [...], в негритянский шит [...], в суданскую ржавую стрелу [...]; на табуретке стоял темносиний кальянный прибор и трехногая золотая курильница в виде истыканного отверстия шара с полумесяцем наверху; – [...] нахлобучив на лоб косматую черную шапку, завезенную с полей обгащенной кровью М а н д ж у р и и; – [...] в Оренбурге, Ташкенте [...]; – “Вы ведь были сосланы?” – “Да, в Якутскую область”; – *енфраншиши-шишнарфне* [условно – к персидскому. – *В.Т.*] – а [...] сидит какая-то татарщина, монгольство, что ли, восток; – Явление заключалось в странной галлюцинации: на коричнево-желтых обоях его обиталища [...] появилось призрачное лицо; черты этого лица по временам слагались в с е м и т а; чаще же проступали в лице том монгольские черточки: все же лицо было повито неприятным желто-шафранным отсветом. То семит, то монгол вперяли в Александра Ивановича взоры полной ненависти [...]; а семит или монгол сквозь синеватые клубы табачного дыма шевелил желтыми губами своими [...]; – Бросятся с мест своих в эти дни все народы земные; брань великая будет, – брань, небывалая в мире: желтые полчища азиат-тов, тронувшись с насиженных мест, обгарят поля евро-

пейские океанами крови; будет, будет – Цусима! Будет – новая Калка!... Куликово Поле, я жду тебя [...] Если, Солнце, ты не взойдешь, то, о, Солнце, под монгольской тяжелой пятой опустятся европейские берега [...]; – “А про японца откуда ты знаешь?” – “А про японца так водится: про японца все знают... Еще вот изволите помнить, ураган-то, что над Москвою прошел, тоже сказывали – как мол, что мол, души мол, убиенных; с того, значит, света, прошлись над Москвою, без покаяния, значит, и умерли. И еще это значит: быть в Москве бунту” – “А с Петербургом что будет?” – “Да что: кумирню какую-то строят китайцы!” [все это – в апокалиптическом древне- и нововосточном контексте: “Близится великое время: остается десятилетие до начала конца: вспомните, запишите и передайте потомству: всех годов значительней 1954 год. Это России коснется. ибо в России колыбель церкви Филадельфийской [...] Вижу теперь, почему Соловьев говорил о культе Софии. Это – помните? В связи с тем, что у нижегородской сектантки ... [...]” – “А что, Степка, будет?” – “Слышал я: перво-наперво убиения будут, апосля же всеопчее недовольство; апосля же болезни всякие – мор, голод, ну а там, говорят умнейшие люди, всякие там волнения: китаец встанет на себя самого; мухамедане тоже взволнуются очень, только етта не выйdet”. – “Ну а дальше” – “Ну все прочее соберется на исходе двенадцатого года: только уж в тринадцатом году... Да что! Одно такое пророчество есть, барин: вонмем-де... на нас-де клинок... во что венец японцу: и потом опять – рождение отрока нового. И еще: у анпиратора прусскава мол... Да что. Вот тебе, барин, пророчество: Но е в Кавчег надобно строить!” – Следует напомнить, что “евразийское” вообще склонно провоцировать апокалиптическое: оно чревато апокалипсисом даже в, казалось бы, рациональных построениях евразийцев 20–30ых годов. – В.Т.]; – Ангел Пери в этот день оставался один: мужа не было [...] непричесанный ангел порхал в своем розовом кимоно между вазами хризантем и горой Фузи-Яма [...]; – [...] ведь недаром же надпись на книжечке начиналась словами: “Мой девяханический друг”, и кончалась надпись та подписью: “Баронесса R.R. – брeнная скорлупа, но с будхической искрой”. Но позвольте, позвольте: что такое “девяханический друг”, “скорлупа”, “будхическая искорка”? Это вот разъяснит Анри

Безансон [...] “Анри Безансон...” – “Вы хотите сказать Анни Безант ... Человек и его тела?”; – “Не знаю, право... Ни причем я тут... Я сам только из Манджурии; видите – вот Георгий...”; – А цоканье – Аполлон Аполлонович рассмотрел – было шелканьем языка какого-то дрянного монгола: там какой-то толстый монгол с физиономией, виданной Аполлоном Аполлоновичем в его бытность в Токио (Аполлон Аполлонович был однажды послан в Токио), – там какой-то толстый монгол присваивал себе физиономию Николая Аполлоновича – присваивал [...], потому что это был не Николай Аполлонович, а просто монгол, виданный уж в Токио [...] А монгол (Николай Аполлонович) приближался с корыстной целью: – Голос редактора остановил его на пороге: – “Понимаете теперь, сударыня, связь между японской войною, жидами, угрожающими нам монгольским нашествием и крамолой? Жидовские выходки и выступление в Китае Больших Кулаков имеют меж собой теснейшую и явную связь”; – “Нас готовятся принести в жертву сатане, потому что высшие ступени жидо-масонства исповедуют определенный культ [...]”; – исполинская карта России предстала пред ним [перед Аполлоном Аполлоновичем в его “мозговой игре”. – В.Т.], таким маленьким: неужели это враги: враги – исполинская совокупность племен, обитающих в этих пространствах: сто миллионов. Нет, больше ... “От финских хладных скал до пламенной Колхиды”...: – Николаю Аполлоновичу чудилось, что из двери, стоя в безмерности, на него поглядели, что какая-то там просовывалась голова [...]: голова какого-то бога [...] Ведь таким же точно божкам, может быть, в старинные времена поклонялись его киргиз-кайсацкие предки: эти киргиз-кайсацкие предки, по преданию, находились в сношении с тибетскими ламами; в крови Аб-Лай-Уховых они копошились изрядно. Не оттого ли Николай Аполлонович мог испытывать нежность к буддизму. Так сказала наследственность [...] в склеротических жилах наследственность билась миллионами кровяных желтых шариков; – Николай Аполлонович привскочил. Старинная, старинная голова: Кон-Фу-Дзы или Будды? Нет, в двери заглядывал, верно, прапрадед, Аб-Лай [...] почему-то вспомнился Николаю Аполлоновичу его собственный

бухарский халат, на котором павлиньи переливные перья... Пестрый шелковый переливный халат, на котором [...] ползли все дракончики, остроклювные, золотые, крылатые [...]; над головой и светил, и потрескивал многолучевой ореол [...]. В центре этого ореола какой-то морщинистый лик разъял свои губы с хроническим видом: преподобный монгол вошел в пеструю комнату [...]. В первое мгновение Николай Аполлонович Аблеухов подумал, что под видом монгольского предка, Аб-Лая, к нему пожаловал Хронос: – Под Нирваную разумел он – Ничто. И Николай Аполлонович вспомнил: он – старый туранец [этот – Туран. туранский, туранец – ключевой для евразийцев термин оказался предвосхищенный уже Андреем Белым, что не исключает, конечно, употребление его в других, еще более ранних, текстах: дело, однако, в том, что “восточно-западная” проблема писателя лежит в той же плоскости и на той же линии, что и евразийская доктрина. – В.Т.] – воплощался многое множество раз; воплотился и ныне: в кровь и плоть столбового дворянства Российской Империи, чтоб исполнить одну стародавнюю заповедную цель: расшатать все устои: в испорченной крови арийской должен был разгореться Старинный Дракон и все пожрать пламенем: стародавний восток градом невидимых бомб осыпал наше время. Николай Аполлонович – старая туранская бомба – теперь разрывался восторгом, увидевши родину: на лице Николая Аполлоновича появилось теперь забытое, монгольское выражение: он казался теперь мандарином Срединной империи, облеченным в сюртук при своем проезде на запад: – наблюдая проход котелков, не сказал бы никто, что уже в Кутаисском театре публика воскликнула: “Граждане!...” [...] что в Тифлисе открыл околоточный фабрикуцию бомб [...] что кочевряжились пермяки [...]; – Странное дело: как он вдруг напомнил отца! Так с душившим душу восторгом старинный туранец, облеченный на время в брэнную арийскую оболочку, бросился к кипе старых тетрадок, в которых были начертаны положения им продуманной метафизики [...]: все тетрадки сложились пред ним в одно громадное дело – дело всей жизни [...]: сплошное, громадное, монгольское дело засквозило под всеми пунктами и всеми

параграфами: до рождения ему врученная и великая миссия: миссия разрушителя; – Это гость, преподобный туранец, стоял неподвижно [...] Николай Аполлонович бросился к гостю – туранец к туранцу (подчиненный к начальнику) с грудой тетрадок в руке: – “Параграф первый: Кант (доказательство, что и Кант туранец)” [...] – “Параграф четвертый: разрушение арийского мира системою ценностей”. – “Заключение: стародавнее монгольское дело”. Но туранец ответил. – “Задача не понята: вместо Канта – быть должен Проспект” – “Вместо ценности – нумерация: по домам, этажам и комнатам на вековечные времена”. – “Вместо нового строя: циркуляция граждан Проспекта – равномерная, прямолинейная”. – “Не разрушение Европы – ее неизменность...” – “Вот какое – монгольское дело...” [в этом фрагменте полнее и глубже всего обнаруживается высота замысла романа; здесь он достигает метафизического уровня. и “туранское”, и “монгольское” становится универсальной категорией, которая может присутствовать и порядку, и организации, и нумерации, и циркуляции, и системе, и мере; это универсальное начало, если угодно, не национально, но интернационально: оно может гнездиться и в самом расцвете европейского благополучия и поражать его – как гром среди ясного неба – неожиданно-негаданно, когда люди даже не подозревают о том, что уже произошло на глубине и за что, возможно, придется платить будущим поколениям: именно здесь писателю удалось – и интуитивно, и историсофски – проникнуть в самую суть “евразийской” (и не только ее) идеи, и озарения Андрея Белого освещают и будущий путь “евразийцев”, которые, кажется, этого света не заметили, будучи – в своих идеологических устремлениях – захвачены злобой дня: тем больше значение романа, предвосхитившего в существенной степени идеи ранних евразийцев. – *В.Т.*]; – [...] после был он в Китае: Аполлон Аполлонович, богдыхан, повелел Николаю Аполлоновичу перерезать многие тысячи (что и было исполнено); и в сравнительно недавнее время, как на Русь повалили тысячи тамерлановых всадников, Николай Аполлонович прискакал в эту Русь на своем степном скакуне; после он воплотился в кровь русского дворянина; и принялся за старое: и как некогда он перерезал там тысячи, так он ныне хотел разорвать: бросить бомбу в отца: бросить бомбу в самое быстротекущее время. Но отец

был – Сатурн, круг времени повернулся, замкнулся [...] Все падало на Сатурн [...] – “Cela...t o u r n e ...” – в совершеннейшем ужасе заревел Николай Аполлонович [...] – “Нет, Sa... t o u r n e ...” [...] Он сидел пред отцом (как сиживал и раньше) – без тела, но в теле (вот странность-то!); за окнами его кабинета, в совершеннейшей темноте, раздавалось громкое бормотание: турн-турн-турн. То летоисчисление бежало обратно. – “Да какого же мы летоисчисления?” Но Сатурн, Аполлон Аполлонович, расхохотавшись, ответил: “Никакого, Коленька, никакого: времяисчисление, мой родной, – ну л е в о е ...” [разрушительные свойства Сатурна, пожирающего своих детей, и время, что в известном смысле одно и то же, при своем круговращении (C a t o u r n e ‘это вертится’), может быть, отзываются и в “громком бормотании”, которое как бы и отсчитывает каждый поворот (t o u r n - : t o u r n e r) поколения-времени, отсылая к тому тиканью смертельной сардинницы ужасного содержания, приближающемуся к нулевой точке взрыва, когда “кости разорвутся на части” (ср.: Ужасное содержание души Николая Аполлоновича беспокойно вертелось [t o u r n - , – В.Т.] (там, в месте сердца), как жужжавший волчок: разбухало и ширилось; и казалось: ужасное содержание души – круглый н о л ь – становилось томительным шаром), и в разрушительных потенциях туранцев [образ которых, возможно, провоцируется настойчивым “турн-турн-турн”. – В.Т.]: – какой-нибудь случайный полуночный кошмар, в котором главную роль играла о с о б а , мог случайно связаться каким-нибудь случайным двусмысленным выражением о с о б ы ; и пища для душевной болезни на почве алкоголизма готова: галлюцинация же м о н г о л а и бессмысленный в ночи им слышанный шепот: “Ен-франшиш” – все это dokonчило остальное. Ну, что такое м о н г о л на стене? Бред. И пресловутое слово; – [...] и среди желтого мерцания этого явственно рассмотрел Александр Иванович силуэты. Каково же было его изумление! Один силуэт оказался просто-напросто татаринoм Махмудкой, жителем подвального этажа; в желтом трепете догоравшей [...] спички Махмудка склонился к господину обыденного вида [...], но с горбатым лицом восточного человека; горбоносый, в о с т о ч н ы й же человек что-то силился спросить у Махмудки, а Махмудка качал отрицательно

головой; – [...] проповедовал он [Александр Иванович Дудкин. – В.Т.] и призвание монголов (впоследствии он испугался монголов); – “Там – я живу; впрочем, родина моя – Шемаха, а я обитаю в Финляндии: климат Петербурга, признаюсь, и мне вреден [...]” – “Вы говорите столичный наш город... Да не ваш же: столичный ваш город не Петербург – Тегеран ... Вам, как восточному человеку, [...]”; – [...] а персидский подданный Шишнарфнэ символизировал анаграмму; – Пять лет уже протекло: проволновались глухо события; уж проснулся Китай; и пал Порт-Артур: желтолицы ми наводняется приамурский наш край: пробудились сказания о железных всадниках Чингиз-Хана [...]; – Если б там, за зеркальным подъездом, стремительно просверкала бы тяжкоглавая булава, верно б, верно бы здесь [...] не волновался Китай; и не пал Порт-Артур: приамурский наш край не наводнялся бы косыми; всадники Чингиз-хана не восстали бы из своих многосотлетних гробов. Но послушай, прислушайся: топоты... Топоты из зауральских степей; – [...] из развалин не сложится Порт-Артур; но – взволнованно встанет Китай: чу – прислушайся [...] то всадники Чингиз-хана; – [...] и потрогивал пальцем он куколку из фарфора – китайца: китаец качал головой; – уставился на арабскую табуретку; (и с расширением в северо-западную Африку [...] и не видит он берберов; видит то, что стоит перед ним: Аполлон Аполлонович [...] этот верх – Захуан, а тот мыс – карфагенский; Николай Аполлонович у араба снял домик в береговой, подтунисской деревне; – Николай Аполлонович сидит перед Сфинксом часами [...], занимается в булакском музее. “Книгу Мертвых” и записи Манефона толкуют [...] Николай Аполлонович провалился в Египте; – и в двадцатом столетии он провидит – Египет [...] звуки эти грохочут в Каире [...]; – и Николай Аполлонович тянется к мумиям; – к мумиям привел этот “случай” [...] и в беззорные сумерки груды Гизеха протянуты безобразно и грозно [...] Монография называется [...] “О письме Дауфсехруты” [...]; – слово ж то – Дауфсехруты – твердо помнил он [Аполлон Аполлонович. – В.Т.]; – о

“Дауфсехруте” – писал Коленька [...] – “Он, говоришь, в Назарете?” [...] глаза у него разболелись в Египте; синие стал носить он очки”).

В книжной (“некрасовской”) редакции двух первых глав “Петербурга” также содержатся подобные “ориентализмы” Андрея Белого. То же можно сказать и о других его текстах, в частности, и мемуарных (ср. в “Начале века”, “берлинская редакция” 1922–1923 гг. [ЦГАЛИ. Ф. 53. Оп. 1. Ед. хр. 27. лл. 196–199]: “Угрозу России В.С. Соловьев видел в монгольском востоке; “панмонголизм – символ тьмы, азиатчины, внутренне заливающей сознание наше; но тьма есть и в западе; и она-то вот губит сенатора Аблеухова в “Петербурге”; она же губит сына сенатора, старающегося при помощи Канта [...] обосновать социальную революцию без всякого Духа; татарские очи у Блока суть символы самодержавия, или востока; и символы социалдержавия, запада; здесь, как и там, одинаково, “очи татарские” угрожают России. [...] Нота близкой катастрофы и в ней нота востока [монголов, татар] переживались и мною: в те именно месяцы – и писал “Петербург”; повторяются там темы Блока [...] Ошибся я: не к исходу тринадцатого, а к исходу четырнадцатого *все началось*... Тема лихого “монгола” проходит в воздухе: И Аполлон Аполлонович, Николай Аполлонович – монгольского рода; “монгол”, одержавший Н.А. Аблеухова [...] появляется перед ним в бредовом сновиденье; и он сознает, что “монгол” – его кровь; ощущает туранца в себе, ощущает арийца своей оболочкою [...] Александр Иванович Дудкин его [монгола. – В.Т.] ощущает во вне, на обоях [...] “монгол” воплощается для него в негодяя Липпанченко: “– Извините, Липпанченко, вы не монгол?”, – спрашивает он Липпанченко [...] Руководящая нота татарства, монгольства в моем “Петербурге” – подмена духовной и творческой революции [...] темной реакцией, нумерацией, механизацией [...]”). – Но обращение к таким текстам далеко увело бы от темы “Петербурга”.

Одним из наиболее показательных и сильных признаков “азиатского” (восточного) и соответствующего пространства в отличие – в принципе – от “европейского” (западного) является сфера фонического, “фоно-сфера”, все то, что произносится человеком и испускается всем тем, что нарушает тишину, безмолвие, и что слышится человеком. В романе практически нет примеров “азиатской” речи, если не считать фрагмент, в котором евреи говорят по-

русски на митинге – [...] выбился какой-то весьма почтенный еврей в барашковой шапке, в очках, с сильной проседью: обернувшись назад, в совершенном ужасе он тянул за полу свое собственное пальто; и не вытянул; и не вытянув, раскричался: – “Караша публикум; не публикум, а с в и н с т в о! рхусское!..” – “Ну и што же ви, отчево же ви в наша Рхассия?” – раздавалось откуда-то снизу. Это еврей бундист-социалист пререкался с евреем не бундистом, но социалистом (характерно, что по соседству воспроизводится речь представителя люмпенпролетариата, обладателя “такого густого голоса, что все вздрогнули”: – “Тварры...шшы!.. Я, тоись, челаэк бедный – прролетаррий, тварры...шшы!..” [...] – “Так, тварры... шшы!.. и птаму значит, ефат самый правительственный... прра-извол... так! так! тоись, я челаэк бедный – грю: за-ба-стовка, тва-рры-шшы!” Гром аплодисментов (Верно! Верно! Лишить его слова! Безобразие, господа! Он – пьян!). – “Нет, я не пьян, тва-рры-шшы!.. А значит, на эфтого самого буржуазия... как, стало быть, трудишса, трудишса... Одно слово: за ноги ево да в воду; тоись... за-ба-сто-вка!”). Но дело даже не в русском языке в чужеродном исполнении: подлинно русская речь даже в произнесении людей интеллигентных, за немногими исключениями, поражена какой-то болезнью, принимающей многообразные формы; она дефектна, спотыклива, с задержками и повторами; даже сквозь смысл в ней часто проступает бессмыслица, говоренье как некий автоматизм, привычка, как псевдоречь; степень “механического” в речи персонажей романа очень велика – как по составу, так и особенно по употреблению. Единственный чужой язык, который звучит в романе, – французский, т. е. западный, европейский. Звучанье французских фрагментов текста передается как французской (латинской) графикой, так и русской (кириллической), ср.: “Ррекюлэ!.. Балансэ во дам!.. [...] Ррекюлэ...”; – “Па де-карт, сильву плэ!...”; – “A vos places”: – “tante Lise: ma chère...” – “Mais j’espère que oui”; – “Je serai bien triste d’avoir manqué l’occasion de parler à monsieur”; – “Excusez, dans certains cas je préfère parler personnellement” и др.

Ф о н о с ф е р а “Петербурга” исключительно насыщена и резко акцентирована. Очень скоро даже не очень чуткий читатель замечает эту “фоническую” и – шире – языковую “умышленность” автора, который сам с правом мог бы быть назван гением “фоники”, звука. Это свойство, похоже, было и в природе писателя, но этот природный дар, несомненно, был развит постоянным наблюдением, анализом, практикой самообучения

(ср. многие статьи Андрея Белого и соответствующие страницы его книги о Гоголе, с одной стороны, и, с другой, звуковую организацию его стихов). Говорить о значении мира звука для Белого здесь не приходится. Его мир всегда з в у ч а щ и й , и сама тишина и молчание отсылают к отсутствию звука как временной паузе звукоряда. Н.А. Кожевникова (1995) отмечает, что в поэзии Белого, в самом мире его, всегда присутствует мистический зов, призыв (конечно, в существенной степени это относится и к художественной прозе, ср. книгу того же автора о языке Андрея Белого, 1992) и приводит примеры с характерным квантором звучащего мира – *Звучало*, что особенно отмечено в безличных конструкциях с последующем двоеточием, после которого следует сам зов в виде прямой речи: *Звучало мне: "Пройдет твоя кручина..."* или *Звучало мне: "И времена свиваются, как свиток..."* и т.п. Иногда складывается впечатление, что Белый не терпит, не переносит неозвученного, мертвого пространства и загодя ориентируется на "полно- и все-звучие", т.е. на "живое" пространство. Отсюда – отмеченная той же исследовательницей тенденция к употреблению множественного числа в обозначениях "звучаний и звуков" – *шопоты, шелесты, шорохи, зовы, ревы, гулы, свисты, визги, взвизги, трески, стуки, хрусты, щелбеты, лепеты, плачи, пенья* и др.

Но нужно идти еще дальше, и Белый открывает перед исследователем возможность анализировать сам дух поэтической формы, отмеченность звуков, их конкретную (разумеется, в общем контексте) с е м а н т и к у : в звуке дышит и, значит, живет какая-то часть смысла: звук стремится к смыслу, как и смысл тоскует по звуку. В дневниковых записях Белого "К материалам о Блоке" (1921) он, помня, что "*Внешнее* иногда внутренней *«внутреннего»*", пишет о том, как он сообщил Блоку, что в стихах его третьего тома доминирующей является аллитерация на *тр-др* и что она отсылает к "*трагедии трезвости*", и как Блок был рад догадке своего собрата. Нужно отметить, что все аллитерации и ассонансы для Белого получали свое оправдание только тогда, когда они связаны со смыслом. В тех же записях Андрей Белый писал: "*«Умные»* люди, протестующие против натяжки, думают, что эта натяжка рассудка; они забывают, что я... *тоже немножко поэт*, и что это сравнение у меня из *нутра*, которое не всем доступно... [...] Между тем *«психологи творчества»* и *«аналитики приемов»* забывают, что *ариаднова нить к душе поэта – душа поэта*; если нет ее – никакая статистика не поможет [...] Я, например, знаю происхождение содержания *«Петербург»* из *л-к-л – пп-пп-лл*, где «к» звук духоты, удушения от «пп-пп» – давление стен

«Желтого Дома»; а «лл» – отблески «лаков», «лосков», и «блесков» внутри «пп» – стен, или оболочки «бомбы». «Пл» носитель этой блестящей тюрьмы – Аполлон Аполлонович Аблеухов; а испытывающий удушье «к» в «п» на «л» блесках есть «К»: Николай, сын сенатора – «Нет: вы фантазируете!» – «Позвольте же, наконец: я или не я писал “*Петербург*”?» – «Вы, но... вы сами абстрагируете!..» – «В таком случае я не писал “*Петербурга*”: нет никакого “*Петербурга*”; ибо я не позволю вам у меня отнимать *мое* *детище*: я знаю его с такой стороны, которая вам не снилась никогда...»”.

Но в романе Андрея Белого сейчас нас интересует тема звукопроизводства и сами звуки в их связи со смыслом, хотя бы с его осколками, с их устремлениями к жизни в пространстве смысла. Сначала об обозначениях з в у к о п р о и з в о д с т в а. Не касаясь неизбежных в большом романе глаголов типа *говорить, рассказывать, сказать, петь, спрашивать, отвечать* и т.п., здесь достаточно привести – в порядке следования в романе, но, разумеется, не полностью, – примеры глаголов, обозначающих словопроизводство (их более полусотни, многие из них повторяются, с учетом существительных, прилагательных, причастий и наречий число примеров весьма значительно увеличивается):

– гремела рулада Шопена: – тротуары шептались и шаркали: – [разночинец, “может быть с усиками] загуторит, зашепчется, захихикает [...] загуторит, зашепчется, захихикает ваша комната; – кошка оказавшаяся у ног. фыркнула: – потоки [людские. – *В.Т.*] [...] гремели, рычали: – сердце трепетало и билось; – Зашушукало сзади: – перешушукнулось издали: – А кругом зашепталося [см. выше: *Звучало. – В.Т.*]; – Так, громыхал мужчина [...] и, давясь, выкрикивал непонятности. Кажется, он выкрикивал: – И компания [...] начинала визжать: – Оглушили его сперва голоса: – все визжало оттуда и плакало; – угрожала, визжала [о летучей мыши. – *В.Т.*]; – поскрипывал он половицею; – И кругом раздавалось: “Ты-то пил со мной?»; – А кругом раздавалось: – “Свиньей не ругайтесь...”; – Наклонившись зашептал что-то на ухо [...]: – “Шу-шу-шу”; – прислушивался к шептанию [...], стараясь слышать внимательно содержание шепота [...] голоса покрывали шепот Липпанченко; что-то чуть шелестело [...] (будто ше-

лест многих сот муравьиных членистых лапок [...] и казалось, что шепот тот имеет страшное содержание, будто шепчутся здесь о мирах и планетных системах, но стоило вслушаться в шепот, как страшное содержание шепота оказывалось будничным; – “Прислушайтесь к шуму...” – “Да, изрядно шумят”; – пощечина звонко огласила японскую комнату; – она грохнулась на пол; – ухнула выходная дверь; – она хохотала без устали; – что-то крикнул [...], но на выкрик ответила тишина; – Это ты разревелась ветрами [...], разревелась ты миллионами [...] заклинающих голосов; – только волки [...] жалко вторят ветрам; – раздался отчетливый металлический звук: что-то шелкнуло; в тишине раздался тонкий писк пойманной мыши [...] и шаги незнакомца затопали в угол [...] раздался испуганный его голос: – дверь завизжала; и чебурахнулся дверной блок; – раздавалось: бам-бам; – и ветер из отворенной форточки присвистнул [...]; – это – пришло, раздавило, ревело: – “На Васильевский Остров”, – брякнул Николай Аполлонович; – сначала он как-то задорно профыркал в свои серые бачки: – [...] оно – началось: приползло, зашипело: – раздалась руготня, дребезжание жалкое балалайки и голос: – Петербургская слякоть шелестела тальми струями; – А кругом раздавалось: – “Кто да кто?!”: – [...] разревелась та же пьяная кучка; – громада смеялась двусмысленно: – треск рассеви́хся досок, звон разбитых стаканчиков огласит ресторан: – [...] продолжал хохотать Николай Аполлонович; – Но рюмки чокнулись звонко: так же чокнулись рюмки... – где чокнулись?; – стал по столу пристукивать пальцем: – жестяница еще тикала; – В Петербурге уж гремели события: – в гулком реве, в протяжно-отчаянном реве, – разорвался бы рот [...] (так ревели черные тысячи картузов городских громил на погромах); – Часы тикали. Александр Иванович крякнул два раза: – [...] услышал странный грянувший звук; странный звук грянул снизу [...] раздавался удар за ударом [...] и удары металла [...] раздавались все выше, раздавались все ниже; – Раскололась и хряснула дверь: треск стреми-

тельный; – Громыхали периоды времени; этот грохот я слышал; – Там кричат журавли; – И – тикали часики [...]; тиканье становилось отчетливее [...] – “Тики-так”, – раздавалось негромко; – [...] на поверхности столика, тикают... Им же снятые часики; – Часы тикали [...] и – тикали мысли [...] – “А ведь тикает-тикает...”; – И раздадутся непереносные грохоты; – пульсы припали и бились; – Грохнуло: понял все; – есть какие-то звуки; звуки эти грохочут; – взрвая и баца я бубнами [...] и т.п.

Легко заметить, что подавляющее большинство примеров на глаголы звукопроизводства не нейтральны, но, напротив, отмечены крайностями: они обозначают или громкое и даже сверхгромкое, “грубое” звучание, или тихое, существенно ниже среднего уровня, иногда едва слышимое (*шептать, шелестеть, шушукаться, шуметь, зашипеть* и т.п.), “нежное в отличие от “грубого” громкого (*хохотать, ухнуть, дребезжать* и др.). Это “грубое” не ограничивается громким или пронзительным (*визжать, взвизгивать* и т.п.), ср.: *загудорить, захихикать, фыркнуть, профыркать* и т.п., но оно не затрагивает того, что четко артикулировано (ср. *цоканье, щелканье* и т.п.). С достаточным основанием можно отметить не только плотное и обильное заполнение фоносферы весьма многочисленными и многообразными типами акусм. соответствующих разным способам звукопроизводства, но и подчеркнуть, что звуко-слуховые средства, представленные в романе, составляют, пожалуй, наиболее сильную и эффективную часть изобразительных черт его. Хотя изображение “зримого” мира в “Петербурге” тоже делает честь его автору, но все-же “живописность” романа, вероятно, менее эффективна, чем то, что выражается в фонике и апеллирует к слуху. Глаголы слышания-слушания достаточно часты в романе и выступают в отмеченных ситуациях, а иногда и ключевых местах его (*слушать, прислушиваться, слышать, услышать* и др.). Две группы таких глаголов обнаруживают свои потенции или, напротив, ущербность – когда услышано нечто важное, что провоцирует к изменению status quo (“Вдруг чуткое ухо моего незнакомца услышало за спиною восторженный шепот: – «Неуловимый!...» – «Смотрите – Неуловимый!» [...]” и под., или когда нечто услышано неполно, неопределенно или ошибочно и отобразить логически нужное, правильное трудно: – А кругом зашептало: [...] – “Пора, право...”.

Незнакомец услышал не “право”, а “прово-”; и dokonчил сам: – “Прово-кация”. А dokonчив, ошибся, и эта ошибка спровоцировала другую ошибку: “Абл...ейка меня кк... исла... тою... попробуй ...” вопреки очевидности вырвало из контекста первое слово, понятое как “В Аблеухова”. В положении незнакомца ошибка и правдоподобная и даже естественная, но все-таки ошибка, которая в ином случае могла привести и к большой неприятности. *Слух* и *глух* обозначают присутствие или отсутствие некоей важной способности восприятия, получения информации, выработки ориентации. В романе *слушать* и *оглушать*, соединяясь, образуют не только некую фоническую фигуру, но и микросюжет, в котором с-в е д е н и е вступает в борьбу с н е - в и д е н и е м , а н е - в е д е н и е не дает пробиться с-в е д е н и ю . “Оглушили его сперва голоса”, и стали неслышными слова, которые надо услышать, “полезный” звук отключился и смысл остался недоступен: – так нередко обозначает автор этот “провал”. Цена звука, который можно вычленить из звукового хаоса, велика: он – минимальное основание синтезируемого в конце концов смысла тем более, что есть звуки, смысл которых – пусть очень приблизительно, на уровне тональности, настроения с нею связываемого, – в той или иной мере институализирован, как в случае у или ы.

Несколько примеров. У-пространство: – Таковы были дни. А ночи – выходил ли ты по ночам, забирался ли в глухие, подгородные пустыри, чтобы слышать неотвязную, злую ноту на «у». Уууу-уууу-уууу: так звучало [безличное употребление! – В.Т.] в пространстве: звук – был ли то звук? Если то и был звук, то он был несомненно звук и н о г о какого-то м и р а ; достигал этот звук редкой силы и ясности: “уууу-уууу-уууу” раздавалось негромко в полях пригородных Москвы, Петербурга, Саратова: но фабричный гудок не гудел, ветра не было: и безмолствовал пес: – “Ууу-ууу-ууу”. Гудело в пространстве и сквозь эту «ууу» раздавалось подчас: – “Революция... Эволюция... [...] Забастовка...” [...]. И опять уже юркало в басовое, сплошное, густое ууу-уууу...; – “Уууу-ууу-ууу...” – так звучало в пространстве. – «Вы слышите?» – «Что такое?» – “Ууу-ууу”. – «Ничего не слышу...» [...] Слышал ли ты октябрёвскую эту песню тысяча девятьсот пятого года? Этой песни ранее не было; этой песни не будет.... Эти у-последовательности имеют тенденции притягивать к себе другие слова со звуком у иногда – как магнит: и слушал [...] гул удаленных шагов; чуткое ухо [...] услышало [...] и т.п.

Уже на этом уровне такие сверхплотные скопления у вызывают некий “физиологический” образ, отсылающий к унынию, угрозе, звукопроизводству, чему-то грубому, резкому, хаотическому. Этот эффект усиливается при соединении губного б с губным у, и эта связка становится основой для дальнейших осмыслений и самого у и этого сочетания – сначала в пределах слова (ср. *бубен, бубнить, буркнуть, будоражить, булькать, бурлить, бухать, бухты-барахты, бутать, бурчать, бурить, бурлить, бучить, бушевать, буянить, буцать, бучать, бултыхаться, бум, буца, буря, буран, буза, бублик, буханка, булка, бушель, буйный* и т. п., но и *бука, бурдюк, булыжник, бутон, бутылка, бугор, буфер, буффонада, бурьян, буерак, бурда, бурак, бурбон, бунт, буйвол* и т. п.; разумеется, происхождение слов в данном случае не имеет значения), а потом уже и в отвлечении от конкретного слова или набора слов. Экспрессивность у объясняет высокую степень востребованности этого звука в сфере художественной речевой практики (ср. общеизвестные примеры типа *Быстро лечу я по рельсам чугунным, | Думаю думу свою* или *Спи, моя радость, усни. | [...] Птички умолкли в саду, | Рыбки уснули в пруду* и т. п. (примерно то же происходит с бы-словами. ср. *бы-бы...* в “Петербурге”).

В известном смысле со звуком у связан и звук ы (из праслав. и и-евр. *й, т. е. из долгого у), и у в соответствующем месте романа вводит и звук ы, ибо они не только родственники, но и соседи: – “Прислушайтесь к шуму...” – “Да, изрядно шумят...” – Звук шума на “и”, но слышится “ы”... Липпанченко, осовелый, погрузился в какую-то думу. – “В звуке «ы» слышится что-то тупое и склизкое... Или я ошибаюсь?...” [...] – “Все слова на еры тривиальны до безобразия: не то «и»; «и-и-и» – голубой небосвод. мысль. кристалл: звук и-и-и вызывает во мне представление о загнутом клюве орлином; а слова на «еры» тривиальны; например. слова р ы б а : послушайте: р-ы-ы-ба, то есть нечто с холодной кровью... И опять-таки м-ы-ы-ло: нечто склизкое; глыбы – бесформенное; тыл – место дебошей...”. Незнакомец мой прервал свою речь: Липпанченко сидел пред ним бесформенной глыбой; – и дым от его папиросы осклизло обмыливал атмосферу [...] – незнакомец мой посмотрел на него и подумал “тьфу, гадость – т а т а р ш и н а”... Перед ним сидело просто какое-то “Ы”... С соседнего столика кто-то, икая, воскликнул: – “Ерыкало ты, ерыкало!...” – “Извините, Липпанченко: вы не монгол?": – “И вот говоришь себе: черт знает что со мной сделала жизнь. И хочется, чтобы я – стало я... А тут мы... И вообще презираю все слова на «еры», в самом звуке «ы» сидит какая-то т а т а р ш и н а ,

монгольство, что ли, восток. Вы послушайте: ы. Ни один культурный язык «ы» не знает: что-то тупое, циничное, склизкое». Тут незнакомец [...] вспомнил лицо одной его раздражавшей особы: и оно напомнило ему букву «еры». – Выделенность в романе именно двух звуков, по происхождению соприсродных, хотя и определенным образом связанных и в их актуальном состоянии («узкое» у в противопоставлении с широким ы, ср. в произношении [*широкий*]), обнаруживает несомненно языковое чутье писателя, хотя, конечно, возможны и иные семантические привязки ы. Но в контексте художественного образа ы действительно удачно ассоциируется с «азийским», степным, широким, грубым. Но крепким, основательным, без нюансов. Ориентация на звук и, следовательно, слух это и есть преодоление «глухоты паучьей», о которой писал другой поэт. Зрение эффективнее, и, вероятно, глухоту предпочтут слепоте. Но слух на эволюционной лестнице предшествует зрению: он более нутряной, чревной, примитивный, но когда зрения нет, значение услышанного возрастает, и сам слух может поразительно изощряться. В контексте особой архаичности слуха и связанной с этим известной примитивности, грубости результатов слухового восприятия (во всяком случае для человека, не изощренного в анализе слуховых впечатлений) интерпретация ы (прежде всего) в романе как одного из главных звуковых образов «азийского» представляется удачной находкой Белого и вполне соответствует реалиям кочевой жизни: для кочевника степь вся звучит, и для уха работы больше, чем для глаза. Фоносфера романа – прежде всего у/ы фоносфера, так или иначе характеризующая и фрагменты «азийской» (прежде всего тюркской) фоносферы.

Существенно меньшее значение имеют последовательности других гласных, тоже, однако, связываемых через ситуацию их произнесения с некоей «туманностью». Так А-ряд в романе дважды связывается с зиянием-зевотой: – Этот припадок зевоты перешел к АBLEУХОВУ: губы последнего закружились: – «Ааа –а: аааа...» [...] Николай Аполлонович хотел что-то вставить, но рот его разорвался в зевоте: «Ааа-аа-аа!..» – «Ну-ну – видите, как скучаете!» – «Просто хочется спать...». Менее интересен Э-ряд, поскольку э институализировалось как междометие: – «Э-э-э!.. Белогоричный: вот так штука...»; – «Ээ... скажите: когда же – скажите – Николай Аполлонович, так сказать...» (знак некоего затора мысли и неготовность придать ей законченную языковую форму, факт скорее физиологический, чем собственно языковой, хотя и выраженный, скорее сам по себе отложившийся, в языке).

Таких примеров – от чистых “физиологизмов” до примеров, когда они в разной степени семантизируются или хотя бы входят в связь с той или иной ситуацией, в романе Белого очень много, иногда избыточно много, когда автор (реально чаще его персонажи) готовясь говорить, как бы прочищает горло, пробует возможности своего голосоустройства, позволяя себе и некоторые фонические эксперименты и вариации. Несколько примеров:

– Пфф!.. (реакция Семеныча при сообщении ему Аполлоном Аполлоновичем, что ватерклозетчик почтеннее действительного тайного советника); – Мм... Так-с, так-с, так-с: очень хорошо-с... [...]; –Мм... Просьба... [...]; – Мм... граф Дубльве... Чтó такое?... [...]; – Мм... Ага!... [...]; –Мм... деньги [...]; – Мм... Послушайте...; – Гм... Записать...; – Гм-гм... Для чего же такого?; – Гм? – Здесь...; – Гм... –Что?.. Ваши прекрасные меры – перепутают все...; –Гм!.. Придется мне... Гм!.. [...] дело – в шляпе – Гм?; – Я же о деле... – Гм...; – Что такое? – Да насморк же!.. А зверь – гм-гм-гм – не уйдет?; – Гуляют – да, да... И... И?... Как?; – Гей, Гей...; –Муж графини – графин? Хе-хе-хе-с...; – Быбы... быбы... Так громыхал мужчина за столиком [...] Кажется он выкрикивал: **Вы-бы...** Но слышало сь: **Бы-бы...**; – И компания [...] начинала визжать: –**А-бхха-ха, бха-ха!**...; – **А-а-а...** Оглушили его сперва голоса –**Ра-аа-ков... ааа...бх-ха-ха...**; –**Хи-хи-хи**, – потирал ладонями [...] Павел Яковлевич [...]; – **Ха-ха-ха-ха-ха-ха**, – разревелась все та же пьяная кучка: – **Ха-ха-ха-ха-ха-ха!**.. – Не говорите... – **Ме-емме...**; – Как часовой механизм... – А? [...] – Заложило ухо: не слышу – **Ча-со-вой ме-ха...** – **Апчхи!**...; – Тут толстяк наклонившись зашептал что-то на ухо моему незнакомцу: – **Шу-шу-шу...** – Аبلухова? – **Шу...** – Аблеухову?... – **Шу-шу-шу...**; – “Нет, нет!.. Сделайте, как я говорил... И знаешь ли”, – сказал Аполлон Аполлонович, остановился, поправился: –**Ти ли...** Он хотел сказать “знаете ли”, но вышло: “знаешь ли... ти ли...”. О его рассеянности ходили легенды; – **Ну, а...** молодые люди с усиками? [...] – **Ну да и ... в пальто...** [...] – **Ну да:** про него...; – Трогал пальцем струну, и “**бам**”, “**бам!**”: – всей своей пятерней загудел по гитаре он: “Тилимбру, ти-лим-бру: **пам-пам-пам-пам**” (по мотивам песни *Тилимбру-тилишок... Д’тимбру-д’тилишка...*); – [...] и потом напевала вполголоса [...] – “**Татам, там, там!.. Тататам: там, там!**” [...] “**Татам: там, там!.. Тататам: там,**

там!"; – [...] Лихутин все похаживал да покашливал; сухо это у него выходило, пренепрятно, отчетливо, все **кхе-кхе** да **кхе-кхе**; – [...] этот желтенький старичок прислушивался [...] к странному, удаленному цоканью, будто цоканье быстро бивших копытц: – **“Тра-та-та... Тра-та-та...”** и т. п.

Идея шири, воли, раздолья, безразмерности пространства и малая озабоченность в организации времени и экономии его, т. е. черты, традиционно связываемые с ментальностью кочующих обитателей степи, “азийцев”, обнаруживает себя в растягивании гласных при пении (прием, часто используемый Белым и вне “Петербурга”), ср.: “Ожесточенно, мучительно в дикой машине, взревая и бацая бубнами, страшная старина, как на нас из глубин набегающей вулканической взрыв подземных неистовств, звуком крепла, разрасталась и плакала в ресторанный зал из труб золотых: **“Уймни-тесь ваалнеения страа-аа-сти...”** – **“Уу-снии безнаа-дее-жнаа-ее сее-ее-рдцее...”**.”

Эти примеры относятся к “литературной” и “композиторской” песне и потому, строго говоря, находятся вне “евразийской” проблематики. Это же можно сказать и об образцах тех “полународных” (уже испытавших на себе влияние “городского” вокального творчества типа мешанского романса или частушки) песен, которые встречаются и в “Петербурге”, и в “Серебряном голубе”. Но обращение даже к этим типам песни напоминает нам о том, что в “евразийском” контексте значительная часть великорусских народных, в частности, наиболее архаических обрядовых и свадебных, составлена, как подчеркивал Н.С. Трубецкой, в той же самой пятитонной гамме (мажорный звукоряд с пропуском IV и VII ступеней), которая существует у тюркских народов и монголов на пространстве от Волги до Камы, через Сибирь, до китайского Туркестана и Монголии, не говоря уж о Юго-Восточной Азии (а некогда, видимо, и о Китае). Эта непрерывность линии, идущей на западе до Великоруссии, захватывая в ней наиболее архаичные типы песен, вынуждает, очевидно, по-новому взглянуть и на соотношение волжско-сибирской (“азийской”) и русской (великорусской) фоносфер, являющееся до сих пор практически не исследованным. Естественно, оно не может быть рассмотрено и здесь. Тем не менее трудно не обратить внимания на такие факты, как гармонизация и в тюркских и в великорусских “акающих” говорах последовательности гласных в слове, хотя принцип и объем гармонизации разных – качество

гласного первого слога в тюркских языках, предопределяющее качество гласных в последующих слогах, и место ударения в русском слове, гармонизирующее качество других, в принципе редуцируемых, гласных – степень их редукции; как высокую степень конгруэнтности согласных в обеих фоносферах; как, наконец, наличие гласного *ы* и т. п. Чтобы более достоверно судить о ситуации, было бы полезно представить теоретико-множественную сумму и теоретико-множественное произведение звуков “азиатской” (реальнее всего – тюркской) фоносферы и сопоставить соответственно их состав с составом русских звуков. В первом случае получилась бы весьма размытая картина, во втором – было бы выделено весьма компактное и сильно ограниченное количественно ядро. И то, и другое при сопоставлении с русскими данными помогло бы определить степень конгруэнтности звуков обеих фоносфер, иначе говоря, приблизиться к вопросу о степени аккомодации их, об их общих фонических комплексах, подобиях и соответствиях. Могут сказать, что общее часто тонет в разном и розном. Но “евразийский” взгляд предполагает – по самой своей сути – акцент не на том, что разъединяет, а на том, что соединяет, перебрасывает “фонический” мостик, держащийся на минимуме сходств, особенно если они попали в сферу акустического восприятия и оказались отмеченными “звуковым” сознанием или даже подсознанием.

Разумеется, такие исследования в области евразийской фонетики – дело науки, но и сам анализ фоносферы романа Андрея Белого, несомненно, провоцирует такие исследования. притом что фонические опыты в романе должны рассматриваться не более чем попытка средствами русского языка выяснить то “азиатское”, что угнездилось в нем, и оценивать необходимо самое идею, а не конкретное ее воплощение в реальных фоносферах.

В приведенных выше наблюдениях над фоникой романа не трудно заметить, что отмеченными оказываются и состав звуков, участвующих в разыгрывании фонической темы по преимуществу (прежде всего некоторые гласные, хотя сам Белый, как указывалось ранее, полагал, что идея романа связана с несколькими согласными и их сочетаниями), и их последовательность на синтагматической оси. Что касается последовательностей гласных в тексте – непрерывных и прерывных, то об этом уже писалось. Но в романе присутствует значительное количество “умышленных” примеров игры на согласных, из которых здесь придется ограничиться лишь одним, самым

ярким. Речь идет о персонаже, чье имя *Пéпп Пéппович Пéпп* (то, что Белый обозначает ударение даже в односложном слове, принципиально важно – речь идет о своего рода звуковом взрыве, происходящем в спертном до предела однородном звуковом пространстве). Несколько примеров:

– И пока надувался он, становясь томительным шаром, чтоб лопнуть, он подпрыгивал, багровел, подлетал, на полу вызывая тихий, лаковый звук: – “Пéпп...” – “Пéппович...” – “Пéпп...” И он разрывался на части [девять *n* из всего 16 звуков. – *В.Т.*]; – Не глядела, а – карлилась; и не рост – расширение: ширился, пучился, лопался: – *Пéпп Пéппович Пéпп...* – “Что я, брежу?”. Николай Аполлонович приложил ко лбу свои холодные пальцы: будет – бред, бездна, бомба [ср. также главу “Пéпп Пéппович Пéпп”. – *В.Т.*]; – И вскочил: страшный сон... А какой? Сон не припомнился; детские кошмары вернулись: *Пéпп Пéппович Пéпп*, распухший из комочка в громаду, видно там до времени приутих – в сардинной коробочке: стародавние детские бреды возвращались назад, потому что – *Пéпп Пéппович Пéпп*, комочек ужасного содержания, есть просто-напросто партийная бомба: там она стрекочет волосинкой и стрелками; *Пéпп Пéппович Пéпп* будет шириться, шириться, шириться. И *Пéпп Пéппович Пéпп*: лопнет все... – “Что я... брежу?”. – И Пеппович, и Пепп уже арестованы... Вспомните. сами вы когда-то едва не погибли: – [...] наконец – *Пéпп Пéппович Пéпп*, то есть: сардинница ужасного содержания, которая ... все еще... тикала [“Мыслила не голова. а... сардинница”, – скажет Андрей Белый в другом месте того же романа. – *В.Т.*].

Этот краткий “текст *Пéппа Пéпповича Пéппа*” весьма выразителен и должен быть признан высоким образцом корреляции фоники и семантики и – более того – общей идеи произведения. Чтобы вполне уяснить имя этого персонажа, нужно помнить звуко-символическую роль *n* в русском языке и – еще больше – в художественной литературе, склудившуюся вокруг имени Петра, – не говоря уж об апостоле и петрушке, от Петра I до многочисленных “Петров” Достоевского, до некоего фантомного “Пет(р) Петрович Петров”. Связь с Петром (“Пекой”) допустима и для имени *Пéппа Пéпповича Пéппа* (к неслучайно удвоенно-

му *пн* ср. также фамилию Липпанченко). Более того, можно думать. Что звук *п* в предложенной интерпретации связан со звуком *ы* как обозначения двух пределов – крайней узости, спертости, “тупости”, тупиковости, разрешающейся только катастрофически – взрывом, и крайней широты, разомкнутости, безмерности, где пространство теряет свою главную функцию – организации, членения; в таком пространстве можно потеряться, раствориться, исчезнуть (*Исчезни в пространство, исчезни | Россия, Россия моя!*). Как предел – и здесь и там – гибель, то ли от сверхконцентрированности, то ли от той размытости, при которой под ногами уже нет тверди, основы и зыбь хаоса проступает повсюду (ср. идеи сверхплотности и космического взрыва в современной физике).

Лепка фонического образа “евразийского” с акцентом на “туранско-азиатское” продолжается в романе и во введении в него неких слов-монстров, в которых “логическое” почти полностью перекрыто экспрессивным, произвольным, паразитическим, строго говоря, бессмысленным, но вместе с тем и оправданным в самой своей бессмысленности – “Был еще посетитель: хитрый хохол-малоросс Липпанченко; этот был весьма сладострастен и звал Софью Петровну не ангелом, а – д у ш к а н о м ; про себя же ее называл хитрый хохол-малоросс Липпанченко просто-напросто: б р а н к у к а н о м . б р а н к у к а ш к о ю . б р а н к у к а н ч и к о м (вот слова ведь!)”. Конечно *душкан* может отсылать к *тушкан* (ср. ласкательное *тушканчик*); конечно, определенные ассоциации возникают с элементом *кук-* (“неприличнава свойства”, как говорит один из персонажей романа, если только это не намек на “кукольность” Софьи Петровны: “Если я – красный шут, вы – японская кукла...” или – “Я ведь кукла – не правда ли?” – “Вы не кукла: душкан”); конечно, и начальное *бран-* требует ответа, но в целом это что-то приближающееся к фоническо-лексическому косноязычию, бесплодному повторению ради повторения. Ср. еще: “А Липпанченко ей ответил: «Вы – душкан, бранкукан, бранкукашка». И принес ей в подарок желтолицую куколку”. В любом случае – это сознательное впускание хаоса в язык, хотя в этом хаосе еще различимы намеки на некоторые сгущения (доминанты *у* и *к/шк, бран-*); это то косноязычие, которое предельно удалено от высокого косноязычия пророка (Белый знал и его). Но с несомненностью свидетельствует о “завязанности” автора на языке и тяге к языковым играм-экспериментам. В этих опытах было и что-то глубоко личное, память о себе в детстве (“Косноязычный, немой, перепуганный, выглядывал «Бо-

ренька» из «ребенка» и «пайнки»», – писал Андрей Белый позже). Существенные соображения о поэтическом косноязычии Белого были высказаны Ю.М. Лотманом (1988). Близкий к косноязычию прием в романе – так называемая “ломаная” речь, напоминающая опыты древнеирландских филидов. Упомянутая выше языковая “провокация” – выстраивание фантомного текста, отсылающего к фамилии *Аблеухов*, на основании неправильно услышанного и понятого “Абл...ейка меня кк...исла...тою...” – порождение той же самой “ломаной” речи, но не поэтом, а тем, кто воспринимает звуковое сообщение (в известной мере сюда относятся опыты и по выворачиванию слова наизнанку – *Шиннарфнэ→Енфраниши*).

Переходя к другим уровням языка по выходе из фоносферы, Андрей Белый тем не менее берет с собой принципы своих же фонических экспериментов и, очищая их от собственно фонической оболочки, выделяя лишь самое идею, переносит ее в организацию синтаксиса фразы, в композицию более пространственных фрагментов текста. В романе – много десятков диалогов, обычно “быстрых”, часто с предельно короткими речевыми партиями. Нередко диалогическая форма подавляет самое цель диалога: каждый из участников говорит свое, как бы отвлекаясь от того, что говорит партнер по диалогу. Более того, иногда создается впечатление, что перед нами полилог в особой ситуации (некое неорганизованное хаотическое множество, которое и требует налаженного языкового контакта). Ср.: – “Ра-аа-ков... ааа...бх-ха-ха...” – “Видите, видите, видите...” – “Не говорите...” – “Ме-емме...” – “И водки...” – “Да помилуйте... да подите... Да как бы не так...” или: – “Пора, право...” – “Что право?” – “Кация-акация-кассия...” – “Бл...” – “водки...” и т. п. Каламбуры Аполлона Аполлоновича также обнаруживают у него вкус к языковому и специально звуковому экспериментированию и опробованию его на других уровнях (графиня и графин, барон и борона и др.). Наряду с такими деструктивными диалогами в романе немало и диалогов, в подлинности (по существу, а не реально) которых трудно сомневаться (лакей и повар – в начале “Петербурга” и др.). Во всяком случае необходимо отметить, что та стихия деструктивности, которая легко проступает в фоносфере романа, присутствует и в иных языковых сферах романа, на разных его уровнях, порождая многочисленные изоморфические ситуации. Все это существенным образом определяет структуру романа Андрея Белого – и в общем и в деталях. Другое важное заключение относится к тому, что “евразийское” в “Петербурге” как и присутствие “азиатского” в “самом европейском” из городов России, в Петербурге, начинает обнаруживать себя уже в фоносфере, в

той звучащей речи и в том роде акцусм, которые по сути дела к речи вообще не имеют сколько-нибудь существенного отношения. Заслуга Белого в том, что, во-первых, “овосточивание” России он смог увидеть и на этом уровне и, во-вторых, что “восточное” он понял так широко и глубоко и не просто этнолингвистически, культурно-исторически или географически.

Сказанное выше о “евразийском” слое в “Петербурге” подтверждается и другими текстами Андрея Белого, в частности, написанными и позже, как, например, “Крешеный китаец”, в котором, через “евразийское” в своем отце, это наследие усваивается, очевидно, и его сыном, становясь родовой чертой. Ср. в порядке следования этого романа, выделяя лишь прямые указания:

– малые, очень раскосые глазки; – скифский профиль [отца]; и кажется косо надетым пиджак: – и от этого – что-то раскосое в папочке [...]; ноги тоже поставлены косо; – очень раскосые, будто татарские глазки; – он скиф, а не западник; – припадая [...] как-то косо опущенным плечиком; – конфуцианская мудрость его наполняя; – Да, он выдвигал своим правилом: очень размеренный. все бы сказали: мешанский Китай; – [...] напомнивши правила вовсе иным содержанием, взятым – [...] у Лаодзы; – вижу папа сидит, напрягая на все свои хитрые, “скифские” глазки. совсем бисеринки. блестящие “скифскими” точками зрения на все: папскиф; – только старый китаец, мой папа, сумел претворить этот круг в философию “Тао” Лао-Дзы; – и не мог оторваться [...] от дикого, скифского лика: – и что-то захочет сказать: не сумеет – мымывает, грустный дукан; глава “Агуро-Маздао”; – “Россия, брат. – во!” – раскидает ладонями он [...] – “Огромна!” – “Она заключает [...] Туркестан, и Кавказ, и Сибирь. Бухару и Хиву... [...] в Туркестане растут тростники: там сидят полосатые тигры и кушают сартов; у сартов халаты пестрейшие”; – боюсь: чернорогий бубука [...] из кресла мычит мне коровью мордой...; – папа рассказывал раз о великом персидском пророке, по имени “Зороастр”; – его показал Хокусай!; – глава “Скиф”; – а в облаке пыли: обличье сутулого скифа [...] скака-

ло (за персом, мерцающим митрою): – скиф же – босой, толстопятый; – совершается бег по минутам: и мертвого перса и дикого скифа [...] мой скиф!; – развивается очень отчетливо шар – по утрам: географией Индии, Персии, Скифии; – я думал, что это колеса... какие-то Иезекиилевы; – глава “Ом”; – Ныне водит нас папочка; Мафусаил водил прежде; водил Авраам [...] Так открылось, что патриархи – “Енохи”; Мафусаил был “Енох”; Мельхиседек – то же самое; – Тут Аврааму явились странники [...] “Авраам, будешь ты – Авраам [...] и родишь, знаешь ли, – Исаака” – меня!; – Из Небесной империи веет в окошко лазоревым воздухом; – Будто этой весною воскрес, пребывая нетленно [...] в событиях галилейской квартиры, пресушествывая ее очень грешную, очень арбатскую жизнь: – Иудея – гостиная; и Галилея – столовая; [...] с озера Тивериадского, коврика, я простираю кисейную руку [...] – Я прошел Галилею; – я ножками меряю малый квадратик паркетного пола: – [...] к утру возложат атласы, китайские канфы: – природа, как старый китаец, древнеет проростами: папа – крешеный китаец!

– То же мог бы сказать о себе и его сын.

В поэзии Андрея Белого “евразийское” присутствует, но в существенно в более скромном виде, нежели в романах. В стихотворении “Знаю” (*Пусть на рассвете туманно – | знаю – желанное близко...*), Август 1901, предмет знания – близость перемен, и она связана с Востоком-востоком – *Нежен восток побледневший. | Знаешь ли – ночь на исходе? | Слышишь ли вздох о свободе – | вздох ветерка улетевший – | весть о грядущем восходе?* Это – скорее предчувствие и желание, нежели знание, но они – о Востоке – и как месте восхода солнца и как о приходе свободы. Стихотворение “Сергею Соловьеву”, цитированное ранее, оплотняет тему Востока и связывает ее с недавно пережитым – *японская война, артурское плененье, народное волнение*. “Первое свидание” переполнено восточными, в основном древнеиндийскими реминисценциями, но оно уже о прошедшем, о своей юности. Сейчас же – *Я смыт вздыхающей волною | В неутрахающий покой*. Но воспоминания о “восточном” дороги поэту, и он позволяет себе перебирать то, что напоминает о прошлом. В памяти еще хранятся и Упанишады, и род Ананд, и великий духом Даинанд, великий делом Дармотарра (написания

некоторых имен – на совести Белого), и *далай-лама молодой с белоголовых Гималаев*, и Майя, и Брама, и Агни, но и Дева радужных высот. Иоанн Богослов, Мирликия, эфиопы, монголы, Апис. Всё это уже в н е “евразийского контекста”.

Зато Блок, пути которого после 17го года не раз пересекались с путями Андрея Белого (ср. тему Христа в “Двенадцати” и в поэме Белого “Христос воскрес”, обе поэмы написаны в 1918 году), 30 января 1918 года помечает свои “Скифы”, главное событие тогдашнего скифства. В них формируется, если угодно, “скифская” концепция России, роль России между двумя мирами. Риторически великолепное (“образцовое”) стихотворение, оно представляет собою своего рода мысли вслух, и пафос начала не очень отвечает пафосу конца. Никогда до того так ярко, без оглядки, хотя и противоречиво, Блок не высказывал свои исторические взгляды. “Скифы” писались тогда, когда Трубецкой, оказавшийся на юге России, вероятно, уже конкретно думал о книге “Европа и человечество” (более того, в начале этой книги он пишет, что “мысли, высказанные в ней, сложились” в его “сознании уже более 10 лет тому назад” и что он долго проверял основные положения концепции, обсуждая их с разными людьми). И в широком плане и Блок и Н.С. Трубецкой находились в общем историсофском пространстве. Признание катаклизма, почти неизбежного, расписка в скифстве и готовности идти до конца, слово о России и ее миссии, которую она до сих пор выполняла, вызов – *Мильоны – вас. Нас – тьмы, и тьмы, и тьмы. | Попробуйте, сразитесь с нами! | Да, Скифы – мы! Да, азиаты – мы! – | С раскосыми и жадными очами! | Для вас – века, для нас – единый час. | Мы, как послушные холопы. | Держали щит меж двух враждебных рас – | Монголов и Европы.* Но здесь не только вызов и задор, но и любовь, соседящая с ненавистью, но, пожалуй, более сильная, чем она, – *Россия – Сфинкс. Лукья и скорбя | И обливаясь черной кровью, | Она глядит, глядит в тебя. | И с ненавистью и с любовью!... И, напомнив о том, что мы любим всё.., Мы помним всё.. – призыв: Придите к нам! От ужасов войны | Придите в мирные объятия! | Пока не поздно – старый меч в ножны. | Товарищи! Мы станем – братья! И завершающим призывом – В последний раз – опомнись, старый мир! Иначе – ворота на Восток, точнее – Востоку будут открыты. Страх, ужас, безумие, отчаяние, гибель, постоянная тоска – спутники Блока последних лет жизни в “страшном” мире. Физически слышимый гул истории: “страшный гул”, “страшные сумерки”, “страшный город”, “страшное в людях”, “страшная жизнь”. Вот контекст историсофских мыс-*

лей Блока. “Записные книжки” и “Дневники” Блока переполнены не только страшными впечатлениями от происходящего вокруг, на улице, в городе. Страшное и внутри человека, толпы. Еще в дневниковой записи от 27 ноября 1912 года он ставит диагноз – “Желтокровие”, и эту болезнь, очевидно неизлечимую, ее признаки Блок видит во многом, что его окружает. А чтобы не было сомнений в источнике, он там же делает запись: “Лао-тзы: «Слабость велика, сила ничтожна. Когда человек рождается, он слаб и гибок; когда он умирает, он крепок и черств [...] Черствость и сила – спутники смерти. Гибкость и слабость выражают свежесть бытия. Поэтому, что отвердело, то не победит” (7, 185). Задолго до своей физической смерти он чувствовал ее присутствие. Трагедия жизни – и своей собственной и общей, – давно предчувствуемая, стала реальностью, и уклоняться от нее он не собирался. Надежда таяла, и кто знает, может быть, и ему в его страшных мыслях мерещился призрак “желтокровия”, ищущий в нем себе места. На этом фоне, может быть, особенно важно, что в “скифстве”, одной из ранних версий “евразийства”, Блоку – на короткое время – мелькнула возможность выхода из положения. И не менее важно, что, хотя и порознь, Блок и Андрей Белый искали общий путь, и их искания и предчувствия задали тот тон, ту музыку, которые были услышаны и первым “евразийцем” Николаем Сергеевичем Трубецким, шедшим в том же направлении, точнее – *ceteris paribus*, с другой стороны, от иного материала и с иными задачами. Его первая “евразийская” книга “Европа и человечество” появилась в год смерти Блока.

В заключение стоит обратить внимание на то, что “евразийское” (“туранское”) в фоносфере романа Белого имеет свое продолжение или параллели в области звучащего в музыке непосредственно и в попытах ее анализа. Сейчас совершенно ясно, что вовлеченность в “евразийское” движение таких выдающихся фигур, как Стравинский и известный музыковед П.П. Сувчинский (кстати, долго друг с другом связанных и на почве музыки и дружески), не только не было случайным совпадением, но, напротив, определялось общей идеей отражения “туранского” в музыке. Как известно, Сувчинский в 1921 г. выпустил сборник статей “Исход к востоку”, в котором участвовал и сам. Во введении к сборнику декларировалось, что “русские люди и люди народов Российского мира – не суть ни европейцы, ни азиаты. Сливаясь с родною и окружающею нас стихией культуры и жизни – мы не стыдимся признать себя е в р а з и й ц а м и”. Следующий “евразийский” сборник

“На путях” также был издан Сувчинским, и ко времени начала знакомства музыковеда и композитора готовились еще два сборника, которые должны были выйти в 1923 г. Почва к усвоению “евразийских” идей подготавливалась с двух сторон – с “отрицательной” – кризис “идентичности” России и “русского” (см. *Ch.J. Halperin. Russia and the Steppe: George Vernadsky and Eurasianism // Forschungen zur osteuropäischen Geschichte* 36, 1985, 93 и др.) и с “положительной” – первые труды “евразийцев”. И эти идеи и образы наложили сильный отпечаток на музыкальное творчество Стравинского в его “швейцарский” период. Условно говоря, “евразийским” был сам “ассортимент инструментов, выбранных и использованных именно для создания совершенно специфических туранских шумов [...] Туранскими были и слова, которые Стравинский положил на музыку во время своего швейцарского изгнания [...] Даже визуально рукописи Стравинского швейцарских лет – туранские [...] эти рукописи символизируют сознательное усилие извергнуть все, что было европейским [...]” (см. *P. Taruskin. Турания // Петр Сувчинский и его время. М., 1999, 252* – эксцерпт из книги: *R. Taruskin. Stravinsky and the Russian Traditions. A Biography of the Works through “Mavra”. Berkeley–Los-Angeles. 1996*). Наконец, тот же исследователь утверждает, что “«Евразийство» Стравинского не было пустословием, данью легкой светской беседе с дружески расположенным писателем. Глубокими и удивительными путями оно начало влиять на его музыкальное мышление и способ действия, на сам его метод сочинения” (Там же, 251). И о н е с л у ч а й н о с т и : когда Стравинский сокращал оркестр от размера “Весны священной” до группы из роялей и ударных, это не вызывалось чисто практическим импульсом – “Нет, т у р а н - с к а я тенденция появилась не просто силой обстоятельств, но силою того, что Стравинский, говоря о другой стилистической революции, определил как «непреодолимую тягу в искусстве» [его, Стравинского] (Там же, 253). Указывая, что “трудно определить, до какой степени Стравинский участвовал в интеллектуальных движениях, сходящихся вокруг евразийцев”, исследователь его творчества подчеркивает, что “его творческая эволюция представляла собой определенную параллель эволюции евразийцев, возможно даже служа некоторым из них образцом” (Там же, 254). Существенно и указание на то, что “самый ранний контакт Стравинского с протоевразийским мышлением несомненно мог иметь место через Льва Платоновича Карсавина”, чья последняя перед отъездом из России книга была “Восток, Запад и русская идея” (Пг., 1922). “Среди

книг, заложивших фундамент нового туранского образа России, были как раз те, которые формировали основу «швейцарского» стиля Стравинского” (Р. Тарускин. Указ. соч., 255).

В широком пространстве евразийских и околоевразийских идей “Петербург” Андрея Белого, “швейцарско-туранские” опыты Стравинского и евразийские статьи Сувчинского находятся рядом: все они неслись одной общей волной. где, в частности, одной из доминант была сфера *звучащего* в “евразийском” исполнении.

М.Л. Спивак (Москва)

МИФОЛОГЕМА «ВОСТОК/ЗАПАД» И ЕЕ «ЗВУКОВАЯ АРАНЖИРОВКА» В ТВОРЧЕСТВЕ АНДРЕЯ БЕЛОГО*

1. В индивидуальной мифологии Андрея Белого мифологема «Восток и/или Запад» занимает ведущее место. В письме к Иванову-Разумнику от 10/23 июня 1916 года Андрей Белый признавался, что обречен «и мучиться и “сгорать” над несколькими “темами-тайнами”, идущими за тобою всю твою жизнь». «Восток или Запад» – одна из таких «тем-тайн»: « <...> ведь до некоторой степени самое мое “Я” жизненно зависит от этой темы. Почему я 2½ года сижу здесь и два года почти что в “осаде”? *Восток или запад*... Почему был период в моей жизни, когда я сказал себе: тебе остается спиться и издохнуть в канаве (тема “Пепла”)? *Восток или запад*... Через интимнейшие личные переживания, события жизни и даже общественные выступления всю жизнь тащила в клубке “тем-тайн” эта “тема-тайна”. А твоё “Я”, личность, условия жизни, биография – так, *привесок*, средство к разрешению тебя мучающего лейтмотива...». Письмо с осмыслением «Востока/Запада» как «темы-тайны» было отправлено из Дорнаха, где Белый в полной мере познал природу антропософской мистики и прошел под руководством Р.Штейнера школу

* Работа ведется при поддержке Research Support Scheme. Grant No 512/1999.

окультурной практики. Именно в этот период мифологема «Восток/Запад» отчетливее, чем прежде, и по-новому зазвучала как мистическая, а одним из «средств к разрешению <...> мучающего лейт-мотива» стало обращение писателя к звуковым образам и метафорам.

2. Крайняя форма «разрешения лейтмотива» «Восток/Запад» была разработана Белым в «Глоссолалии» (1917), мистической «поэме о звуке». Белый предпринимает эпатажную попытку дать свой вариант сравнительной грамматики и фонетики языков мира. В предлагаемой читателю поэтической концепции он исходит из того, что у человечества была единая (мистическая) пра-родина и, соответственно, единый пра-язык, смыслы которого отложились в единой для всего человечества структуре гортани, в едином механизме артикуляции, в единых и инстинктивно всем понятным звукообразах: «В древнейшей Аэри, в “Аэре”, жили когда-то мы, звуки; и звуки доселе живут; звукословием выражаем мы их»; «<...> В древней-древней Аэри, в Аэре жили когда-то и мы – звуко-люди; и были там звуками выдыхаемых светов: звуки светов в нас глухо живут; и иногда выражаем мы их звукословием, *глоссолалией*. <...> И раздается как отзвук далекий: “Я-Аз-Азия”, “Ра-Ар-Яр”, “Зар-Жар-Шар”: – Zaratos, Zarei, Zaraustra!».

Белый подчеркивает, что его концепция не претендует на научную истину, однако подвергает жесткой критике лингвистов, которые замкнули себя в темнице понятийного мышления и которым поэтому не под силу «исполниться жестом, стать воздухом корня: летать существами его по истории языков, в сотрясениях воздуха видеть печати древнейшего смысла; и, облекаясь в образ бормочущих былей, восстанавливать то, что было»: «И – скажет лингвист: – Индоевропейские языки распадаются нам на семь групп <...> по способу артикуляции двоеродны согласные: взрывные и спиранты <...> сонантами называются <...> И так далее. – Только это расскажет лингвист, принимаясь за звук».

В качестве альтернативы Белый предлагает свои ассоциативно-мистические эксперименты со звукообразами: «<...> ушел к себе в рот: подсмотреть мироздание речи <...> все то, что меня окружает пространством и светом, *звучно* мне говорит: *звуком* ведомо мне».

Результаты подобного «исследования» дают искомый синтез Востока и Запада: «Иа́з, Аз, Азия, Азы – влетает в Европу старинным звучанием: из Азии. В Каббале “Азией” именуется эфир света, невидимый обычному оку; посвященные “Азию” видят; может быть, проступает она на заре: может быть, “Назарей” она, эта “Азия”; она – страна Господа; Азия – свето-воздух и “Азии” нет на земле, где она, там и рай – Все-Азия; он –

Пант-Азия, он – Фантазия; но Фантазия есть: там, за огненным облаком. Плывет облачный город, зажженный лучами; оттуда спустились мы все – из *зарей, зари*; “*назарейми*” были и мы – *на заре* <...> Аэрия, милая, – звуками, переливами слов среди убогой, разбитой, разорванной жизни тебя вспоминаю: приди! <...> “*Аз с вами до окончания века*”».

3. Образ незримой пра-родины возникает у Белого и при попытке продумать до конца идею синтеза в своем самом глобальном художественном проекте – в трилогии «Восток или Запад». Первым романом трилогии стал «Серебряный голубь», вторым – «Петербург», завершающим должен был стать роман «Невидимый град». «Первая часть говорит “нет” темному востоку в России; вторая часть говорит “нет” искаженному западу. И лишь в третьей части “Невидимый град” должно явиться “да”», – пояснял Белый в письме 1913 года к М.Я. Сиверс общую концепцию трилогии, подчеркивая, что на формирование ее «положительной» части большое влияние оказала встреча с Р.Штейнером. Роман «Невидимый град» написан не был, и судить о его содержании не представляется возможным. Однако очевидно, что место действия «Невидимого града» должно было находиться вне географической и вообще визуальной определенности. Трудно сказать, как хотел Белый «озвучить» искомый синтез Востока и Запада в «Невидимом граде»; не исключено, что придуманный под влиянием Р. Штейнера «Невидимый град» мыслился Белому сродни упоминаемой в «Глоссолалии» звукопорождающей Аэрии: или – как «Все-Азия», «страна Господа», «невидимая обычному оку». но зримая «посвященным».

4. К звуковой, музыкальной образности Белый прибегает и при интерпретации основной идеи синтеза Востока и Запада в автобиографической повести «Котик Летаев» (1916), написанной, как и «Глоссолалия», под сильным влиянием идей Штейнера: « <...> детская песня души, превращенная в оркестрованную симфонию, есть наш путь: *песенка души* – восток: оркестровка и контрапункт – запад: а человеческое стремление (*не сам человек*), ведущее его от песни к симфонии, и есть *восток в западе* или *запад в востоке*».

«Котик Летаев» был задуман как первая часть многотомной эпопеи «Моя жизнь», которой, вместо ненаписанного романа «Невидимый град», Белый теперь планировал завершить трилогию «Восток или Запад». В письме к Иванову-Разумнику от 7/20 ноября 1915 г. в терминах антропософии объясняется общая концепция трилогии: «Такова моя постановка: “Серебрян-ый> Голубь” – это Восток без Запада; и потому тут встает Люци-

фер (голубь с *ястребиным* клювом). “Петроград” — это Запад в России, т. е. Ариманическая Иллюзия, где механизм + голая абстракция логики создают мир Майи. “Моя жизнь” — Восток в Западе или Запад в Востоке и рождение Христового Импульса в душе».

М.И. Шапир (Москва)

**«...СТИГИЙСКОГО ВОСПОМИНАНИЕ ЗВОНА»
(Блуждающие звуки и призрачные смыслы в
«Скорбных элегиях» Осипа Мандельштама)**

1. Едва ли не самая примечательная особенность языка раннего Мандельштама — это малый удельный вес спрягаемых форм глагола: в стихах из писем Вяч. И. Иванову (1909—1910) они составляют 10,4% всех словоупотреблений, в «Камне» — 10,9%. Резко ограничивая сферу употребления *verborum finitorum* или вовсе устраняя их из отдельных стихотворений, Мандельштам грамматическими средствами выводит идею времени за границы своего поэтического мира. На первый план выдвигалась оппозиция мгновения и вечности: *На стекла вечности уже легло // Моедыхание, мое тепло <...> Пускай мгновения стекает муть, — // Узора милого не зачеркнуть* («Дано мне тело — что мне делать с ним...», 1909). Эта борьба со временем есть не что иное, как хрупкая попытка преодоления смерти, *momentum sub specie aeternitatis*: <...> *В сознании минутной силы // В забвении печальной смерти* («На бледно-голубой эмали...», 1909); *Неужели я настоящий // И действительно смерть придет?* («Отчего душа так певуча...», 1911).

В «Камне» слово *время* (*времена*) появляется поздно и встречается только дважды — в связанных между собой стихотворениях 1914 и 1915 гг., в которых уже вполне различимы черты новой поэтики («О временах простых и грубых...»: «С веселым ржанием пасутся табуны...»). Напротив, в «Тристиях», где доля финитных глагольных форм достигает у

* Исследование выполнено при поддержке Российского гуманитарного научного фонда (проект 98-04-06164: «Стих и смысл в русской поэзии XVIII–XX вв.»).

Мандельштама максимума (12,9%), увеличиваясь по сравнению со стихами 1909—1910 гг. почти на четверть, слова *время, эра, век, год, месяц, день, час, минута* и т. п. образуют сквозной мотив: *А я пою вино времен <...>* («Зверинец». 1916; в общей сложности существительное *время* встречается в «Тристриях» 7 раз и один раз — наречие *преждевременно*).

Отсчет времени преобразует пространство, включая его в единый пространственно-временной континуум, допускающий одинаковые метафоры для характеристики разных координат: *<...> Одиссей возвратился, пространством и временем полный* («Золотистого меда струя...», 1917); *Как плугом океан деля <...>* («Прославим, братья, сумерки свободы...», 1918); *Время вспахано плугом <...>* («Сестры — тяжесть и нежность...», 1920). Пространство «Камня» — статичное, камерное, игрушечное, застывшее, неживое, легко затмеваемое эстетическим совершенством архитектурных сооружений: *Не отрицает ли пространства превосходство // Сей целомудренно построенный ковчег?* («Адмиралтейство». 1913). Не удивительно поэтому, что движение в ранних стихах Мандельштама часто носит колебательный, «челночный» характер (вперед — назад, вверх — вниз, из стороны в сторону): *Я качался в далеком саду <...>* («Только детские книги читать...», 1908); *<...> Неутомимый маятник качается <...>* («Когда удар с ударами встречается...», 1910); *Спокойно дышат моря груди <...>* («Silentium», 1910); *Горячей головы качанье <...>* («Как кони медленно ступают...», 1911); *О маятник душ строг — // Качается глух, прям <...>* («Сегодня дурной день...», 1911); *Приливы и отливы рук — // Однообразные движенья <...>* («На перламутровый челнок...», 1911) и т. д. В динамическом континууме «Тристрий» движение, наоборот, направлено, и особое значение имеет выбор направления; речь при этом может идти не только о перемещении в заданных координатах, но и о подвижности самих координат — времени и пространства: *В ком сердце есть — тот должен слышать. время, // Как твой корабль ко дну идет. Ну что ж, попробуем: огромный, неуклюжий. // Скрипучий поворот руля. // Земля плывет. Мужайтесь, мужи* («Прославим, братья, сумерки свободы...», 1918).

В «Тристриях» пространственно-временной континуум обретает историко-географическую конкретность (во многом благодаря событиям мировой войны и революции). Стихотворения этого периода переполнены топонимами, этнонимами и их дериватами, причем многие названия повторяются не раз и не в одном стихотворении: *Европа, европейский, Эллада, эллины, греческий, ахейский, Илион, Троя, ионийский, Афины, Саламин, Тайгет, Пиэрия, Эпир, Рим, Геркуланум, Италия, италийский, итальян-*

ский, сиенские горы, Венеция, венеицейский, венецианский, венецианка, Адриатика, британец, англичане, галльский, германец, германский, рейнский, Россия, Петербург, Петрополь, Нева, невский, Москва, Углич, владимирские просторы, Волга, Сибирь, Таврида, Феодосия, мыс Меганом, Тифлис, Кура, турецкий, турки, средиземный, Смирна, Багдад, Евфрат, Иудея, израильтяне, Ерусалим и др. Конечно, в «Камне» тоже есть топонимы и этнонимы, но, во-первых, их там на порядок меньше, во-вторых, они встречаются лишь с 1912 г. (со стихотворения «Царское Село») и, наконец, в-третьих, нередко используются метафорически или как объект сравнения: альпийский снег рубашки («Теннис», 1913); молочные Альпы мороженого («...Морожено!» «Солнце. Воздушный бисквит...», 1914) и др. При этом география «Камня» охватывает даже Америку и Африку (Египет), тогда как в «Тристиях» частая сеть топонимов и этнонимов довольно плотно покрывает историко-культурное пространство, которое с необходимыми оговорками можно квалифицировать как евразийское.

Историко-культурная география «Тристий» имеет и свой конфессиональный аспект (*языческий, христианский, иудейский*) и, что в нашем случае еще важнее, аспект лингвистический: *А я пою вино времен — // Источник речи италийской, // И, в колыбели праарийской. // Славянский и германский лён!* («Зверинец»). Но Мандельштам интересуется не историческое, а органическое родство языков, иначе говоря, их внутреннее единство, выражаемое в мелодии, в напеве: <...> *Нам пели Шуберта — родная колыбель!* («В тот вечер не гудел стрельчатый лес органа...», 1918); *Где-то хоры сладкие Орфея // И родные темные зрачки <...>* («В Петербурге мы сойдемся снова...», 1920); *Слаще пенья итальянской речи! / Для меня родной язык. // Ибо в нем таинственно лепечет // Чужеземных арф родник* («Чуть мерцает призрачная сцена...», 1920). Если время разобщает языки разных народов, то поэзия пытается их сблизить и даже отождествить: «<...> в поэзии разрушаются грани национального, и стихия одного языка перекликается с другой через головы пространства и времени, ибо все языки связаны братским союзом, утверждающимся на свободе и домашности каждого, и внутри этой свободы братски родственны и по-домашнему аукаются» («Заметки о Шенье», 1922?).

2. Вместе с личными формами глагола, вместе с образами и лексикой времени в поэтический мир Мандельштама властно вторгается тема смерти: <...> *И каждый час нам смертная година* («В Петрополе прозрачном мы умрем...», 1916); <...> *Двенадцать месяцев поют о смертном часе <...>* («Соломинка», 1916). В небольшом по объему поэтическом сборнике ока-

зываются десятки слов и выражений, непосредственно относящихся к этому семантическому полю: *погребальный факел, смерть, похоронная песнь, мертвый* («— Как этих покрывал и этого убора...», 1915), *убить* («Мне холодно. Прозрачная весна...», 1916), *умереть* (bis), *смертный* (bis) («В Петрополе прозрачном мы умрем...»), *кладбище* («Не веря воскресенья чуду...». 1916), *хоронить, отпевать, прах* («Эта ночь непоправима...», 1916), *смерть, неживой, смертный* (bis), *умиранье, саркофаг, убитый* («Соломинка»), *умирать, Лета* («Декабрист», 1917), *асфodelи*, [бестелесная] *душа* (ter), *царство мертвых, гробовая урна, похороны* (bis), *смерть, траурная кайма* («Еще далёко асфodelей...», 1917), *небытие* («Среди священников левитом молодым...», 1917), *смерть* («Твое чудесное произношенье...», 1917), *смерть* («Что поют часы-кузнечик...», 1917), *Валгалла* («Когда на площадях и в тишине келейной...», 1917), *умирать* (quater) («На страшной высоте блуждающий огонь...», 1918), *похороны, хоронить* («Когда в теплой ночи замирает...», 1918), *летейская стужа* («Прославим, братья, сумерки свободы...»). *умереть* («Tristia», 1918), *гробá* («На каменных отрогах Пиэрии...». 1919), *умирать* («Сестры — тяжесть и нежность...»), *умирать* (bis), *плаха, смерть* («Венецкой жизни, мрачной и бесплодной...». 1920), *тени* [усопших] (bis), *стигийский*, [бестелесная] *душа* (bis) («Когда Психея-жизнь спускается к теням...», 1920), *чертог теней* (bis), *мертвый, стигийский* (bis), *смертный* («Я слово позабыл, что я хотел сказать...». 1920), *похоронить* («В Петербурге мы сойдемся снова...»), *хоры слабые теней* («Чуть мерцает призрачная сцена...», 1920), *умирать, мертвый* («Возьми на радость из моих ладоней...», 1920), *жертва палачу* («Я наравне с другими...», 1920), *хоровод теней, тень* («Я в хоровод теней, топтавших нежный луг...», 1920). В общей сложности лексикой смерти в «Tristia» затронуто 70% текстов.

Кроме того, многие строки и даже стихотворения в целом заключают в себе развернутые перифразы умирания, похорон и перехода в инобытие. например: *немеет страшно тело* («На розвальнях, уложенных соломой...», 1916), *Что зубами мыши точат // Жизни тоненькое дно <...>* («Что поют часы-кузнечик...»), *Воск бессмертья тает* («На страшной высоте блуждающий огонь...»), *бледная жница, сходящая в мир бездыханный* («Когда городская выходит на стогны луна...», 1920), «Вернись в смесительное лono...» (1920), «Когда Психея-жизнь спускается к теням...», «Я в хоровод теней, топтавших нежный луг...». Особое значение имеют также связанные с темами смерти и похорон мифологические антропонимы — *Эреб* («Tristia»), *Кассандра* («Кассандре», 1917; bis), *Антигона* («Я слово поза-

был...»; bis), *Орфей* («В Петербурге мы сойдемся снова...»), *Эвридика* («Чуть мерцает призрачная сцена...»), а главное *Персефона/Прозерпина*, которая упоминается в «Тристиях» чаще прочих мифологических персонажей: 5 раз в 4 стихотворениях («В Петрополе прозрачном мы умрем...», «Еще далёко асфodelей...», «Когда Психея-жизнь...», «Возьми на радость...»). Манделыштам не случайно отдает предпочтение не Эребу как персонификации подземной тьмы и не «безвидному» Аиду, никогда не покидающему своих подземных владений, а Персефоне, которая символизирует постоянную связь между живыми и мертвыми. С той же идеей возвращения из потустороннего мира связан сюжет об Орфее и Эвридике и мифологические представления о *ласточке*, чье имя в «Скорбных элегиях» возникает 9 раз в 7 стихотворениях: *Слепая ласточка в чертог теней вернется // На крыльях срезанных, с прозрачными играть* («Я слово позабыл...»).

Выбор имен и сюжетов объясняется тем, что поэт не столько занимает мрак смерти, сколько сумерки умирания — длительный переход из одного состояния в другое (поэтому глагол несовершенного вида *умирать* употребляется втрое чаще своего видового коррелята). Визуальные атрибуты перехода в мир иной — не *тьма* и *темный*, а *туман* и *туманный*. Самые частые эпитеты — *черный* (26 словоформ плюс композит *черно-желтый*) и *прозрачный* (15 словоформ плюс композиты *прозрачно-серый* и *полупрозрачный*). И хотя первое прилагательное, традиционно связанное с погребальной, траурной символикой, встречается в «Тристиях» чаще, эпитет *прозрачный* оказывается важнее: в списке наиболее частотных прилагательных этого сборника он занимает 2-е место, тогда как в общем словаре — 310-е. Изначально связанный с образами времени и умирания: <...> *Сухое золото классической весны // Уносит времени прозрачная стремнина* («С веселым ржанием...»), — этот эпитет выделяет живое в мертвом и мертвое в живом: «прозрачными» могут быть названы и души мертвых. и умирающий Петрополь. По-видимому, именно «переходность», амбивалентность всей концепции «Тристий», с их исчезающей гранью между живым и мертвым, предопределила чрезвычайно высокую концентрацию оксюморонов (более двух десятков): *черное солнце* (quater), *ночное солнце* (bis), *черный Веспер*, *черное пламя*, (*горит. как*) *черный лед*, *горячий снег* (bis), *сухой дождь*, *сухая река*, *крови сухая возня*, *дремучий воздух*, *прозрачные дебри* (ночи), *добрая свирепость*, *праздничная смерть* и др.

3. Пристальное внимание к переходным, амбивалентным образам объясняется, скорее всего, надеждой на посмертное возвращение, хотя бы с

помощью слова: *Нам остается только имя: // Чудесный звук, — на долгий срок («Не веря воскресенья чуду...»)*. Но поэт-Орфей не только не может вернуть себе Эвридику: *<...> Убита жалостью и не вернется вновь («Соломинка»); Как мог я подумать, что ты возвратишься, как смел? («За то, что я руки твои не сумел удержать...», 1920)*, — он навсегда вместе с возлюбленной теряет и ее имя: *Я в хоровод теней, топтавших нежный луг, // С певучим именем вмешался... // Но всё растаяло — и только слабый звук // В туманной памяти остался («Я в хоровод теней...»); <...> И нет для тебя ни названья, ни звука, ни слепка («За то, что я руки твои не сумел удержать...»)*. Потерянное имя (слово) ведет себя подобно Эвридике: *Я слово позабыл, что я хотел сказать. // Слепая ласточка в чертог теней вернется <...>* И даже сам Орфей, спускающийся в царство мертвых, не способен найти дорогу назад: *И так устроено, что не выходим мы // Из заколдованного круга: // Земли девической упругие холмы // Лежат спеленатые туго («Я в хоровод теней...»)*. *Заколдованный круг* — это загробный мир: *Но здесь душа моя вступает, // Как Персефона, в легкий круг <...>* («Еще далёко асфodelей...»). А *упругие холмы* девических грудей земли — это нетронутые могильные курганы, никого не выпускающие на поверхность: *Не веря воскресенья чуду, // На кладбище гуляли мы. // — Ты знаешь, мне земля повсюду // Напоминает те холмы <...>*

Умирают не только человек, город, жемчуг, пчелы — умирает слово, вовлеченное в водоворот времен: его звук отделяется от смысла, как душа от тела. «Слово — Психея <...> не обозначает предметы, а свободно выбирает, как бы для жилья, ту или иную предметную значимость, вещьность, милое тело» («Слово и культура», 1921). — это утверждение Мандельштама звучит совсем по-хлебниковски. Мертвое слово, его звучание и значение прозрачны, как загробные тени: *<...> И лес безлиственный прозрачных голосов // Сухие жалобы кропят, как дождик мелкий («Когда Психея-жизнь...»); <...> И мысль бесплотная в чертог теней вернется. // Всё не о том прозрачная твердит <...>* («Я слово позабыл...»). «Прозрачная», «бесплотная мысль» беззвучна: безлиственные леса не шумят. Рядом с беззвучной мыслью в «Тристиях» живет бессмысленный звук: *<...> И блаженное, бессмысленное слово // В первый раз произнесем («В Петербурге мы сойдемся снова...»)*. Звуки человеческой речи поэт воспринимает, описывает и передает в отрыве от их содержания: *<...> Далеко в шалаше голоса — не поймешь, не ответишь («Золотистого меда струя...»); Твое чудесное произношенье — // Горячий посвист хищных птиц <...>; «Что» — голова*

отяжелела. // «Цо» — это я тебя зову! («Твое чудесное произношение...»; ср. польск. *co* 'что').

Слово в «Тристях» — умирающее, а не мертвое; оно ослабляет свою связь с утилитарным значением, но не рвет ее до конца: «<...> вокруг вещи слово блуждает свободно, как душа вокруг брошенного, но не забытого тела» («Слово и культура»). При этом частичное развоплощение слова, высвобождение формы от «пут» содержания — для Мандельштама не только поэтическая тема или теоретический конструкт; автор «Тристей» на самом деле расщепляет звучание и значение. Вот простейший пример: *Бывало, голубой в стаканах пунш горит. // С широким шумом самовара* <...> («Декабрист»). В первой из этих строк — смысловая цитата из Пушкина (<...> *И пунша пламень голубой*), во второй строке — цитата звуковая, но воспроизводит она не столько качество звука, сколько факт звукового повтора (ср. *Шипенье пенистых бокалов* и *С широким шумом самовара*: в начале обеих строк — безударное [шы]; ср. также пушкинское прилагательное *широкошумный*). Но, пожалуй, всего любопытнее реминисцентная судьба *бокалов*, семантически отозвавшихся в мандельштамовских *стаканах*, а фонетически — во вводном *бывало* (*Бывало, голубой в стаканах пунш горит*).

Ослабление жестких связей между звучанием и значением находит выражение в разного рода фонетических тропах и фигурах, среди которых не последнее место занимают поэтическая этимология и паронимасия: <...> *Мы в драгоценный лен Субботу пеленали // И семисвещником тяжелым освещали* <...> («Среди священников левитом молодым...»). Грамматический параллелизм (*в лен пеленали* и *семисвещником освещали*) превращается в параллелизм этимологический: родственные слова второй пары бросают отсвет на паронимы первой. Поэт намеренно сближает *лён* и *лень*, *перелетев через плетень* («Зверинец»), *в кудрявом порядке* («Золотистого меда струя...»), *беспалая ползет* («На каменных отрогах Пиэрии...»), *соты и сети* («Сестры — тяжесть и нежность...»), *невероятные варьянты* («Феодосия»), *о легкомысленной соломе* («Мне жалко, что теперь зима...», 1920) и т. д. Слова притягиваются по звуку, а не только по смыслу — в результате, скажем, стихотворение «Что поют часы-кузнечик...» по скоплению шипящих вчетверо превосходит языковую норму. Анализ сближений свидетельствует, что Мандельштам, как Хлебников, в первую очередь обращал внимание на «этимологическое» совпадение согласных: «Множитель корня — согласный звук — показатель его живучести. Слово размножается не гласными, а согласными» («Заметки о поэзии», 1923).

«Блуждающий, многосмысленный корень» («Заметки о поэзии») в поисках звуковых соответствий выходит за пределы родного языка: «В священном иступлении поэты говорят на языке всех времен, всех культур» («Слово и культура»). Мандельштам мыслит свой поэтический язык если не как вселенский, то хотя бы как общеевропейский («евразийский?»): «Всякая национальная идея в современной Европе обречена на ничтожество, пока Европа не обретет себя как целое, не ощутит себя как нравственную личность» («Пшеница человеческая», 1922). Поэт учитывает фонетику и семантику других языков, прежде всего древнегреческого, латинского, немецкого. Иногда, например говоря о трагедии мировой войны, Мандельштам подменяет слово его этимологией: *Козлиным голосом, опять, // Поют косматые свирели* («Зверинец»; греч. *Τραυφῶδία* < *τράφος* 'козел' и *φῶδῆ* 'песнь'). Возможно, нечто подобное поэт имел в виду, когда в том же стихотворении перечислял геральдических животных Европы: *Петух и лев, широкохмурый // Орел и ласковый медведь* <...> — согласно одной из этимологий, *Εὐρύπτε* < *εὐρύπτε* 'широкоглазый' или 'широкогласный'. Подразумевая то или иное иноязычное слово, Мандельштам по отдельности передает его фонетику и семантику (многие такие случаи уже отмечались исследователями): *Отверженное слово «мир» // В начале оскорбленной зры* <...> («Зверинец»; ср. греч. *εἰρήνη* 'мир'); <...> *Холодного и чистого рейнвейна* <...> («Когда на площадях и в тишине келейной...»; ср. нем. *rein* 'чистый' омофоническое гидрониму *Rhein* < лат. *Rhenus*: в «Зверинце»: <...> *И рейнская струя светлей* <...>); <...> *Янтарь, пожары и пиры* («Когда на площадях и в тишине келейной...»; ср. греч. *πῦρ* 'огонь'); <...> *То вдруг прокинется безумной Антигоной. // То мертвой ласточкой бросается к ногам* <...> («Я слово позабыл...»; ср. греч. *Πρόκνη* > лат. *Progne* 'Прокна: ласточка') и др.

Мечтая о глоссолалии, стремясь говорить на неизвестном, «на совершенно неизвестном языке» («Слово и культура»), Мандельштам охотно расширял лингвистическую базу своего «экуменического» поэтического языка за счет имен собственных: эти слова тем легче освобождать от привычных привязок, что они по самой своей природе лишены нормативных общеязыковых значений (а мифонимы к тому же не имеют не только сигнификатов, но и денотатов). Не исключено, что личные имена в «Тристях» становятся объектом анаграммирования. Р. Якобсон, в частности, полагал, что поэт зашифровал имя Харона: *Не услышать в меха обутой тени. // Не превозмочь в дремучей жизни страха* («Возьми на радость...»). В стихотворении, обращенном к Цветаевой и описывающем встречу с ней, можно

предположить анаграмму «Марине»: *Не три свечи горели, а три встречи — // Одну из них сам Бог благословил, // Четвертой не бывать, а Рим далече — // И никогда он Рима не любил* («На розвальнях, уложенных соломой...»).

Собственные имена подвергаются поэтической этимологии с еще большей интенсивностью, чем нарицательные: *Тавриды пламенное лето // Творит такие чудеса* («Не веря воскресенья чуду...»); <...> *Сломалась милая соломка неживая, // Не Саломея, нет, соломинка скорей* («Соломинка»); <...> *Обула Сафо пестрый сапожок <...>* («На каменных отрогах Пиэрии...»); <...> *Вся ковровая столица, // А внизу Кура шумит* («Мне Тифлис, горбатый снится...», 1920). Иногда разные собственные имена замыкаются друг на друга: так, на обороте чернового автографа стихотворения про Саломею-Соломинку находится черновик стихотворения «Собирались эллины войною // На прелестный остров Саламин...» [ср. *Эпир* и *Пиэрия* («На каменных отрогах Пиэрии...»), *Лия — Елена — Илион* («Вернись в смесительное лоно...»)]. Но существеннее всего для «Тристий» сближение имени *Прозерпины* с эпитетом *прозрачный*, его дериватами, а также с прилагательными *призрачный*, *праздничный*: *В Петрополе прозрачном мы умрем, // Где властвует над нами Прозерпина*. Благодаря сближению паронимов фонетика и семантика медленного умирания разливаются по всему сборнику. Однако встреча и «бракосочетание» блуждающих звуков с прозрачными смыслами — это и есть тот самый миг узнавания, ощутить «сладость» и «радость» которого даровано только смертным: *А смертным власть дана любить и узнавать, // Для них и звук в персты прольется!* («Я слово позабыл...»).

В. Вестстейн (Амстердам)

ТРУБЕЦКОЙ И ХЛЕБНИКОВ

В своем предисловии к сборнику статей Николая Трубецкого «Наследие Чингисхана» (Аграф, Москва, 1999), вышедшему в прошлом году, Александр Дугин называет Николая Сергеевича Трубецкого «евразийцем номер 1». Хлебников никогда не был членом Евразийского движения и не

имел к нему никакого – даже самого далекого – отношения. Однако, если существует выдающийся русский поэт, чьи идеи параллельны идеям Трубецкого, то это – безусловно – Хлебников.

Как известно, Трубецкой считал, что мир делится на два типа культур: «романо-германскую цивилизацию» и культуры остального мира. Первая, по его убеждениям, стремилась к универсальности и гегемонии, была расистской и колониалистической и рассматривала другие культуры как примитивные и варварские. Противовесом к этой доминирующей западной цивилизации, угрожающей распространиться на весь мир, Трубецкой считал Россию-Евразию, область, которая была ранее завоевана Чингисханом, и в которой множество народов (славяне, монголы и татары) было объединено на основе равенства. Наследницей Татаро-Монгольской империи стала Московская Русь, взявшая на себя геополитическую миссию татар, в особенности, после падения Византии, и создавшая континентальное евразийское царство с Москвой в качестве центра («Третий Рим») и Православием в качестве основной идеологии¹.

Этому идеальному государству пришел конец с началом правления Петра Первого, который, желая превратить Россию в западную державу, подчинил её романо-германскому игу. Высшие слои общества – аристократия – последовали за Петром и озападнились, народ же остался верен привычкам и манерам допетровой жизни. Антагонизм между государством и народом приводил порой к вспышкам, во время которых «дикий народ» пытался сбросить с себя ненавидимую и глубоко чуждую ему власть канцеляристов. Одной из таких вспышек была революция 1917-го. Героями более ранних всплесков народной воли были Разин и Пугачёв².

В творчестве Хлебникова наблюдается точно такое же противопоставление славянских элементов (вкúпе с азиатскими) – элементам германским. Для футуриста Хлебникова «восстание» – центральная тема: во многих его работах «восстание» обретает историческое измерение: сопротивление русского народа самодержавию, то есть – «немецкой» империи. соз-

¹ Такой взгляд на культуры мира Трубецкой развернул впервые в своем памфлете «Европа и Человечество» (Sofia, 1920).

² Вскоре после публикации «Европы и человечества». Трубецкой писал в одном из писем к Роману Якобсону, что он уже давно, в 1910, хотел написать подобную книгу и именно как первую часть трилогии под названием «Оправдания национализма». Первую часть он намеревался посвятить Копернику, вторую – Сократу, а третью – Разину и Пугачеву (N.S. Trubetskoj, *Letters and Notes*. The Hague and Paris, 1975).

данной Петром Первым. При этом героями Хлебникова являются – как и у Трубещкого – Пугачёв и Разин.

Мила, мила нам Пугачевщина,
Казак с серьгой и темным ухом,
Она знакома нам по слухам,
Тогда воинственно ножовщина
Боролась с немцем и треухом.

В. Хлебников: Хаджи Тархан

Настоящим символом восстания (славянско-азиатского) народа против «чуждой» царской власти является для Хлебникова Разин. в гораздо большей степени, чем Пугачев. В самых разных работах Хлебников не раз идентифицирует себя с фигурой Разина, порой в самой высшей степени. При этом, несомненно, важную роль играла не только и не столько сама фигура Разина, как повстанца (бунтаря), но – в особенности – его фамилия: древнее название реки Волги – Ра. Родившись под Астраханью. там, где Волга впадает в Каспийское море. Хлебников знал, что он – *низарь*. уроженец речного низовья. Палиндром на основе Разина (*Я Разин напротив / Я Разин навыворот*) представлявший поэта-футуриста не только разрушителем, но и соз(и)дателем) вдохновил Хлебникова. среди прочего, на создание своего *tour de force* – «Разин» представляет собой поэму, полностью написанную палиндромами³.

³ Мотив Разина в творчестве Хлебникова проанализирован, например, Соломоном Мирским. см. его *Der Orient im Werk Velimir Chlebnikovs*. München, 1975, 90-105.

К ГЕНЕЗИСУ ОРИЕНТАЛИЗМА ХЛЕБНИКОВА. КАЛМЫЦКИЙ МИФ В ЕВРАЗИЙСКОМ СОЗНАНИИ ПОЭТА

1. Калмыцкая тема в творчестве Хлебникова почти не разрабатывалась исследователями. Она до сих пор фактически остается terra incognita, хотя первые шаги в этой области были сделаны К. Ерымовским, Г. Глининым и автором этих строк. Почти ничего не известно о ранних детских годах поэта (1885–1891), проведенных в Калмыкии. Калмыцкий период Хлебникова, "первые годы ученичества на далекой Волге" (по словам поэта), его сестра художница В.В. Хлебникова назвала "счастливой порой жизни".

2. Хлебников мифологизировал место своего рождения и загадочно называл себя "сыном Азии" (в письме к Андрею Белому, 1912) или "сыном гордой Азии" (в декларативной статье "Учитель и ученик", 1912). В автобиографических заметках поэт зашифровал название места своего рождения, своей родины. Он называл его то Ханской ставкой, то обобщенным именем – Астраханская или Калмыцкая степь, то метафорически – "станом монгольских исповедующих Будду кочевников" или "морской окраиной России вблизи устья Волги". Многие годы существовала легенда о том, что поэт родился в селе Тундутово Черноярского уезда Астраханской губернии (биографы Хлебникова – Н.Л. Степанов и Н.И. Харджиев – основывались на копии метрического свидетельства и выписке из него). В 1971 г. во время поездки в Калмыкию мне удалось установить подлинное место рождения поэта – главная или зимняя ставка Малодербетовского улуса (ныне село Малые Дербеты) (см. мою статью "Конецарство, ведь оттуда я..." – Теегин герл. Элиста. 1976. № 1). Факту своего рождения не в русском селе, а в "стане монгольских кочевников", т.е. в улусной ставке калмыков-ламаистов, которую он метафорически назвал Ханской ставкой, поэт придавал символическое значение. Критик-евразиец Д.П. Святополк-Мирский еще в 1928 г. проницательно указал на истоки хлебниковского ориентализма: "И кажется правильным, что его город (sic!) была Астрахань, узел России, Турана и Ирана, самый голый и онтологический из русских городов, караван-сарай, окруженный стихиями – пустыней и водой. Астрахань – один из ключей к Хлебникову...".

3. "Калмыцкое" происхождение Хлебникова, его раннее детство, проведенное в степи (ср.: "Меня окружала степь, цветы, ревучие верблюды, Круглообразные кибитки..."), позволяет не только понять многое в постоянном стремлении поэта к Востоку, но и правильно оценить "генетику" этого тяготения. В одном из автобиографических рассказов он непосредственно связывает свою судьбу с исторической судьбой калмыков-ойратов, покинувших в начале XVII века свою прародину, степи Джунгарии, и обосновавшихся в Европе – в низовьях Волги, на правом берегу: "Там сложилось мое детство, где море Китая затеряло в великих степях несколько своих брызг, и эти капли – станы, затерянные в чужих степях, медленно узнавали свой быт и общую судьбу со всем русским людом". Калмыцкая тема у Хлебникова непосредственно связана с монгольской темой и нижеволжскими мотивами. Об этой родословной он упоминал в цитированном автобиографическом рассказе: "...и я подумал: но ведь это я, но в другом виде, это я – этот монгольский мальчик, задумавшийся о судьбах своего народа. А вырезанные из дерева слоны смотрели с ворот хурула. Тогда у меня было поручение достать монгольских кумиров, но я его позорно не выполнил". Хлебников имел в виду вырезанные из дерева фигуры шестнадцати животных (в том числе и фигуру "зан-эрдни", слона-драгоценности), которыми с наружной стороны украшали хурульные постройки.

4. Калмыцкий "голос" поэта звучит в различных его текстах, не только раннего, но и позднего периода, когда он задумал "построить общеазиатское сознание в песнях". Эту задачу он обосновал в программной статье "О расширении пределов русской словесности" (1913): "Она не знает персидских и монгольских веяний, хотя монголо-финны предшествовали русским в обладании землей". О такой же задаче он говорил и в письме к А. Крученых (1912): "4) Заглянуть в монгольский мир". Естественно, что и сам Хлебников пытался реализовать эту широкую программу. Автобиографическую поэму "Хаджи-Тархан" (1913) он начинает с легенды о горе Богдо, священной для калмыков. Различный этнографический, фольклорный и мифологический материалы, связанные с бытом калмыков и других народов, населявших Нижнюю Волгу, воплощены в повести «Есир», в очерке «Лебедя будущего» и поздних поэмах – "Война в мышеловке" и «Азы из узы». Одним из источников в работе над этими произведениями были работы И.А. Житецкого "Астраханские калмыки (наблюдения и заметки). – Сборник трудов Петровского Общества исследователей Астраханского края" (Астрахань, 1892) и "Очерки быта астраханских калмыков. Этнографические наблюдения. 1884–1886 гг." (М., 1893). Во время последнего сво-

его пребывания в окруженной кольцом фронтов Астрахани (1918–1919) Хлебников задумал издать интернациональный сборник, состоящий из сочинений литераторов астраханского края "на русском, *калмычком*, киргизском, армянском, грузинском, персидском и татарском языках", как писал он в объявлении в местной армейской газете "Красный воин". Проект был явно утопический, и реализовать его не удалось.

Выявлению калмыцких фольклорных, этнографических и мифологических источников в текстах Хлебникова будет посвящено данное сообщение.

В.П. Григорьев (Москва)

**ТРИ ОППОЗИЦИИ
В ИДЕОСТИЛЕ В.ХЛЕБНИКОВА:
СЛАВЬ/НЕМЬ,
ВОСТОК/ЗАПАД,
«ЗАНГЕЗИЙСТВО»/?**

1. Предварительное обсуждение этих оппозиций у Хлебникова в их эволюции читатель найдет в книге [Григорьев 2000 (по указателям); см. также НЛО, № 34 (6/1998), с. 125-172]. Противопоставление славь/немь у раннего Хлебникова лежит на поверхности; оно сразу же привлекло внимание, а было нейтрализовано у самого поэта лишь в ходе войны. Крепнувшее (но постоянно же и отходчивое) разочарование в содружестве «гилейцев» и (кубо)футуристов как квазибудетлянах, возможно, стало дополнительным импульсом для появления теперь уже вполне интернационалистской идеи «Предземшаров» (1916). Черновики «Ладомира» содержат контекст, показательно характеризующий многостороннюю широту хлебниковского хронотопа: здесь объединены теперь *течение Рейна* и *учение Эйнштейна* с именами Гайаваты и Ариабха<т>ы. Слова *славь* и *немь* в свое время сами были планом выражения более глубокой оппозиции «свое / чужое». Постепенно «своим» для Хлебникова стало все не чуждое идеологически. Знак национального полностью сохранен, но отечеству и родству по крови теперь сопоставляется и родство по духу – *сынечество*.

2. У оппозиции Восток/Запад, очевидно «ядерной» (по типологии И.А. Гуловой), иная судьба. Будетлянский «азиизм» и становление на его почве специфического для поэта единого «Востокозапада» прослежен в работах [Тартаковский 1986, 1987, 1992 и др.] (позицию автора в отношении «Единой книги» – ср. также [Дуганов 1990, с. 162] – не могу разделить). «Востока и Запада волны», сменяющие друг друга, активны и в «Зангези» (1920–22). Но к этому времени «горизонтальную ось» незаметно дополняет «вертикаль» Север – Юг. Пафосом Единства, более широкого, чем евразийское, определена, видимо, и уникальная внутренняя форма имени *Зангези*: Ганг + Замбези.

3. Насколько могу судить, никто из евразийцев не видел в Хлебникове «предвозвестника» каких-либо из дорогих им идей. Не только с их точки зрения он – не политик, а в лучшем случае «утопист». Как будущий «зангезиец» он занимался «учетом» птиц, богов, мифических героев, разных верований и противостоящих одно другому убеждений. Соответственно, проводился и «учет людей», кандидатов в «Предземшары». (Он учел бы евразийство, видимо, лишь в качестве некоторой редукции главных своих «осад» и «начал». Это касается также веховцев и сменовеховцев, ЛЕФа, обэриутов, «мены всех» в ЛЦК, мондиализма наших дней etc.) К разветвленной системе «зангезийства» как значимого синонима невульгаризованного «будетлянства», а также к своей позднейшей идее «человека как местовойременной точки» Хлебников начал путь еще в старой студенческой работе о метабиозе: уже там факторы L(ocus) и T(empus) взаимодействовали в единстве. «Будетлянство» и «зангезийство» – это, может быть, самое важное из того, что нам оставил поэт Хлебников: не просто еще одно «течение в литературе и эстетике начала XX века», а мировоззренческий сдвиг в Культуре, обещающий художеству и науке новый полистилистический статус для сплава игровых «замахов» и серьезных самоотверженных «осад», существенную смену идео- и идиостилевых парадигм.

ЛИТЕРАТУРА:

- Григорьев В.П. Будетлянин. М., 2000.
Дуганов Р.В. Велимир Хлебников. Природа творчества. М., 1990.
Тартаковский П.И. Русские поэты и Восток: Бунин. Хлебников. Есенин. Ташкент, 1986.
Тартаковский П.И. Социально-эстетический опыт народов Востока и поэзия В. Хлебникова. 1900–1910-е годы. Ташкент, 1987.

Тартаковский П.И. «Единая книга» В. Хлебникова в структуре поэмы «Азы из Узы» // Поэтический мир Велимира Хлебникова. Межвузовский сборник научных трудов. Вып. 2. Астрахань, 1992.

Н.Н. Периова (Москва)

КОНТРАПУНКТ КАК КЛЮЧ К СТРОЕНИЮ "ДЕТЕЙ ВЫДРЫ" В. ХЛЕБНИКОВА

Хорошо известна неприязнь В. Хлебникова к западным заимствованиям. поэтому надпись "контрапункт" в конце чернового варианта "Детей Выдры" (1913 г., [ИМЛИ, ф. 139, оп. 1, ед. хр. 6, л. 7 об.]) сразу привлекает внимание. Рядом с ней размещен рисунок из двух ломаных линий, образующих ромбы; углы ромбов помечены именами культур и мифических персонажей (*коты, Киприда, Истар...*).

В заметке "Свояси" Хлебников так описывает замысел "Детей Выдры": "В «Детях Выдры» я взял струны Азии. ее смуглое чугунное крыло и, давая разные судьбы двоих на протяжении веков, <...> заставил Сына Выдры броситься на солнце <...>". В этой цитате прослеживается аналогия не только с музыкой вообще ("струны Азии"), но и конкретно с контрапунктом ("давая разные судьбы двоих на протяжении веков").

Однако в опубликованном самим автором варианте "Детей Выдры" тема "судеб двоих на протяжении веков" представлена не столь отчетливо, как в упомянутом выше черновике. где эта тема повторяется многократно, переходя из современности в историю, из истории в мифологию (Парвати и Шива. Ио и бык...), из мира живых в мир мертвых. В черновом варианте разнообразнее и пространство, в котором развивается действие. Герои видят иные воплощения себя самих уже не только в театральном представлении, но также в кино и в волшебном фонаре. Но даже в рамках театральной сцены черновик предоставляет более широкие возможности трансформаций, поскольку сцена в нем дается не как единое пространство, но разделяется то на две части (верх и низ), то на четыре, где в каждом квадрате совершается собственное действие; порой наблюдатели из одного пространства могут входить в другое.

Столь же широко варьируется и звуковое сопровождение действия. Например, в сцене похорон героя слышатся следующие разнообразные звуки (л. 3 указанной выше рукописи):

Грозный лязг мечей, удары о щиты.
[гневные] мрачные звуки волюнок, мрачные свиренья
струны между двумя рогами туров
соединенных черепной крышкой
певцы с черными волосами в волчьих шкурах ударяют рукой
о струны на досках мертвой кости и на роге тура
касаясь белых пластин черепного ящика
В стороне на фортепьяно играет юноша
предсмертные похоронные пьесы Чайковского

Итак, как отчетливо показывает рассматриваемая рукопись, в отличие от жанра “сверхповести”, где отдельные планы повествования связаны по смежности, метонимически, в черновике “Детей Выдры” они связаны по сходству, метафорически. что и подчеркивает помета “контрапункт”, завершающая рукопись.

Л.Л. Гервер (Москва)

**«ПРОСТО МУЗЫКА» И «МУЗЫКА СФЕР»
В СТИХОТВОРЕНИИ ХЛЕБНИКОВА
«И ВОТ ЗЕЛЕНОЕ УЩЕЛИЕ ЗОРГАМА...»**

В иронической формуле Белого: «...‘музыка звучит двусмысленно’ – сетует Блок: она – 1) просто музыка, 2) ‘музыка сфер’» («Начало века») зафиксирована оппозиция двух «музык», актуальная для русской поэзии начала XX века.

1. В отличие от многих, Хлебникову присуще равное приятие музыки как «гармонии сфер» и музыки, звучащей вокруг: для него это единое целое. В стихотворении «И вот зеленое ущелие Зоргама...» (1921) разные измерения музыки предстают локусами некоего пространства, фазами пути.

ведущего из обычного мира, где раздаются пение и бряцание струн, в «государство звуков», где «город из камней звука» и «улица пения».

2. Почти каждая из строк этого стихотворения отсылает к другим хлебниковским текстам, подключая новые и новые «плоскости» музыкальных значений; вот один из примеров: «И вот зеленое ушелие Зоргама...» поэма «Настоящее»

Где бревна из звука,
Бревна из хохота
И улица пения

И рокот будет, и гром,
и пение... <...>
И чей-то хохот...

Довольно праздно брянчать
По струнам рукой.

А это что? Господская игра.
Для белой барышни потеха?

Сидит по вечерам <...>,
Бренчит рукою тихо.

3. Словарь звуков в стихотворении «И вот зеленое ушелие Зоргама» и близких ему «Граждане города звука!», «О город-тучеед!...» (пение, бряцание, грохот, свист...) смыкается по составу корней с словотворческим списком «Инструменты игры» (распевня, бряцаль, грохотня, свистель...), а следовательно и с хлебниковской мифологией музыкальных инструментов.

4. «Страна звуков» и «звуколюди» – образы, общие с «Досками судьбы»: в стихотворении «И вот зеленое ушелие Зоргама...» звучит музыка законов времени – та область значений у Хлебникова, к которой сводятся все без исключения важнейшие музыкальные сюжеты его творчества.

Ф.Н. Двинятин (Санкт-Петербург)

ПОЭТИКА ГЛОКОЙ КУЗДРЫ, ИЛИ ЗАУМНЫЙ ЩЕРБА

Известность фразы Льва Владимировича Щербы о *глокой куздры* перешагнула пределы лингвистики и превратила ее в общекультурный феномен. Текст о *глокой куздры* может быть рассмотрен как поэтическое

произведение, приближающееся по принципам своей организации к текстам "заумного" круга. У этого текста есть своя поэтика, реализующаяся, правда, преимущественно (но не только) на "низших" уровнях организации текста. Это позволяет увидеть в Щербе не только современника футуристов и свидетеля, а отчасти и участника рождения новой русской поэтики (как науки), но и практика текстотворчества, сопоставимого с футуристическим. Ниже предлагается анализ щербовской фразы *sub specie* ее поэтики.

Существуют некоторые (минимальные) различия в традиции воспроизведения этого текста; обращение к другим вариантам, чем принятый здесь, незначительно скорректирует результаты анализа, но не заставит отказаться от подавляющего числа сделанных наблюдений. Здесь принимается следующий вариант: ГЛОКАЯ КУЗДРА ШТЕКО БУДЛАНУЛА БОКРА И КУРДЯЧИТ БОКРЕНКА. Учитывая фонетические интересы Щербы и применявшееся им при "лингвистическом анализе стихотворений" транскрибирование, необходимо еще раз привести фразу, более точно указав ее фонемный состав (фонемы, естественно, берутся в понимании самого Щербы и его школы): ГЛОКА/ЈА/ КУЗДРА ШТЕК/А/ БУДЛАНУЛА БОКРА И КУР/Д'А/ЧИТ Б/А/К/Р'О/ЕНКА.

В области консонантизма обращает на себя внимание, во-первых, то, что соотношение в тексте взрывных и шелевых фонем (коррелирующих по этому признаку), по сравнению со среднеречевой частотностью резко сдвинуто в пользу взрывных: заднеязычные (К, Г – Х) – 8 : 0. переднеязычные (Т, Д – С, З) – 5 : 1, губные (П, Б – Ф, В) – 3 : 0. т. е. общее соотношение равно 16 : 1. Во-вторых, также сдвинуто соотношение твердых и мягких (также среди парных по твердости-мягкости). Оно равно 24 : 2. Даже если учесть непарные по этому признаку фонемы, все равно соотношение останется существенно отличным от среднеречевого: 25 : 4. Наиболее подчеркиваемой согласной фонемой является К, употребленная в тексте 7 раз (из 29 согласных фонем; существенно больше среднеречевого); большинство употреблений К "спрятано" в середину слов; напротив, Б встречается всего трижды, но только в начальных позициях. В тексте 8 заднеязычных и 8 плавных (Р, Л, Ј). Их распределение по тексту обнаруживает впечатляющую симметрию: Г - Л - К - Ј - К - Р - К - Л - Л - К - Р - К - Р - К - Р - К, то есть: 3 - П - 3 - П - 3 - П - 3 - П - П - 3 - П - 3 - П - 3 - П - 3; любопытно, что нешипящих и неплавных переднеязычных (Т, Д, З, Н) в тексте тоже 8.

В области вокализма обращает на себя внимание отсутствие в тексте Ы и довольно небольшая доля И (2 из 20 гласных) и Э (1 из 20). Наоборот, сравнительно много лабиализованных (У и О); если учитывать письменную форму текста или фонемы в морфонологическом ("московском") их понимании, лабиализованных окажется 9 из 20. Также широко представлено А – 8 или 10 употреблений, в зависимости от принципа подсчета. При этом лабиализованные доминируют в ударных позициях (5 из 7 ударных), а А – в безударных (9 из 13 безударных). Лабиализованные и К, наиболее характерные соответственно для вокалической и консонантной структуры текста, неоднократно встречаются в непосредственной близости.

Поскольку сам Щерба всегда уделял особое внимание связи фонем с языковыми единицами более высокого уровня. их смысловозначительной, т. е., в конечном счете, смысловой функции (фоносемантике), важно обратить внимание и на этот аспект текста. Семантизации здесь подвергается преимущественно А, которому достаются одновременно два противопоставленных грамматико-семантических комплекса. В начале текста А синкретично выражает значения женского рода и именительного падежа / синтаксического субъекта (а также единственного числа); в конце – мужского рода. винительного (родительного по происхождению) падежа / синтаксического объекта (а также одушевленности и единственного числа). Напротив, лабиализованные сосредоточены преимущественно в основах и. в первую очередь, в корнях и связаны, таким образом, более всего с лексическими значениями.

На пересечении звукового и морфемного уровней обращает на себя внимание однотипная звуковая структура корня во всех словах текста. *күздр-, бокр-, курд-, будл-, глок-, штек-*: все корни, кроме *күздр-*, четырехэлементные и односложные, т.е. состоящие из одного гласного и трех согласных. При этом в каждом таком корне – два взрывных и один шелевой согласный, обычно Р или Л. Гласный может быть только вторым или третьим элементом корня; плавный вторым, третьим или четвертым. Корень *күздр-* во всем подчиняется перечисленным условиям, кроме наличия пятого звука корня ("лишним", дополнительным явно является -з-).

Морфемный уровень может привлечь внимание использованием однокоренных слов *бокр* и *бокренок* ("фигура словообразования", "парегменон", *figura etymologica* и др.). Подобные структуры, как известно, представляют собой преимущественный тип актуализации морфемного уровня в поэтике текста. Объединяет звуко-смысловую и, условно говоря,

морфемный (или “квазиморфемный”) уровни звуко-смысловое притяжение слов КУЗДРА и КУРДЯЧИТ. О подобных структурах принято говорить как о “парономасии” (“парономазии”), “поэтической этимологии”, “звуковой метафоре”, и др.; в последнее время преимущественно употребляется терминология В.П. Григорьева – “паронимическая аттракция” (“паронимия”). Характерные для текстов различных авторов, эпох и традиций, такие звуко-смысловые сближения особенно распространены в русской поэзии XX века, в первую очередь благодаря “поэтической этимологии” В. Хлебникова, идеи которой были подхвачены в поэзии самого Хлебникова, Маяковского, Пастернака, Белого, Цветаевой и других поэтов. Русская поэтика конца 1910-х–20-х годов знала и описывала подобные структуры (Якобсон, Белый, Тынянов и др.). Особенно любопытно то, что квазиэтимологическая пара КУЗДРА – КУРДЯЧИТ поддержана в тексте действительно этимологической парой БОКРА – БОКРЕНКА. Насколько можно судить, такая “поддержка” паронимических рядов одноморфемными (однокоренными) рядами является в организации текста достаточно общим и характерным явлением. Можно обратить внимание и на то, что обе эти пары также связаны между собой общими К и Р. Можно обратить внимание и на “отрицательный” показатель в организации текста на морфемном уровне: текст “бесприставочен”. На 7 корневых морфов в значимых словах (*глок-*, *куздр-*, *штек-*, *будл-*, *бокр-*, *курд-*, *бокр-*) приходится 6 суффиксальных морфов (*-о*, *-а*, *-ну-*, *-л-*, *-яч-*, *-енк-*), 6 флективных (*-ая*, *-а*, *-а*, *-ит*, *-а*) – и ни одного префиксального.

Главную черту грамматики этого текста можно назвать “парадигматической репрезентативностью”. Среди семи знаменательных слов текста есть образцы всех четырех основных частей речи (имя существительное, имя прилагательное, глагол, наречие, появление местоименных слов в подобном тексте практически невозможно). Также представлены все пять традиционно выделяемых членов предложения. Синтаксические позиции всех частей речи типичны и характерны.

И наоборот, нужно обратить внимание на морфологическую и синтаксическую “избыточность” и “повторность” текста. Первые четыре слова полностью задают парадигму использованных в тексте частей речи, первые пять слов – парадигму членов предложения. “Правые” части текста повторны и избыточны. В поэтическую структуру текста вовлечен целый ряд грамматических категорий: 1) исключительность единственного числа, третьего лица, изъявительного наклонения; 2) противопоставление женского и мужского рода, объединенное с противопоставлением субъек-

та / формы именительного падежа и объекта / формы винительного падежа (одушевленного существительного); 3) противопоставление совершенного и несовершенного вида глаголов, прошедшего и настоящего времени, однократного и процессуального способа действия.

Наконец, заслуживает внимания и ритмический уровень организации текста. Все слова текста, кроме первого и последнего, укладываются в безупречный двусложный размер; первые и последние слова дают трехсложный размер.

Основное отличие шербоковского текста о глокой куздре от подавляющего большинства футуристических текстов, с которыми он может быть сопоставлен, состоит в том, что у футуристов либо сохраняется достаточно явная соотнесенность с конвенциональными языковыми морфемами, либо разрушаются как соотнесенность с такими морфемами, так и грамматическое оформление: либо а) *смеяньствуют смеяльно*, или *вольза* и *дольза*, б) либо *бобзоби* и *дыр бул щыл*. Своеобразие текста о глокой куздре в футуристическом контексте как раз и состоит в том, что, с одной стороны, явная соотнесенность с определенными русскими корнями отсутствует, а, с другой стороны, текст оформлен по правилам русской грамматики (содержит общезыковые словообразовательные и словоизменительные аффиксы). Своеобразную параллель в этом отношении дает тексту о глокой куздре английская поэзия абсурда.

Однако, если для корней текста нельзя определить явной, безусловной связи с теми или иными корнями русского языка, то это не значит, что бессмысленно было бы искать какие-то ритмические, смысловые или просто звуко-смысловые прототипы исследуемой фразы, ее интертекстуальную перспективу. Если искать некий “звуко-смысловой прототип” *бок-кра*, то таковым, что называется, “с явным опережением”, окажется *бобр*. *Бобр* отличается от *бок-кра* только одной фонемой (или буквой), это одушевленное имя существительное мужского рода, кроме того, у *бобр* есть производное *бобренок*, что дает параллель к *бок-к* - *бокренок*. Точно так же, ближайшими “звуко-смысловыми прототипами” *куздры* в русском языке нужно признать *выдра* и *гидра* (слова, как известно, этимологически родственные). В случае с *куздрой*, таким образом, *гидра* (“чудовище”) будет отвечать за “чудовищность и агрессивность” *куздры*, ее способность *будлануть* и *курдячить*, а *выдра* – за ее внутреннюю связь с *бобром* (*выдра* относится к хищным, *бобр* к грызунам; но отнесенность обоих к полуводным животным, к “нижним водам”, явная хтоничность делают их мифологическими родственниками). Приводя фразу Щербы,

Л.В. Успенский замечает, в частности, что *bokr* по-чешски означает 'куст', но *куст* в то же время фонетически близок к *куздра*, являясь фактически повтором первого слога *куздры*, с поправкой на оглушение /з/ в /с/, а /д/ – в /т/. *Куст*, следовательно, тоже объединяет *бокра* и *куздру*, соотносясь с *бокром* через межъязыковые смысловые, а с *куздрой* – через внутриязыковые звуковые связи. Но, с другой стороны, предположив связь *бокра* с *бобром*, приходится учитывать и древнегреческое именование бобра *castor*, что опять-таки отсылает к *куздра*, с поправкой на оглушение /з/ в /с/, а /д/ – в /т/. Снова налицо межъязыковые смысловые и внутриязыковые звуковые соответствия.

В последнее время в исследованиях Н.А. Михайлова и В.Н. Топорова глубокой разработке подвергся "текст бобра", функции бобра в мифологической перспективе, особенно в контексте "основного мифа". В связи с обсуждаемой темой особый интерес могут представлять два аспекта темы: во-первых, интенсивность "текста бобра", его устойчивость, способность к воспроизведению – пусть в модифицированных и вырожденных версиях – в достаточно неожиданных традициях, и, во-вторых, связь с "основным мифом". В связи с последним важно заключение В.Н. Топорова о реконструкции фрагментов праславянского текста, в которых **bobr/*bebrъ* может выступать в качестве как субъекта, так и объекта при предикатах [ГНАТЬ, ЖЕЧЬ, БИТЬ, ЛОВИТЬ], т. е. оказываться в позиции как Громовержца, так и его противника. В связи с этим не может не обратить на себя внимание то, что фраза Щербы выглядит странно схожей с краткими изложениями основного мифа, включая такой его фрагмент, как мучение-истязание сына-ребенка-детеныша.

В продолжение темы: близость фразы о глокой куздре и футуристических образцов заумной речи также имеет свой "бобровый" аспект. В известной работе (эссе, поэтическом произведении) "Учитель и ученик. О словах, городах и народах. Разговор 1" Хлебников развивает тему внутреннего родства слов, "внутреннего склонения", "скорнения", родства слов через меню в них одного (гласного) звука (буквы). В числе примеров в этом основополагающем изложении (к которому, более чем к чему-нибудь другому, восходит прием паронимирования, столь значимый для всей русской поэзии XX века), упомянут и *бобр*. "Так, *бобр* и *бобр*, означая безобидного грызуна и страшного хищника и образованные винительным и родительным падежами общей основы «бо», самым строением своим описывают, что бобра следует преследовать, охотиться за ним как за добычей, а *бобра* следует бояться, так как здесь сам человек может

стать предметом охоты со стороны зверя”. Любопытна здесь и переключка с мотивами основного мифа, и с самой фразой Щербы с ее противопоставлением терзающей куздры и терзаемых бобра и бокренка. *Бабр*, кстати говоря, – тигр; ср. просторечную форму *тигра* и *куздра*, равно как и уже целый ряд схожих основ: *бобр* - *выдра* - *гидра* - *тигр(а)* - *бабр*. Подобную же основу, – только с заменой места /р/ – дает и сама фамилия Щерба, что открывает новую возможную тему: связь текста о глокой куздре с презентацией собственной фамилии. Что же касается выдр, то она тоже попадала в поле зрения Хлебникова: ср. его сверхповесть “Дети Выдры”. Хтоничность, “евразийскость”, “палеокультурность” бобра и выдры отвечали определенным интенциям евразийской утопии Хлебникова.

Таким образом, смыслы и общий настрой текста о куздре в свете проведенного анализа видятся следующими. Это “недосмысловой” текст. с фонетикой и фоносемантикой. с грамматикой, но без явной понятийной и предметной соотнесенности: с глубокой и виртуозной разработкой фоносемантического, а также и грамматического (от морфемики до синтаксиса) уровней: связанный с другими “заумными” и вообще “фоносемантическими” текстами (своеобразный метатекстуальный уровень); в прототипических подтекстах соотносимый с древним мифологическим сообщением о хтонических зооморфных существах. Неспособность или нежелание прорваться в предметную и понятийную область оставляют речь блуждать в потемках древних культур. в хтоническом низу, в нижних водах. обитаемых бобрами, выдрами и гидрами. в повседневности свершаемого насилия: но. породнившаяся с мифом и замороженная звуковыми закономерностями речь. самоорганизуясь, отыскивает в себе вторичные (в отсутствие первичных) смыслы, тайное и полузаконное родство с осмысленностью. обнаруживает в своем хаосе потенциальность космоса.

КУЛЬТУРНАЯ АНТИТЕЗА

РИФМА – БЕЛЫЙ СТИХ (ЗАПАД – ВОСТОК /?/)

У СЕМЕНА БОБРОВА

1. Споры о рифме в начале XIX в. – одно из проявлений известной полемики о европейском/национальном пути развития русского литературного и поэтического языка. Программная ориентация на рифму ассоциировалась с французским влиянием, на ее отсутствие – с национальными поэтическими формами. На общем фоне полемики выделяется группа поэтов-экспериментаторов в области метрики, ритма и рифмы, объединившихся во круг “Вольного общества любителей словесности, наук и художеств” (И.М. Борн, А.Х. Востоков, А.Г. Волков, В.И. Красовский, С.С. Бобров и др.). Их поэтическая и переводческая практика являет собою любопытный пример литературного “государства в государстве”: вовлеченные в культурно-идеологическую проблематику споров о языке поэты “Вольного общества” одновременно решали и собственные сугубо профессиональные задачи, что значительно расширяло культурологические рамки самой полемики.

2. Одним из наиболее оригинальных поэтов этой группы был Семен Сергеевич Бобров (1765–1810), прославившийся на рубеже веков поэмой “Таврида” – смелым и грандиозным опытом лирической эпопеи, написанной белым Я4. Суть его новаторства состояла в том, что в ряду многочисленных метрических экспериментов своих коллег в области малых жанров он единственный и еще задолго до основания “Вольного общества” взялся за поиск новой стиховой формы лирического эпоса. Поэме в качестве предисловия был предпослан небольшой теоретический трактат о преимуществах белого стиха (“онемения рифмы” в терминологии Боброва) над рифмованным, поскольку рифма, с его точки зрения, “почти всегда убивает душу произведения” (Бобров, 1804; IV, 7). Неуместность рифмы в эпосе мотивируется ее “навязчивостью” и декоративностью, мешающими, по убеждению автора, “любомудрию” – свободному и плавному ходу высокой поэтической мысли. Рифма ослабляет, профанирует ее, выступая в роли ненужного довеска – *Готического убора*, *Готической побрякушки* и даже *Готической штукатурки* стиха, подменяющей собою его содержание.

3. Рифмованному стиху, распространение которого в России связывается с влиянием французской школы стихосложения, Бобров противо-

поставляет английских и немецких поэтов (Мильтон, Аддисон, Томсон, Экензайд, Юнг, Клопшток и др.), давно “пренебрегших сей *Готический* убор стихов”. Ориентируясь на их опыт, Бобров видит в белом стихе возможность максимально точно передать поэтическую мысль с помощью фонетических средств, благодаря “знанию механизма языка”. В этой области приоритетным для него оказываются и образцы античной поэзии, принципы которой суть “легкость, согласие и чистота меры”. “Читая в ... Вергилии полустишие: – *Vorat aequore vortex*, – рассуждает Бобров, — или в Горации сии плясовые стопы: – *ter pede terra*, – я тотчас чувствую чистое и свободное стремление гласной буквы, или короткой стопы перед гласной же, либо одной согласной, или долгой стопы ... а с сим самым стремлением и тайную гармонию, которая конечно происходит от благоразумного подбора буквенных звуков...”, или от “общего согласия музыкальных тонов” (Бобров 1804: IV, 9, 6), что, по Боброву, является необходимым условием “музыки в стихах”. Поэзию он понимает как род музыкальной гармонии. Рифма же, если “владевает над областью мыслей”, “умертвляет” лучшую мысль и сильнейшую картину – и, значит, препятствует гармонии. Проецируя эти принципы на содержание своего “лирического песнотворения”, Бобров предлагает рассматривать их и как своеобразную “настройку” на ориентальный колорит поэмы: “У меня *Таврическое* ухо, а *Таврические Мусульмане* не любят колокольного звона” (Бобров 1804. IV. 11 [курсив Боброва. – Л.З.]).

4. Поэма “Таврида” была задумана не только как образец нерифмованного лирического эпоса, но, что не менее важно, и как первый в русской литературе опыт поэтической натурфилософии. Задача поэта, по мысли Боброва, состоит в том, чтобы суметь “раскрыть всю сродность чрез перо”. т.е. передать внутреннюю связь явлений – суть мировой гармонии. Все сущее, в представлении Боброва – это бесконечная цепь подобий, где одно читается через другое, за каждым образом всплывает анфилада его “отражений”. Отсюда Космос – “горная гармония сфер”, природа – гармоническое единство явлений, поэзия – “тайная гармония благоразумного подбора буквенных звуков” и музыка оказываются для Боброва явлениями одного порядка. Объединяющий их принцип – внутреннее согласие элементов. Язык поэзии, таким образом, моделируется Бобровым по принципу “языка” природы. Философское содержание поэмы, предполагавшее свободное течение мысли, имело для Боброва непосредственное отношение к выбору белого стиха.

5. Определяя свою поэтическую генеалогию как западную (“европейскую”), Бобров внутри собственной поэтической системы, по сути дела, не столько ориентируется на оппозицию *Запад/Россия*, сколько вводит оппозицию *Запад/Запад*, противопоставляя европейские школы стихосложения по признаку *рифма/отсутствие рифмы* (см. выше). При этом, выдвинутая Бобровым программная антитеза, попадая в ситуацию культурной полемики между “галлоруссами” и “славянороссами”, претерпевает, на наш взгляд, ряд существенных изменений. Нерифмованный Я4 в сочетании с восточной/“азиатской”/(мусульманской) фабулой поэмы и ее натурфилософским содержанием начинают читаться как знак “национальной”=русской (а значит, антиевропейской) литературной ориентации, вводя тем самым оппозицию *Запад/Восток* (при этом, подчеркнуто ориентализованный, указывающий на Азию). Рифма в этом контексте становится знаком *западной=чужой* культуры, ее отсутствие (“онемение”) соответственно, – знаком *восточной=своей*.

Вяч.Вс. Иванов (Лос-Анджелес–Москва)

О ЦЕЗУРЕ

В ИНДОЕВРОПЕЙСКОМ ВОСЬМИСЛОЖНИКЕ

Поскольку восьмисложная структура со счетом слогов 5+3 была выявлена в стиховедческих и музыковедческих исследованиях для широкого круга культур Евразии, возникли две возможные интерпретации: ареальная, предполагающая более позднее распространение (в средние века) этого ритмического типа, и генетическая, допускающая (гораздо более древний) общий источник у индоевропейского и картвельского восьмисложника (не исключена и возможность совмещения принятия обоих объяснений по отношению к разным частям Евразии). Для уяснения возможной хронологии особый интерес представляют анатолийские данные. Кроме древнехеттской песни с чередованием строк структуры 4+4 и 3+2/+4(3?), много раз разбиравшейся (Т.В. Гамкрелидзе, Вяч. Вс. Иванов *Индоевропейский язык и индоевропейцы*, т. II, Тбилиси, 1984, с. 839-840; Н. Craig Melchert. *Poetic Meter and Phrasal Stress in Hittite*. – *Mír Curad*, 1998, p. 492-493), наиболее от-

четливо картину хеттской метрики древнего периода (до хурритского влияния, определившего характер большинства эпических текстов) представляет хетто-лувийский текст KUB XLVIII 99, разбитый писцом на парные строки. В тех редких случаях, где они сохранились полностью, обнаруживается структура 3+5//5+3:

da-a-ir-wa / tu-li-ya-an a-az-za 3+5 'они-де учредили собрание и
wa-lu-uš-ki-u-wa-an / ti-i-e-ir 5+3 они стали похваляться'

Сходные строки можно выделить предположительно и в заглавиях лувийских песен истанувийского цикла, в одной из которых Уоткинс предложил видеть прообраз гомеровской поэмы. Индоевропейский восьмисложник с цезурой этого типа можно восстановить для праязыкового времени.

С.Л. Иванова (Лос-Анджелес–Москва)

ЗВУКИ НЕБЕС НА ЗЕМЛЕ

Принятая в русской традиции теория происхождения рифмы из параллелизма предлагает рассматривать возникновение рифмы и ее жизнь в поэзии как непрерывный процесс однонаправленного развития.

Считается, что параллелизм, обнаруживаемый в высоких жанрах поэзии раньше, чем рифма, был эстетически оценен за красоту созвучий. Но захотелось более полных созвучий – и тогда он (параллелизм) стал постепенно развиваться – и развился в точную рифму. А «...в процессе развития созвучная концовка постепенно освобождается от породившего ее параллелизма», – писал В. Жирмунский.

Мой многолетний оппонент М.Л. Гаспаров просил меня прежде всего ответить на вопрос: что меня не устраивает в этой старой классической теории?

Я попыталась сформулировать это.

- 1) Вопрос о происхождении подменяется ответом об истории функционирования рифмы в поэзии. Обычно ссылаются на то, что в известных нам древних литературных традициях находят параллелизмы – и не находят рифм.

Возражения: а) новые данные и в это утверждение вносят коррективы: рифму сегодня находят во все более древних литературах; б) необнаружение рифмы вовсе не означает ее нерождения, а свидетельствует лишь о литературной моде каждого времени. Так, на основании американской поэзии конца XX века будущий исследователь мог бы утверждать, что в это время рифмы ЕЩЕ не существовало.

- 2) Рифма рассматривается отдельно от всей звуковой структуры стиха. Так, например, в энциклопедических словарях приводятся следующие определения:
рифма – от греч. *Rhythmos* – *складность, соразмерность*;
ритм – греч. *Rhythmos* от *rheo* – *теку*.

Даже общее происхождение этих двух слов уже дает повод думать о связи между обозначаемыми явлениями.

Совпадение названия звукового отражения в природе – эха – с именем героини многочисленных мифов о нимфе Эхо требует объяснения. Метафора поэзии вообще и рифмы, в частности, как эха: есть ли у нее *реальная основа*?

По одному из этих мифов, жена Зевса Гера из ревности лишила нимфу Эхо способности нормально говорить. Нимфа могла лишь повторять концы чужих высказываний или слов. Именно так «работает» эхо: мы кричим, звук отражается – и мы слышим концы того, что мы кричали. Эти «концы» зависят от расстояния до отражающей поверхности: если мы очень далеко, к нам будет возвращаться лишь гребень звуковой волны – ритм. Расстояние может быть таким, что мы услышим в ответ разной величины куски – или даже все слово.

Тип повтора, построенный по такой модели, культура назвала *рифмой*.

За измену Пану нимфа Эхо была наказана еще более жестоко. Пан приказал пастухам расчленить ее тело – и части его разбросать по всему свету.

Способность звука к многократному отражению (когда один первичный цельный сигнал – тело нимфы – распадается на разной величины и последовательности элементы) культура использует для построения другого вида звукоповтора в стихе: *анаграммы*. Анаграмма – это попавшие в текст звуковые, зрительные и смысловые куски Исходного Целого.

Все эти мифы объединяет общая героиня, с которой происходят всякие приключения. Точно так же единое исходное Сообщение преобразуется в разные виды звукоповторов в зависимости от искажающих его препятствий.

Таким образом, существует генетическая связь всех видов звукоповторов в стихе. Одно и то же *ключевое* слово или группа слов (*ключевой текст*) оказывается представленным в стихотворении разными типами звукоповторов: от ритма и рифмы – до все более и более мелких фонетических брызг; варианты преобразований исходного сигнала задаются *докультурным уровнем*, т. е. свойствами физического эха.

- 3) При определении того, что такое рифма, опускается возможность рифмы быть *смысловой*.

Рифма как всякое слово имеет звуковую и смысловую стороны. Поэзия раскрывает эти свойства рифмы как веер, предоставляя каждой из сторон максимально проявить себя. Поэтому возможный размах колебаний рифмы – от чисто звуковой до чисто смысловой со всем спектром промежуточных вариантов.

Термин *смысловая рифма* использует Жирмунский. Сравнением тавтологической и омонимической рифмы занимался Ю. Лотман. Ролью семантической компоненты в звуковой рифме интересовался Р. Якобсон.

Существование семантической рифмы не отрицается (хотя введенное Жирмунским и действующее и сегодня определение рифмы как *звукового повтора в конце соответствующих метрических групп (стиха, полустихия, периода), играющего организующую роль в строфической композиции стихотворения*, казалось бы, исключает само словосочетание *семантическая рифма*).

Семантическая рифма – едва ли не древнейшая в мировой поэзии. Таковыми ее образцами, как *кровли домов наших – кедры, / Потолки наши – кипарисы* или *Рассадики твои – сад с гранатовыми яблоками, / с превосходными плодами* из «Песни песней» пронизана вся древне-семитская поэзия.

А характерный для этой поэзии широкий набор (или даже напор) синонимов – это *смысловые брызги* при семантической рифме, подобно *фонетическим* при рифме звуковой.

- 4) Жизнь рифмы описывается как *однонаправленный непрерывный процесс деканонизации точной рифмы* (В. Жирмунский). т. е. как *эволюция* в дарвинском смысле.

Но ни поэзия в целом, ни отдельные ее элементы не допускают такого подхода. Речь ведь идет об изменениях, для которых не важен фактор времени (играющий центральную роль в дарвинской эволюции). Эти изменения скорее напоминают смену циклов мод, наступление каждого следующего из которых непредсказуемо.

Вот что дает нам сам материал.

Рифмы Авраамия Палицына (рубеж XVI–XVII вв): *прут – трут, торг – горг, дров – гроб;*

Рифмы XVIII в: *конюшни – не скушны, полно – довольно* (Барков), *доволен – полон, опасный – ужасны, бесконечно – скоротечный, русский – узки* (Кантемир), *силы – стрелы, великий – лики, зритель – добродетель* (Феофан Прокопович), *тогда – красота, себя – скривя, правдивы – кичливый, ярый – удары* (Ломоносов), *кораблям – к облакам* (Костров), *утеха – успеха, обелиски – близки, древней – деревней* (Державин).

Разболтанность ранних русских рифм, так созвучная XX веку, веком XIX-ым не поощрялась.

Само понятие *точная рифма*, этот столб (или столп), от которого танцует классическая теория, не оставалось неизменным: в разные эпохи к нему относят разные типы созвучий. Так, в пушкинское время точной рифмой считали и созвучие двух одинаковых гласных, лишь за одной из которых следует й.

Более того, мы даже не можем сказать в общем виде: *рифмой является*, а только *рифмой считается (сегодня!)*.

Рукотворны ли изменения рифмы? Были ли это каждый раз чьи-то решения (поэтов? ученых?). Или сама рифма менялась – а исследователи лишь *фиксировали* эти изменения?

Иначе говоря, менялась ли самая суть рифмы – или только наши представления о ней?

Кажется, что подходы к изучению творческого процесса вообще и стихотворчества в частности застряли между двумя полюсами, между Сциллой («поэзия – это дело Божественное и никакому изучению не только не поддается, но даже и не подлежит») и Харибдой («для филологов, изучающих поэзию, ничего божественного в ней нет»).

Затертое выражение «гений – это 99% упорного труда и 1% таланта» определяет одно неизвестное через другое. Ведь если мы знаем, что такое «талант», то мы знаем и что такое «гений».

На самом деле это утверждение следует, видимо, понимать так: процесс создания стихотворения (если речь идет о поэзии) на 99% ЗАВИСИТ от поэта и на 1% от него НЕ ЗАВИСИТ.

Пришло, может быть, время отдать Богу – Богово, а человеческое – изучать.

Начнем с метафоры. Для того, чтобы зажечь лампу, мы вставляем вилку в розетку. Потому что мы знаем: в розетке есть ток. Но для того, чтобы пользоваться светом или даже изучать правила пользования лампой

мы не должны ответить на вопрос: откуда в розетке ток? От ГЭС? ГРЭС? Атомной станции? Из космоса? И т. д.

Ток в поэтическую розетку подает Некто (Вдохновение, Озарение, Внутренний Голос, Космос, Третья Вселенная, Бог, наконец! – вот разные Его имена в этом контексте).

Поэт получает Сообщение («звучащий слепок» по Мандельштаму), которое он стремится воспринять как можно полнее и передать как можно точнее. Один и тот же слепок каждый поэт дешифрует по-разному. В «Войне и мире» Толстой с исключительной точностью описывает механизм разной дешифровки одного и того же сообщения (этот механизм можно назвать *формулой поэзии*):

«Он сказал что-то, по несколько раз повторяя свои слова. Княжна Марья не могла понять их; но она старалась угадать то, что он говорил, и повторяла вопросительно сказанные им слова.

– Гага – бои... бои... – повторил он несколько раз... Никак нельзя было понять этих слов. Доктор думал, что он угадал, и **повторяя его слова** (выделено мною. – С.И.), спросил: княжна боится? Он отрицательно покачал головой и опять повторил то же...

– Душа, душа болит, – разгадала и сказала княжна Марья».

Похоже, что информацию, полученную из розетки, поэт воспринимает по тем же законам (если бы это было не так, читатель не мог бы следовать за поэтом, не имея специального «органа для шестого чувства»).

Поэт в этом «инициирующем диалоге» (Мандельштам) выступает в роли того, по выражению Цветаевой, «кто спрашивает с парты».

Рифму при этом можно понимать как техническое средство в диалоге, как повтор-переспрос. Поэт как бы уточняет: так ли я понял? (так многие люди, переспрашивая, повторяют каждое услышанное слово – даже не рассчитывая на ответ или подтверждение, а как бы пробуя слова на слух: расщепляя себя на говорящего и слушающего, т. е. перенося диалог внутрь себя).

Всякому восприятию сопутствуют ошибки. Восприятие – это всегда пара: *сказано – услышано (показано – увидено* и т.д.), первый и второй члены которой совпадают лишь в частном случае.

Запись такого искажения, или смещения, по Пастернаку, и есть искусство. А ошибки, возникающие при восприятии Исходного Сообщения, поэзия превращает в «поэзтехнические средства» (Е. Поливанов).

Литературоведы часто рыскают по подворотням и будуарам истории в поисках РЕАЛЬНЫХ возлюбленных поэтов.

На основании того, как сами поэты (в стихах и прозе, письмах и статьях) описывают Диалог (первую стадию стихонаписания), кажется возможным и в этом поверить в РЕАЛЬНОСТЬ их ПЕРЕЖИВАНИЯ.

А поверив, попытаться проверить. Например, можно ли *неосознанно* подхватить рифму из диалога?

Я собрала 1500 повторов-переспросов в обычных диалогах и опубликовала их в статье под названием «Девичья фамилия рифмы» (Проблемы фонетики, т. 11, М., Ин-т рус. языка РАН, 1995, с. 119-134). Ослышки (такие, как, например, *горит кабачок – говорит Горбачев*, записано во время путча в Москве) оказались устроенными как рифменные пары: от чисто звуковых до чисто смысловых со всеми промежуточными вариантами. Такой спектр возможных переспросов делает особенно очевидным тот факт, что звуковая и семантическая рифмы имеют один и тот же механизм порождения.

Итак, основания для выводов:

обусловленность типов звукоповторов в стихе (в том числе рифмы) вариантами звуковых отражений в природе (т.е. докультурным уровнем):

зависимость рифмы от звукового состояния языка в данный момент; семантическая рифма как равноправный член рифменного множества, ее древность:

непредсказуемая смена типов рифм:

углубление рифмы (продвижение ее влево):

усиление и ослабление роли рифмы в стихосложении (чередование рифменных и безрифменных периодов):

увлечения параллелизмами наряду с давно существующей рифмой:

перемещение рифмы по жанрам.

Рифма была взята из языка и одомашнена культурой. “Из акустических соответствий, существующих в массе языка, литература данного времени или данного направления лишь «выбирает» определенные типы созвучий ... Созвучия обусловлены свойствами языка. Выбор их обусловлен свойствами литературы”, – писал Д. Самойлов.

Как при всяком одомашнивании, на исходное языковое явление были наложены ограничения.

История рифмы предстает не как развитие, а как борьба рифмы за отмену ограничений, каждый раз кончающаяся очередной победой рифмы – поправкой к ее определению. Сейчас, например, может быть, назрела необходимость убрать из определения рифмы слово «звуковой». (Во время

написания этих тезисов – я прочла в русской газете «Экспресс», издающейся в Нью-Йорке, статью А. Уланова «Lingua Novokena» («В Нью-Джерси встретились российские и американские поэты»): «В России сейчас только отдельные динозавры вроде Кушнера утверждают, что стихи обязательно должны быть рифмованными, – на конференции подобное слышалось раза три... Поэзия становится все более динамикой образов, а не звуков. Может быть, рифма и другие способы звуковой организации – только строительные леса, которые нужны лишь при написании стихотворения, а потом могут быть убраны» («Экспресс», N 22, 7–13 июня 2000 г).

Рифма предстает сложным многомерным явлением, обладающим теми или иными свойствами *от рождения*.

«Рифма появляется для нашего исторического сознания уже в готовом виде – как Паллада из головы Зевса», – так описывает В. Жирмунский появление рифмы в поэзии.

Это появление безусловно не обошлось без параллелизма. Последний, *оцененный за красоту созвучий и уже служивший в поэзии, навел на мысль*.

И культура нашла в языке НЕЧТО, в чем созвучности было *значительно* больше, чем в параллелизме. Назвала это *ничто* рифмой – и запустила в поэзию.

И – *ухо обрадовалось!* – так приветствовал Пушкин появление рифмы в высоких жанрах поэзии.

И.И. Земцовский (Стенфорд)

ЗВУЧАЩЕЕ ПРОСТРАНСТВО ЕВРАЗИИ

Определяя культурные границы Евразии, целесообразно на время забыть о географии, истории и политике и окунуться в стихию звука, т.е. обратиться к данным музыки устной традиции.

Музыка, понимаемая как живое звучание с присущим ему тембром и артикуляцией, безусловно входит в этническую информацию и потому может быть рассмотрена – “на данном уровне нашего сознания” (Дж. Бернал) и при соблюдении соответствующей методики анализа – как вполне надежный документ истории. Музыкальное звучание оказывается модусом “описания” ландшафта культуры и, будучи этнографически полноценно зафиксированным, предлагает свою версию исторической географии и этногенеза.

Музыкальные ландшафты разных исторических эпох сосуществуют в каждой данной традиции, равно как сосуществуют различные типы звуковысотной и ритмической организации мелоса. Последние обусловлены ведущими “жанрами” музыкального поведения – движением (танец), нарративом (эпос), мелодической кантиленой (лирика) и “музыкально-речевыми” канонами социальной, в широком смысле, регуляции жизнедеятельности (обряд). Эти “жанры” отмечены половозрастной дифференциацией и используют разную звуковую материю – звук коллективный и индивидуальный, звучание вокальное, инструментальное и вокально-инструментальное, звук “профессиональный” и “фольклорный”. Ареалы их сосуществования в культуре, равно как и мера их территориальной подвижности, как правило, не совпадают.

Евразия как трансконтинентальное поле звуковой гравитации, может и должна быть очерчена музыкально на основе данных всех существующих т и п о в звучания с определением ведущих или доминантных. Не повторяя этномузыкологического опыта Алана Ломакса (Folk Song Style and Culture. Washington, 1968) и, тем более, не следуя экстрамузыкальным дефинициям евразийских языковых и “этнографических” союзов, я предлагаю обсудить гипотезу, исходящую из сугубо музыкальных данных, причем взятых не статично, но в их пространственно-временной и “жанровой” динамике.

Суть предлагаемой “музыковедческой” гипотезы, основанной на осмыслении множества разноэтнических музыкальных данных, заключена в признании *двух* основных цивилизационных центров Евразии, исторически равноценных. Это Средиземноморье на Западе и Алтай на Востоке – два всепорождающих евразийских “пульсара”, музыкально безусловно соотносимых. Существенно, что они находятся не в комплементарном, но во встречно-направленном соотношении. Связующими “точками” выступают такие культурные ареалы, как Средняя Азия, Приуралье, центрально-европейская часть России, Украина, Карпаты и Причерноморье. Неожиданно возникает как бы музыкальная реализация Великого Шелкового Пути, хотя, разумеется, были и другие, разновременные и не менее сильные причины динамики музыкального соотношения обозначенных культурно-исторических пульсаров, включая эпоху Великого переселения народов и, с XVIII века н. э., крупные музыкальные миграции из Индии в Центральную и Малую Азию и Ближний Восток, – динамики, обусловившей как ориентализацию Запада, так и эллинизацию Востока.

Более чем существенно, что огромная территория Дальнего Востока и автохтонной (“палеоазиатской”) Сибири, за исключением ее южной (исторически более мобильной и преимущественно тюрко-монгольской) части, музыкально не входит в так определяемую средиземноморско-алтайскую Евразию. На Кавказе и Турции “интонационные пласты слились в сложный [евразийский. – И.З.] клубок”, понимание которого первостепенно для распутывания “неясностей в эволюции интонаций Средиземноморья и Европы” (Б. Асафьев).

Постепенно проясняются глубокие, хотя на первый взгляд неожиданные, болгаро-монгольские и балкано-северокавказско-среднеазиатские музыкальные связи, а также более очевидные балкано-балтийские и славяно-тюрко-финноугорские параллели.

Назову несколько других продуктивных исследовательских направлений. Музыкально-ритмическая структура песенного восьмисложника с

“отсекаемым” трехсложным окончанием – и древние евразийские контакты практически всех славян, грузин и тюрков (от Средней Азии через Закавказье, южнорусские степи и Заволжье до Балкан). Роль чувашской песенности с ее квантитативной ритмикой (М. Кондратьев) в понимании исторической морфологии евразийских музыкальных языков. Фольклор на идише как еще не использованный источник по изучению древнейших слоев славяно-тюркских культур Евразии. Музыкальная Евразия по данным русской былины. “Ритмическая пульсация” как этнический признак.

Мелодические, ритмические, тембральные, фактурные и музыкально-артикуляционные связи разноэтнических традиций Евразии прослеживаются на разной исторической глубине и по различным жанровым срезам – от характерных формул похоронных плачей и обрядовых песен до устойчивых типов интонирования эпических сказаний (та или иная рецитация с сольным инструментальным сопровождением определенного типа) и инструментальных программных пьес.

Мелодически развитые лирические песни, такие, например, как монгольские “уртын-дуу”, татарско-башкирские “узын-кю”, казахские “гой-гой” (степное *bel canto*), алтайские, бурятские, тувинские, калмыцкие и русские “протяжные”, румынская *hoga lungă*, сербские и македонские лирические песни, испанское фламенко, и т. п. – волнующий мир *adagio*, вокальной кантилены и свободной, “музыкально-говорящей” ритмики, – один из наиболее показательных евразийских типов. С другой стороны, очевидны евразийские связи в так называемых коротких песенных формах типа русской “частушки”, татарского “такмака” и его многочисленных иноэтнических параллелей, соотносящихся с явно более ранней латышской “короткой песней”, и т. п.

Своеобразной проверкой на “евразийскость” выступают уникальные программы и прозрения русских композиторов (от русского – “туранского” периода И.Ф. Стравинского до “Ярославны” Б.И. Тищенко). Замысел оркестровой сюиты М.Л. Мусоргского на собранные им мотивы “от болгарских берегов, через Черное море, Кавказ, Каспий, Ферган до Бирмы” (1889) в связи с “Русской географией” Ф.И. Тютчева.

О ПОНЯТИИ ИНДОЕВРОПЕЙСКОЙ МУЗЫКИ

Разумен ли вопрос об общих корнях *евразийской музыки*?

Как и в случае фонологии, можно показать, что понятие *евразийская музыка* – слишком широкое.

Но, с другой стороны, к вопросу об общих корнях *индоевропейской музыки* можно подойти очень серьезно.

Сравнивая пение:

а) древней музыкальной и устной живой индийской традиции.

б) древней западноевропейской традиции (IV–IX вв.).

в) древнерусской традиции, относящейся к XIII в. (исторические песни).

можно показать, что в этих традициях есть удивительная общность ладовых принципов и структур.

В.Л. Марченков (Афины, Огайо)

МОНОДИЯ, ПОЛИФОНИЯ И ЛИЧНОСТЬ: МЕЧТА О РУССКОМ МНОГОГОЛОСЬЕ

Настоящее исследование представляет собой попытку выявить некоторые моменты философского и культурно-исторического смысла монодии и полифонии, особенно в ее западноевропейском преломлении, и, исходя из этого, осветить некоторые принципиальные вопросы, связанные с полифонией в русской музыкальной культуре.

Глинке хотелось привить русской музыкальной культуре западноевропейское полифоническое мышление – главным образом через церковное пение на Руси. Но насколько это было возможно и нужно? Вопрос об этом тесно связан с духовным содержанием самого принципа полифонии. Западноевропейская полифония есть музыкальная проекция определенного типа человеческой индивидуальности. В ней по-особому преломилось христианское понимание кон-

цепшии, возникающей на почве христианского учения о *личностном* Абсолюте, и в частности – *единение неслиянных* твари и Творца.

Монодия есть полная имманентность мира, его тождество с самим собой: полифония есть прорыв за пределы мира, преодоление его – она есть множественность, дробление бытия на множественные планы и уровни, качественно неоднородные и сущностно различные. И тем не менее, в полифонии голоса не разбредаются в хаотическом разнообразии, но объединяются в стройное единое целое.

Именно благодаря модели личности, вырастающей из образа Богочеловека Христа, т.е. *единораздельности* в Нем Бога и человека, и становится возможным, осмысленным и привлекательным *соединение различных голосов в рамках одного произведения*.

Сначала в соотношении голосов полифонии соблюдается иерархия божественного (*cantus firmus*) и человеческого (*discantus*) голосов, но впоследствии эта иерархия забывается и на первый план выступают разнообразные взаимные отношения отдельных голосов. В этом сказывается общая тенденция к секуляризации культуры и выдвиганию понятия самообособленного человеческого субъекта и общества.

Особого внимания заслуживает такая форма многоголосия, как гомофонно-гармонический стиль. В этом стиле находит музыкальную форму представление о человеческом сообществе, объединенном в следовании выдающейся личности. Эта личность определяет собой судьбу сообщества, траекторию его истории. Последняя же здесь присутствует благодаря принципу функциональной тональности. Значение этой модели совсем не сводится к историко-политическим аналогиям, но присутствует всюду, где мы находим мысль о выдающейся личности, которая находится в асимметричной трансцендентно-имманентной связи со своим сообществом: мелодия одновременно и выходит за пределы гармонического аккомпанемента, и удерживает его в неразрывной связи с собой – связи "преданности" и "подданности" последнего – первой.

В пушкинскую эпоху представления о Востоке и Западе были вполне аналогичны нашему истолкованию соотношения монодии и полифонии, и Россия понималась зачастую как Восток. Но нет никаких оснований рассматривать русскую музыку как монодическую. Хотя русская музыка и не прошла через столь же интенсивный, как на Западе, период ученой полифонии, она не осталась и одnogолосной. Возникновение многоголосия происходило в ней в русле и народной, и церковной музыки. По выдвигаемой нами теории, таким образом, музыкальное выражение христианского ощу-

шения личности в Россию в эпоху высокого средневековья складывалось как в народной музыкальной культуре, так и в интеллектуальной, профессиональной музыкальной среде и выражалось как в устной, так и в письменной традиции.

И тем не менее. русский музыкальный дух роднит с "восточным" мироощущением отказ вместить музыку в рамки "незаинтересованной" эстетической деятельности. Как и русская литература, русская музыка должна "делать что-то", быть полезной, "заинтересованной", а не чисто эстетической деятельностью. Такое отношение к музыке, с одной стороны, опасно: на нее налагаются всякого рода идеологические путы и требования. С другой же стороны, это отношение выдает часто бессознательную веру в то, что музыка есть неотъемлемая часть порядка вещей вообще.

И все же, проводя все подобные сравнения, нужно помнить об их ограниченном, абстрактном, а значит, и несправедливом характере. Нельзя рассматривать ни Запад, ни Восток как монолитные, не различенные в себе явления. Дух вообще и музыкальный дух в частности по природе своей диалектичен, и абстрактное деление его на части неизменно приводит к созданию призраков рассудочного мышления. И монодия, и полифония всегда несут в себе зародыш и след друг друга. Поэтому, признавая значительное и принципиальное различие между ними, было бы глубоким заблуждением разрывать их сложное единство на взаимно-изолированные части.

Монодия есть единство и цельность, полифония – различие и многообразие. Первая есть истина, вторая – свобода. Первая есть до- и транс-исторический, абсолютный поток музыкальной субстанции, вторая – процесс обретения этой субстанцией разнообразных индивидуальных форм. При этом нужно понимать, что полифония есть такая самореализация Абсолюта, в которой происходит процесс *самопознания*, сопоставление себя с собой, полагание различных моментов собственной внутренней жизни рядом друг с другом и высвечивание – а вернее, озвучивание – в этом акте их одновременного существования, и их субстанциального различия, и их субстанциального единства.

Хотя в лице С.Я. Танеева русская музыкальная культура и овладела западноевропейской полифонией как интеллектуальной дисциплиной, тем не менее и глинкавская, и танеевская мечты о привитии этой дисциплины к живому древу музыкального творчества в России остались неисполненными. Может быть, главной причиной этому стало то, что сама задача создания *национальной* русской полифонии стала малоуместной уже в тот момент, когда она появилась на свет. Истина русской личности, ее особен-

ность, которая, тем не менее, прочно связывает ее со всеми остальными личностями, состоит, согласно писателю, в ее "всемирной отзывчивости" (Достоевский), способности воспроизвести в себе все бесконечное разнообразие личностей-голосов, выработанных человечеством.

Полифония, таким образом, нужна русской музыке не затем, чтобы вывести путем "музыкальной селекции" русскую разновидность фуги или даже придать русскому музыкальному мышлению способность мыслить полифонически. Ее задача бесконечно шире сугубо национальных интересов. Русский тип личности развился в направлении истинно духовном, т. е. в направлении преодоления всяческой ограниченности, включая и национальную, – в направлении *универсальности*, духовного охвата Всего. Русская личность, другими словами, стремится к тому состоянию, которое В. Ковалев называет "Мироличностью", и будущие формы полифонии будут определяться характером этой личности.

А.Л. Бретаницкая (Москва)

ОБ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ ПОЗИЦИИ П. П. СУВЧИНСКОГО В ВОПРОСАХ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА. ГОДЫ ЕВРАЗИЙСТВА

Я не политик, не социолог, не философ, не специалист, изучающий историю русской государственности. Я музыковед. Идеология и противоречивые проблемы евразийского движения привлекают меня в связи с одним из видных его деятелей – Петром Сувчинским, на которого "была возложена задача распространения идей евразийства в странах Запада"¹. Наряду с организационно-издательской работой в 20-е годы прошлого века деятельность этого видного музыканта, публициста, знатока русской художественной культуры была связана с литературной критикой. Его статьи и эссе касались как проблем социально-политических, так и культурно-художественных. Меня занимает эстетическая позиция Сувчинского в последних и мера их зависимости от феномена евразийства.

Поэт и литературовед Вадим Козовой, близко знавший Сувчинского в последние годы его жизни, считал эту зависимость минимальной, отме-

чая, что литературные статьи Сувчинского “вряд ли отвечают главным евразийским постулатам”². Однако работы Сувчинского дают основание пересмотреть это мнение. Конечно, перекликающиеся с отдельными идеями движения многие стороны позиции Сувчинского а priori являются плодом его личных философских доктрин. Но не случайно, что статьи, работающие “на евразийство”, и статьи о русском искусстве равно публиковались как в евразийских изданиях, так и в не зависящих от материальной поддержки меценатствующего английского поэта и философа Генри Нормана Сполдинга. Формально евразийский журнал “Версты” в трех своих выпусках оказался пиком соединения “жанров”: в нем принимали участие современные русские поэты и писатели, в том числе и советские, что вызвало недовольство евразийского руководства за трату денег не по назначению³. Остановлюсь на нескольких моментах эстетической позиции Сувчинского, перекликающихся с идеологией евразийства.

Идеи движения во многом связаны с концепциями русских философов конца XIX века – Н. Данилевского, предшественника О. Шпенглера, утверждавшего “закат Европы” (по Н. Бердяеву, сторонника создания “русского государства особенного культурно-исторического типа”) и К. Леонтьева – предшественника Ф. Ницше (“трагический разрыв, взнуданный волей” и последующий “возврат к истокам”: по Бердяеву – “первого русского эстетика, обладающего аристократической моралью силы”, провозгласителя фатального процесса развития по формуле: начальная “простота, цветение, вторичное сместительное упрощение”⁴).

Сувчинский построил на этих положениях свою философски-эстетическую позицию, в большой степени обогащенную философским опытом Ницше, превратив отмеченный выше постулат последнего в собственный принцип композиции, анализа и оценки. В том или ином виде мы найдем это почти в каждой статье, высказанное то открыто (как основная идея), то завуалированно, в тонком сплыве с главной мыслью конкретной темы.

Важный принцип позиции Сувчинского – духовность. “Только в реальной религиозной культуре, то есть в мистическом оживлении многообразного жизненного опыта ... спасение из тупика и бездны современного, в ключья раздробленного культурно-духовного сознания”. Это сказано в связи с нарастающей политизацией, “марксистским ревизионизмом” одной из ветвей евразийства. Духовность для Сувчинского – критерий современности русского искусства, истоки ее он видел в опыте жизни русского народа. Высоким примером было для него творчество Лескова (см. “Знамение былого”, 1921–1922 – символическое наименование статьи, ему посвященной).

В евразийские годы приметы духовного подвергаются, по Сувчинскому, “сушностному переосмыслению, закрепляются, приобретая кристаллическую твердость”, т.е. реалистичность выражения⁵. Современность в искусстве вбирает несколько проблем. Она означает:

1) противоположность предоктябрьским течениям – романтизму, символизму, импрессионизму;

2) смену “прежнего пафоса фантастики, галлюцинации, символизма, иносказания – усмотрением меры в его конкретной реальности”⁶. Причина упрека Сувчинским Прокофьева – в несовременности его работы над брюсовским “Огненным ангелом”;

3) неизбежное качество современной музыки – форма как результат организованного материала, не фабула, не “психология” но интонация, тембр, техника, соответствующая времени. Стравинский – самое точное явление современности, “страстная, сложная натура ... находившаяся под неусыпным надзором сознания, которое было всегда начеку”⁷. Аналогично понимание Сувчинским “загадочной стихии поэзии”. На примере оценки стихотворений В. Козового, правда, уже в 1983 году, очевидно, как важны для него в поэзии “звук и смысл, интонация и артикуляция, функция фонетическая и логика лингвистическая” – это и есть содержание стихотворения⁸.

4) Стравинский и Пастернак для него – “взрослые”, в то время как Блок, Белый, Скрябин, даже Маяковский не преодолели своего инфантилизма;

5) задачи в структуре синтетического искусства (взаимосвязь музыки и слова, а не мелодекламация);

6) время – один из факторов личного музыкального опыта композитора. Хронометрическая и ахронометрическая музыка.

Можно говорить об известном подобии статьи “Типы творчества” (1922) и того, в чем видели признаки русского культурного своеобразия его “осознатели”, евразийцы. Оставляю в стороне “морфологический” и социологический крены этой теории (позже она резко критиковалась Г. Флоровским). Статья Сувчинского выстроена, как и теория евразийцев, по принципу соединения нескольких индивидуальных “симфонических” типов в единый, “особый и особенный самостоятельный живой организм”, “своеобразную культуру-личность”⁹.

Пользуюсь цитатами, относящимися к определению евразийцами всей русской культуры, но они отлично характеризуют сущность великой русской литературной классики, вытекающую из статьи Сувчинского, который различает избранных им писателей по типам, определяя один – “ис-

ключительностью творческого процесса, творчеством как самодовлеющей функцией” (Достоевский, Гоголь, Белый), другой – “опытом жизни, конкретным множеством подлинных жизненных явлений” (Толстой, Пушкин, Блок)¹⁰.

Философская мысль Сувчинского была активно направлена к популярной в конце XIX века и по наши дни проблеме Пространство и Время, в частности в связи с искусством музыки. По знакомым нам материалам, начиная с 30-х и кончая 60-ми годами, можно заключить, что эти оригинальные соображения касаются нескольких творчески конкретных и философски-абстрактных проблем и представляют большой интерес. Хотя они относятся к периоду, давно вышедшему за рамки ориентации Сувчинского исключительно на русскую музыку и далекого от эпохи евразийского движения, тем не менее черты сформировавшегося в ту пору мировоззрения, в частности влияние идей Леонтьева и особенно Ницше, находят здесь разностороннее выражение. Но подробнее об этом – в будущем.

Примечания

1. О. Казина. Русские в Англии. М., 1997. С. 125.
2. Петр Сувчинский и его время // Русское музыкальное зарубежье в материалах и документах / Ред.-сост. А. Бретаницкая. М., 1999. С. 21.
3. См.: О. Казина. Русские в Англии.
4. О России и русской философской культуре // Философия послеоктябрьского зарубежья. М., 1990. С. 99, 101.
5. Петр Сувчинский и его время. С. 83.
6. Там же. С. 84.
7. Там же. С. 300.
8. Там же. С. 54.
9. Г. Флоровский. Евразийский соблазн // Новый мир. 1991. № 1. С. 209.
10. Петр Сувчинский и его время. С. 130.

ПОНЯТИЕ ВРЕМЕНИ И МУЗЫКА

(РАЗМЫШЛЕНИЯ О ТИПОЛОГИИ МУЗЫКАЛЬНОГО ТВОРЧЕСТВА)*

“Это, скорее, способ сцепления мгновений”.

“Итак, это знаменитое течение
времени: о нем много говорят.

но его не очень-то видят”

Жан-Поль САРТР

Среди множества видов человеческой деятельности потребность выразить себя через искусство и одаренность, с помощью которой это осуществляется, принадлежат и будут принадлежать к самым темным и самым волнующим проблемам антропологии. Вещь совершенно естественная, потому что в то время как творческая деятельность и творческая энергия человека выражаются и утверждаются в искусстве в виде самой очевидной реальности, творческий дар человеческой природы и способность творить *ex nihilo* так и останутся необъяснимыми явлениями.

Искусство и творчество, как будто, синонимичны, однако без креативного элемента не мыслится любая человеческая деятельность и любое произведение. При этом собственно творческий акт проявляется с наибольшей очевидностью и, так сказать, оправдывается в самом себе именно в произведениях искусства. К тому же, творческий дар, явленный в искусстве, позволяет легче представить *принцип самой структуры* феномена этого человеческого дара, то есть таланта.

Талант человека следует рассматривать не как количественную концентрацию тех или иных способностей, той или иной индивидуальной склонности, но как *систему данных*, систему талантов, в которой элементарные дарования взаимно дополняют друг друга, помогают друг другу и проясняют друг друга ради “основного дара”: своим многообразием они формируют один единственный образ, одну единственную силу, одну един-

* La revue musicale. N 191. 1939. Mai-Juin.

ственную форму так называемого феномена творчества¹.

Именно этот конструктивный принцип одаренности человека, принцип, который определяет одаренность как *многоэлементную систему*, может стать в области искусства методологической основой для определения *типологии творчества* или, более точно, для определения, может быть, неожиданной классификации творческих типов.

Креативные системы могут быть типологически похожими и непохожими: сравнивая их, можно устанавливать роль, которую играет присутствие или преобладание тех или иных элементов, судить об их взаимоотношениях, определивших тот или иной творческий тип. Этот вид типологического метода (он, конечно, не должен превращаться в пустую схему), который прилагается одновременно и к анализу произведений искусства, и к анализу творческих приемов, не может не привести к интересным выводам. Эти выводы прежде всего подтверждают многообразие элементов, формирующих любую творческую натуру, ее склонности и разнообразие внутреннего опыта, которыми стимулируются и создаются эти элементы.

Поскольку эти "заметки" ограничены проблемами музыки, было бы интересно остановиться прежде всего на той исключительной и неисследованной особенности музыкального дарования, какой является *опыт времени*, опыт, который существует и который всегда, так сказать, строит музыкальное произведение. Исследование творческого типа каждого крупного композитора должно учитывать три основные категории:

1. *Тема произведения*, которая связана с основным устремлением композитора, всегда своеобразным, ограниченным и определенным:

2. *Техника композиции*, которая находится во взаимозависимости с главной темой произведения, и

3. То, что можно назвать *личным музыкальным опытом* композитора.

Этот опыт, который представляет собой врожденный комплекс музыкальных интуиций и возможностей, основан прежде всего на специфически музыкальном *опыте времени – хроноса*, – по отношению к которому музыка как таковая играет роль не более чем функциональной реализации.

Ожидание, тревога, боль, страдание, страх, созерцание, наслаждение – все они являются прежде всего разными временными категориями, в недрах

¹ Этот конструктивный принцип мог бы быть подтвержден примерами любого рода "провалов". Каким бы парадоксом это ни казалось, в провале всегда содержится талант, для реализации которого не хватает дополнительных и необходимых данных, без которых не может быть реализована подлинная креативная система.

которых протекает человеческая жизнь. Однако, все это разнообразие типов и модификаций *психологического времени* было бы неуловимым, если бы в основе всей этой сложности опыта не лежало *первичное ощущение* – часто подсознательное – *реального времени, времени онтологического*.

Особенность музыкального понятия времени состоит как раз в том, что оно рождается и протекает либо *вне* категорий психологического времени, либо *одновременно* с ними, что позволяет рассматривать музыкальный опыт как одну из наиболее чистых форм онтологического ощущения времени².

Музыкальное искусство, которое содержит в себе наиболее адекватные возможности опыта онтологического времени, не ограничивается простым отражением этого понятия. Обычно психологический рефлекс доминирует над творческим процессом: можно даже сказать, что его отсутствие в области творчества указывает на наличие особого таланта, который в чистом виде встречается весьма редко.

Опыт времени, то есть качество временного элемента, в творчестве разных музыкантов всегда свой, но его тип по преимуществу – онтологический или психологический – всегда можно определить и, следовательно, подвести под типологическую классификацию.

В музыке существует особое отношение, нечто вроде контрапункта, между течением времени, чистой длительностью, и материальными и техническими способами, с помощью которых эта музыка выражена и записана.

Либо музыкальный материал адекватно заполняет ход времени, который, так сказать, “ведет” музыку и определяет ее временную форму, либо он покидает ход времени, сокращая, расширяя его или судорожно трансформируя свой нормальный ход.

В первом случае музыку можно назвать *хронометрической*, во втором – *хроно-аметрической*.

В хронометрической музыке смысл времени находится в равновесии с музыкальным процессом; иными словами, онтологическое время развивается полностью и единообразно в музыкальной длительности. В своей первичной креативной основе хронометрическая музыка характеризуется отсутствием эмоциональной и психологической рефлексии, что позволяет ей

² Когда-то расхожее определение музыки как искусства, которое “уничтожает время”, принадлежит к символическим выражениям, которые ничего не определяют. Человеку дано чувствовать временное начало в его разных проявлениях, при том что в жизни человека имманентно не существует “опыта не-времени”.

постижь процесс онтологического времени и проникнуть в него. Эта музыка типична именно наличием равновесия, динамического порядка и нормального, постепенного развития: в области психических реакций она вызывает особое чувство “динамического покоя” и удовлетворения. Хронометрическая музыка управляет слухом и сознанием через свой музыкальный ход, который выстраивает для слушателей тот самый внутренний порядок времени, который ощущал композитор в момент, когда вдохновение рождало его произведение.

Природа хроно-аметрической музыки всегда психологическая; только с ее помощью может быть выражена психологическая рефлексия. Эта музыка есть, так сказать, вторичная нотация первичных эмоциональных импульсов, состояний и планов автора. В этой музыке центр притяжения и центр тяжести в сущности смещены. Их нельзя найти ни в *звуковом моменте*, ни в музыкальном материале, они помещены всегда впереди или позади (по большей части, впереди), порывая таким образом с нормальным ходом музыкального времени и разрушая господство “музыкального момента”. Музыка либо опережает реальное время, либо остается позади, что создает между ними особую интерференцию и приводит к утомительной тяжести или нестабильности хроно-аметрической музыки. Такая музыка не может вступить в гармонию с синтетическим музыкальным слухом, музыкальная восприимчивость которого избегает любой случайной ассоциации, чтобы ощутить ее в двух разных планах – звуковом и особого рода спекулятивном.

Если пытаться определить основные свойства креативной музыкальной типологии, то “проблема времени” должна главенствовать над любой другой проблемой, поскольку она существенным образом привязана к определению первичных категорий музыки.

Как для художника пространственный опыт, принцип перспективы и прозрачности, так для музыканта основным элементом является ощущение времени, отражение универсального концепта, которым определяется сам тип и стиль творчества.

В противоположность количеству и бесконечному разнообразию человеческих дарований, *виды творчества* в искусстве крайне малочисленны, из-за ограниченности видов человеческого сознания, видов понятий “я” и “не-я” и видов координации между “я” и “не-я” – вещей, которые лежат в основе любой креативной интуиции. Произведения искусства, разные по стилю и по конструктивной манере, представляют лишь вариации идентичного креативного опыта, который их объединяет.

Проблема времени в музыке интересна именно потому, что она побуждает к особой классификации музыкальных произведений, классификации, которая стоит над стилем или формой.

Стремление к тому, чтобы поймать реальное онтологическое время, чтобы перевести его в категории художественного творчества, всегда лежит в основе музыкальной интуиции.

Античные лады и тетрахорды, которые трансформировались в грегорианские невмы раннего средневековья и которые легли в основу единого и соответствующего стиля церковной музыки, подлинные народные песни с их рефренами, которые, подобно грегорианским песно-пениям, не пропевают слова, но тянут гласные (как временные интонационные единицы, лишенные любой дескриптивной интенции), психологически родственны таким, на первый взгляд, не похожим на них произведениям, как полифонические замыслы Баха, задуманные всегда в соответствии с временным движением, которое как бы в них заключено, таким, как прозрачный и спонтанный хронометризм Гайдна и Моцарта, таким, как предметное и размеренное чувство самых красивых тем Верди, поражающих своей музыкальной изобретательностью, при том, что из них полностью исключены все психологические интонации. В современной музыке возобновителем и продолжателем хронометрической музыки стал Игорь Стравинский. Для всех перечисленных здесь музыкальных феноменов характерен опыт, аналогичный музыкальному времени и конкретной интуиции внутреннего онтологического закона, который управляет музыкальным искусством.

Самая типичная и самая великая с хроно-аметрической точки зрения музыка – это музыка Вагнера. Суть психологического времени вагнерианской музыки определяется не только формой ее развития через секвенции, переходы и бесконечные хроматизмы³, но и через интонационную природу тем, всегда отягощенных психологизмом, который нередко лишает их элемента имманентной музыкальной реальности.

Равным образом характерен избранный Вагнером принцип лейтмотивного развития, который исключает постепенное, нормальное и спонтанное развитие музыкального времени. Каждый лейтмотив уже имеет свой эквивалент во времени, которое неустанно повторяется с каждым его возвращением, что создает чисто механические комбинации состояний, поня-

³ Следует заметить, что через диатонику и хроматизм нельзя определить, что такое временной опыт: хроматическая музыка может быть хронометрической, так же как диатоническая музыка может не совпадать с ходом реального времени.

тых и почувствованных слушателями заранее. Представляется, что Вагнер выбрал эту форму музыкального письма именно потому, что признавал в себе самом отсутствие живого опыта динамики и подлинной музыкальной длительности.

Действительно, трудно было бы найти другой столь яркий пример хроно-аметрической музыки. Конечно, и в произведениях других музыкантов можно, как и у Вагнера, увидеть удаление и даже забвение временных концептов, но не в столь категорической форме: это удаление может иметь и другие источники.

Любопытно было бы в связи с этим обратиться к последовательному анализу произведений Бетховена и Шопена. Вопреки глубокому и осознанному чувству времени (особенно в последних квартетах и первых симфониях, например, в Си-бемольмажорной Четвертой), многие построения Бетховена, из-за его врожденной склонности к формальным и схематичным музыкальным конструкциям, многие, повторяем, его построения решаются за пределами временного процесса и фиксируются музыкальным восприятием только как последовательности и противопоставления абстрактных музыкальных конструкций. Музыка Бетховена, которая очень часто не содержит в себе полноту времени, к тому же и не психологична, поскольку ее пафос и психологическая эмоциональность определяются не столько видом или качеством тематизма и замыслов, сколько динамическим способом их развития. Кажется, что конструкции Бетховена разворачиваются вне времени: они музыкально имманентны, хотя и лишены специфического качества временной длительности, то есть того, что составляет музыкальную сущность таких композиторов, как Гайдн и Моцарт, и это очевидно, тем более, что когда речь идет о раннем Бетховене, у него обнаруживаются глубокие схождения с Гайдном и Моцартом.

Что же касается Шопена, то его пример интересен с другой точки зрения: музыкальная ткань Шопена и его техника, взятые по отдельности, могут считаться примерами формальной и схематичной музыки. Иными словами, психологическое чувство Шопена требовало бы для своего воплощения совершенно иные формы и возможности. Откуда возникает особая адаптация формальных схем шопеновского письма, часто неточных и неустойчивых, к требованиям эмоциональности, которой наполнена его музыка? Это вытекает из неровности стиля, где формальный схематизм, полностью лишенный музыкальной длительности, чередуется с эмоциональными пассажами, которые всегда влияют на нормальную протяженность их развития. Особая "пульсация" музыки Шопена может, среди про-

чего, быть определена на уровне модуляций, которые, вместе с другими элементами музыкальной конструкции, определяют временной ход музыки и, в свою очередь, им определяются⁴.

Говоря о проблемах современной музыки, нельзя не вернуться к вагнерианству, поскольку эти проблемы находятся с ним в постоянной диалектической связи. Несмотря на постепенность установления вагнеровских концепций, которые можно усмотреть и у его предшественников, и у его современников (Мейербер, Берлиоз, Лист), и медленность продвижения самого Вагнера, их мощь, их убеждающая сила как бы оглушили музыку и ограничили ее онтологический опыт. Музыкальное искусство, которое есть искусство подобия, онтологического познания времени и звуковых спекуляций, было трансформировано Вагнером в систему музыкальных транскрипций, синхронизации абстрактных понятий и эмоциональных рефлексий, природа которых чужда музыке.

Было весьма нелегко вернуть музыке принадлежащий ей имманентно элемент реального времени и восстановить власть забытых законов музыкальной длительности и протяженности, поскольку вагнерианские принципы оказались в высшей степени приспособляемыми и легко объединялись с самыми разными музыкальными феноменами, усваиваясь такими разными композиторами как Сезар Франк, Римский-Корсаков, Пуччини, Венсан д'Энди, не говоря уже о прямых эпигонах "вагнерианства".

К неудовольствию Ницше, первой антитезой Вагнеру стал не Бизе, а Дебюсси⁵. Музыкальная ткань Дебюсси, эстетически противоположная всем концепциям Вагнера, обладала свойством поразительной *проводимости времени*, которое для музыки представляет то же, что *прозрачность* для живописи, и благодаря которому его музыка после ложной долготы музыки Вагнера поражала своей живой и реальной длительностью. Но Де-

⁴ Значение протяженности-длительности есть в музыке Шумана. Его лиризм, всегда одинаковой интенсивности, развивается гармонично и без промежуточных каденций, создавая поразительное равновесие между музыкальными приемами и музыкальным содержанием. Та же гармония есть и у Брамса, хотя эквивалентность времени и музыки у него определены не характером лиризма, а видом его музыкальных спекуляций: развития у Брамса, наподобие некоторых развитий у Бетховена, целиком решаются во времени.

⁵ Случай Мусоргского, чье психологическое восприятие соответствует музыкальной интуиции и образует вместе с ней единое целое, – особый феномен, требующий специального музыкального и психологического анализа.

бюсси не хотел, а может быть, и не мог победить своей врожденной склонности к “музыкальным состояниям”, которые часто оказывались статичными. Музыкальная “статика” Дебюсси коренится в имманентной музыкальности, его “музыкальные состояния” образуют, так сказать, трансформацию музыкальных моментов в длительность и, однако, из-за отсутствия живого динамизма, Дебюсси не смог вернуть музыке ее синтетический смысл, полноту сил и возможностей; сделал это Игорь Стравинский.

За два десятилетия своей музыкальной жизни Стравинский вернул музыке законы композиции и ее имманентный опыт. Это внутреннее и формальное восстановление законов и порядка в музыкальном искусстве совершалось постепенно и, возможно, было начато Стравинским почти бессознательно.

Зависящий исторически, с одной стороны, от того, что когда-то называли французским модернизмом, с другой, от русской школы Римского-Корсакова, Стравинский должен был пройти через мучительное испытание саморазвития – как для того, чтобы справиться с конкретной музыкальной тканью, так и для того, чтобы усвоить подлинную абстрактную музыкальную спекуляцию, чтобы быть в силах, разорвав со своими непосредственными предшественниками, открыть собственную музыкальную интуицию и “музыкальную идею”, которые у него быстро трансформировались в творческую декларацию всего его музыкального существования.

Эта декларация, подтвержденная всеми его произведениями, начиная с “Петрушки” и кончая недавним Концертом *in Es*, прежде всего устанавливает принцип музыкальной хронометрии. Творчество Стравинского, благодаря его чувству музыкального времени, благодаря приемам, с помощью которых развивается и течет его музыка, принадлежит классической традиции, той “великой” музыке, в которой время и музыкальный процесс взаимопределены и ведут происхождение из сферы не психологической рефлексии, но онтологического опыта. Итак, восстановив эту традицию, Стравинский показал всю ее жизненность и доказал, что она способна к полному внутреннему обновлению, которое затрагивает не только музыкальную ткань, но равным образом манеру и технику композиции. В произведениях Стравинского открылся редкий для искусства синтез, синтез огромной реформаторской силы и острого чувства традиции и консерватизма.

Первое, что поражает при анализе творчества Стравинского, это присущее ему желание перевести любую музыкальную тему, любой стиль или любую форму в совершенно особую и аутентичную систему восприятия и самоадаптации. Эта конструктивная концепция Стравинского, типичная для

пичная для него, и является указателем, характерным для его творчества в той же степени, как, например, для Баха его манера выражения и полифонические темы, для Бетховена симфоническое развитие, для Верди мелодизм.

Многообразие стиля Стравинского, периодичность его творческого опыта, выражающаяся в циклах, на первый взгляд, противоречивых, свободное обращение с чужими темами и приемами, все это находится в диалектической связи с единством его музыкального принципа, принципом, который собирает и “восстанавливает” любое музыкальное сродство. Этот принцип у Стравинского приводит к единой системе универсальных концепций и суждений, системе, законы которой даны, а не выдуманы; однако, эта “система необходимостей” Стравинского не вызывает чувства сопротивления и, напротив, приводит к добровольному подчинению, которое в свою очередь обуславливает углубленное открытие законов и условий бытия.

И прежде всего речь идет о законе необходимости времени. Время – данность, и оно непреодолимо. Процесс его развития нельзя исказить ни психологическими устремлениями, ни иллюзией его кажущейся пустоты или слепого могущества. Но время может быть организовано, передано через бесконечные виды и свойства – протяженности, длительности, протекания – всего, что составляет онтологический смысл музыкального искусства. Какой бы сложной ни была метрическая структура музыки Стравинского, она всегда является “проводником времени”; ход времени определяет ее изнутри и, исполняя этот ход, она никогда его не покидает и не нарушает правила движения. Этим обнаруживается подлинное типологическое сродство Стравинского с классическими образцами музыки XVIII века⁶. Стравинский сближается с этими образцами по сходству своей внутренней концепции и музыкального опыта. По этим же причинам, оторвавшись от своего учителя Римского-Корсакова с его ничего не выражающей и ни на что не опирающейся музыкой, Стравинский в русской музыке отдает предпочтение Глинке и Чайковскому⁷.

⁶ Не надо думать, что вся музыка XVIII века характеризовалась классическим понятием времени, о котором здесь говорится. Как раз в эту эпоху было создано большое количество искусственных манер и формул и написано много пустой и посредственной музыки (так сказать, “изящной”). Интересно наблюдать, как большие музыканты этого времени оживляли формы и условности стиля, вкладывая в них и личный опыт, и живую технику творчества.

⁷ Насколько понятна склонность Стравинского к объективному лиризму и чисто моцартианскому богатству Глинки, с дивным “присвоением” его музыки, на-

В области музыкальной культуры, то есть музыкальной проблематики, Стравинский использует свою музыку для постановки и решения большого числа проблем. Может быть, самая важная из них – проблема “границ музыки”. Эти границы представляются обществу – и музыкантам, и слушателям – смутно “безграничными”. Опыт же Стравинского свидетельствует об обратном. В музыке “не все позволено”, напротив, многое запрещено (конечно, не в смысле академических запретов), в опыте духовной жизни есть вещи, которые не могут и не должны быть переложены или “выражены” музыкой⁸. Музыка имеет свои темы, свое призвание и опыт, столь же творческий, сколь и “аудитивный”. Этот последний может быть определен лишь частично, как “ре-чувствование” музыки; в сущности, он должен быть основан на слушании онтологической реальности музыкального процесса – то есть на музыкальном времени⁹.

столько парадоксальным может, на первый взгляд, показаться его почтение к Чайковскому. Психологизм Чайковского не был творческим методом: пафос у него был естественным качеством его человеческого опыта и музыкального дарования. Он также никогда не менял конструктивных основ своей музыки. Музыкальное искусство Чайковского, как оно есть, всегда основывается на чисто музыкальных концепциях, а его музыка, в противовес патетической напряженности, всегда гармонично развивается во времени и всегда наполнена подлинной музыкальной длительностью.

⁸ Это, например, завело музыку Скрябина в трагический тупик, в музыку, отягощенную болезненной, вредной метафизикой и одновременно немощной наивностью. Не имея динамизма Вагнера и лишенный богатой художественной субстанции, которая всегда спасала Листа и Шопена, Скрябин буквально утопил свою музыку в собственной конвульсивной эмоциональности. Это подчинение музыки чуждой ей сфере привело Скрябина к деформации музыкального сознания и к достойному сожаления конфликту между музыкой и собственными концепциями, претендующими на созерцательную философию.

⁹ Музыкальное восприятие времени исполнителя находится, так сказать, на полпути между временным восприятием “творца” и “слушателя”. Истинный дар исполнителя, дар восстановления, так же как чувство подлинного контакта с публикой, часто обусловлены первичным и совершенно особым сознанием развития музыки во времени, что характеризует большого и подлинного художника.

Тем, кто упрекает Стравинского в отсутствии эмоционального начала, можно сказать лишь одно: они должны *слушать* музыку таким ухом, которое воспринимает ее не только как “звучности”, но музыку “во времени”. Это означает, перифразируя Вагнера, что можно “слышать время”. Словом, это то восприятие, которое дает самую высокую музыкальную радость, радость, возможность которой содержится в “самой высокой” музыке, радость, которая составляет самое надежное ее свойство, самую драгоценную особенность. Только эта музыка может стать мостом, связывающим нас с бытием, в котором мы живем, но которое в то же время не является нами.

Перевод с французского Т.В. Цивьян

И.Г. Вишневецкий (Эмори)

ЭСТЕТИКА И ПРАКТИКА МУЗЫКАЛЬНОГО ЕВРАЗИЙСТВА: СЛУЧАЙ А. ЛУРЬЕ И В. ДУКЕЛЬСКОГО

1. Следует начать, очевидно, с кризиса музыкального национализма. Мечта о согласии разума нации (интеллигенции) с ее телом, двигавшая, начиная со второй половины XIX века, огромным числом русских философов, писателей, политиков и музыкантов, породила, среди прочего, и успешную русскую композиторскую школу. Однако к началу XX века популистский органицизм как в русской философии и политике, так и в искусстве, в том числе искусстве музыкальном, превратился в рутину, лишь по старой привычке ассоциировавшуюся с “передовым”.

Собственно говоря, изменения, произошедшие в восприятии русским образованным обществом музыки с 1860-х – времени, когда были сформулированы цели и задачи национального музыкального строительства, – по 1900-е оказались столь велики, что жизни одного человека на осознание этих изменений хватало с трудом (отсюда стремительное превращение вчерашних “передовых” композиторов, таких как А.К. Глазунов, в рутинеров и академистов).

В начале 1860-х годов профессиональная музыка занимала достаточно маргинальное положение в русском обществе, а в культуре в целом уступала по значимости живописи, литературе и даже естественным наукам, настоящий расцвет которых в России придется только на первую треть XX века. Но благодаря созданию, начиная с 1862, консерваторий в крупнейших городах, просветительской деятельности Императорского русского музыкального общества (ИРМО) и успеху выдвинутой националистически настроенными композиторами – а иных в России к 1860-м и не оставалось – эстетической программы, за какие-нибудь сорок лет появилась широкая, хотя еще и не массовая, аудитория, интересовавшаяся именно тем, что тогда понималось под русским национальным направлением в музыке, и дальнейшее развитие русской музыки оказалось возможным в двух направлениях: *во-первых*, в сторону интенсивного освоения очерченного "национального звукового пространства", *во-вторых*, в сторону экстенсивного его расширения. Естественно, путь освоения только что осознанного как свое виделся наиболее разумным, экономичным. Композиторы и исполнители оказывались, с одной стороны, конденсирующими эмоции и чаянья "мыслящих людей", что сближало их с ролью писателей и критиков в русской литературе, обеспечивая успех таких по видимости разных композиторов как Чайковский и Рахманинов: с другой же стороны, – композитору и исполнителю исподволь уготавливалась роль жреца и даже "сверхчеловека". Сочетание общественной значимости и "жреческого", "жертвенного" характера деланья настоящей музыки стало в конце концов восприниматься как нечто специфически русское.

Почти ничего специфически русского – хорошо ли, плохо ли – в подобном взгляде на музыканта нет, и ближайшую параллель ему находим в традиции австро-немецкой, откуда это понимание и было заимствовано наряду с ключевыми для зрелой русской композиторской традиции жанрами – симфонией, инструментальным концертом, сонатой, отчасти романсом и оперой (в последних двух случаях сказались на раннем этапе итальянские влияния). Да и сама система образования была выстроена по немецкому образцу. Россия, в сущности, шла к тотальной профессионализации (и массовизации) музыкального исполнительства, и отличие России того времени от Германии было чисто хронологическим: у последней за плечами было как минимум два столетия непрерывной профессионализации и движения профессионального музицирования в массы. Что и позволило нацистскому музыковедению уже в 1930-е объявить музыку "самым немецким из искусств". У русской музыки тоже были все потенции стать "самым наи-

ональным” из искусств, тем более, что, как и Германия, Россия стояла на пороге превращения в массовое общество. И так бы и произошло, *не возникни мощной реакции против* стремительного подавления профессиональным музицированием неокультурной, идущей от умения эмоционально, а не только интеллектуально, по рациональному “академическому” стандарту, брать сам предмет музыки, – реакции эксцентрической по отношению к цивилизаторскому национализму, сознательно “провинциальной”, “периферийной” и конечно же “варварской”. Эта традиция была наиболее ярко представлена у Стравинского периода от “Весны священной” до “Свадебки”, у Прокофьева в 1910-е, 1920-е и даже в 1930-е годы, а также у нескольких русских композиторов, чье зрелое творчество протекало за пределами страны и осталось в ту пору не востребованным прозападно настроенными музыкальными кругами внутри России. Я имею в виду в первую очередь Артура Лурье конца 1920-х и 1930-х годов, и Владимира Дукельского в 1930-е годы. Крайне независимая по своим целям и задачам от западных коллег, но географически “западная группа” русских композиторов – к которой также принадлежали покинувшие пределы страны Николай Набоков. Игорь Маркевич, Александр Черепнин, Иван Вышнеградский и живший в 1920-е и в начале 1930-х в основном в Германии Николай Лопатников – отвергала заимствованный у австро-германской профессиональной музыкальной традиции стандарт национального. часто идентичный конвертируемому в массово употребляемое.

2. Первым, кто выступил против академического национализма (т. е. особой формы западнического, буржуазного цивилизаторства), был в глазах многих русских музыкантов Скрябин. Характерными чертами, определившими “точно с луны упавшесть” Скрябина, были, во-первых, ничем не сдерживаемый культ независимого, анархически-индивидуалистического “я”, отличный от центральной для тогдашней русской традиции веры в единство художнического ума и народного тела: во-вторых, оценка собственной музыкальной деятельности как поступательного приближения к акту мистериального, космического развоплощения этого творческого, индивидуалистического “(сверх-)я”, намеченного к свершению где-то в географическом сердце Евразии, в столь любимых русскими теософами (а Скрябин был увлеченным теософом) горах Индии или Тибета, т. е. упор на революцию в сознании одного и многих соучастников грядущего действия, в-третьих, вынос себя самого – москвича по рождению – за географические скобки тогдашнего русского пространства: жизнь в Швейцарии, Англии, поездки в США...

Восприятие “феномена Скрябина” тогдашним русским обществом, которое точнее всего было бы называть “скрябиноманией”, важно для нас в первую очередь тем, что в той или иной мере Скрябиным были *задеты* все те, о ком пойдет речь в нижеследующих тезисах.

3. Музыкальное лицо русского евразийства определялось пятью именами.

Во-первых, это композитор и теоретик **Артур Сергеевич Лурье** (1891–1966). “Соблазнение” Лурье скрябинской эстетикой случилось в годы обучения в Петербургской консерватории, что видно, например, по раннему циклу 5 *préludes* op. 1 (“*préludes fragiles*”). В 1915 году Лурье опубликовал в околوفутуристическом сборнике “Стрелец” заметки “К музыке высшего хроматизма”, иллюстрированные четырнадцатитактовым Прелюдом для рояля в высшем хроматизме, оп. 12, № 2. Заметки Лурье следует рассматривать в контексте дискуссии о гармоническом наследии Скрябина, протекавшей в 1914–1916 годах на страницах “Музыки” и симпатизировавшего авангардным практикам “Музыкального современника” (об одном из издателей последнего журнала см. ниже).

Дело в том, что Л.Л. Сабанёев, столь же преданный популяризатор творчества Скрябина, сколь и произвольный его интерпретатор, пытался в 1914–1915 представить композитора провозвестником “проблемы ультрахроматизма. Лозунгом его должно было быть положение: *в с е з в у к и* суть достояние музыкального искусства, а не только те 12, которые нам представлены темперированным строем”. Ультрахроматизм виделся Сабанееву закономерным результатом *эволюции рационалистического восприятия гармонии*. Артур Лурье, переименовавший ультрахроматизм в высший хроматизм, пытался практически применить рекомендации Сабанеева. Однако помещаемый в “Стрельце” вслед за заметками Прелюд Лурье, как и написанные несколько лет спустя первые микротоновые сочинения Ивана Вышнеградского (1893–1979), звучат интересным опытом, не более.

Вскоре интересы Лурье сместятся в другую сторону, но возникший не без близости к теоретическим построениям Сабанеева своеобразный эволюционизм, понятый как движение от низшего строя к высшему самораскрытию внутренних потенций новой музыкальной формы (о чем см. ниже), останется существенной чертой его эстетического мироощущения. Свои авангардные наклонности Лурье будет успешней реализовывать не в рационализации тонального языка, а через солижение в 1910-е годы с кубофутуристами. В январе 1914 он составляет с Бенедиктом Лифшицем и Георгием Якуловым протоевразийский манифест “Мы и Запад”, первый более или менее политический текст, под которым поставлено его имя, в 1917

сочиняет музыку к драме Велимира Хлебникова “Ошибка барышни Смерти”, а вскоре после октябрьского переворота становится председателем музыкального отдела (МУЗО) Наркомпроса, но в 1922, поехав в Берлин, принимает решение остаться в Западной Европе. В дальнейшем Скрябин воспринимался Лурье как сомнительное противоядие против академического рационализма, ибо способствовал временному уловлению его самого в рационалистические сети. В 1932 году, явно ревизуя свое бывшее восхищение, Лурье утверждал, что: “В зрелый период своего творчества он [т.е. Скрябин. – И.В.] окончательно ушел от всех традиций русской школы и стал в такой же мере абсолютистом западничества [и рационализма], в какой Мусоргский был националистом [и революционером]”. Характеристика эта столь же страстно неточна, сколь и симптоматична: в начале 1930-х евразиец Артур Лурье отвергал в Скрябине собственную былую интерпретацию его творчества, о неверности которой предупреждал в ходе дискуссии 1914–1916 годов А.М. Авраамов, выступивший в 1916 на страницах “Музыкального современника” с фундаментальной критикой ультрахроматизма.

Вторым по активности лицом в музыкальном евразийстве был **Петр Петрович Сувчинский** (1892–1985), один из ведущих теоретиков политического евразийства и влиятельнейших умов в русской и западноевропейской музыкальной культуре XX века. Сувчинский начинал с соиздания – вместе с А.Н. Римским-Корсаковым – журнала “Музыкальный современник” (1915–1917). Сдвоенная 4-ая/5-ая книга журнала была посвящена памяти Скрябина. В письмах к Р.О. Якобсону кн. Н.С. Трубецкой свидетельствует об увлечении молодого Сувчинского “футуризмом”.

Третий активный музыкальный евразиец, **Владимир Александрович Дукельский** (1903–1969), родился на маленькой станции в западной Белоруссии (отец его был железнодорожным инженером), жил в Кунгуре на Урале, в Крыму, затем в Киеве, где успел окончить в очень юном возрасте консерваторию, успел полюбить Петербург и остался равнодушным к красотах Москвы, этого, по его позднему слову, “Парижа для русских”, хотя впоследствии полюбил Париж настоящий. Одновременно был страстным футуристом, “раскрашивал щеки, носил лиловую хризантему в петлице и подвывал «под Маяковского» в разных кафе поэтов” (из письма Ю.П. Иваску от 30 мая 1963 года). Испытал он и увлечение Скрябиным: “Не писать à la Скрябин было знаком провинциальности; имя его имитаторам в каждом русском городе было легион. [...] На краткий срок я тоже попал в его сети и произвел несколько неубедительно скрябинианских опу-

сов, но стиль его был абсолютно чужд для меня и влияние осталось без последствий”.

Наконец, **Игорь Федорович Стравинский** (1882–1971) и **Сергей Сергеевич Прокофьев** (1891–1953), связь которых с евразийством не была прямой и применительно к которым приходится говорить о большей или меньшей степени вовлеченности в евразийский проект, испытали как временный интерес к эстетике Скрябина, так и гораздо более продолжительную симпатию к русскому футуризму. Футуризм, особенно в хлебниковском уклонении, был типологически очень близок им, хотя оба, кажется, предпочитали Хлебникову Маяковского.

Заинтересованность в эстетическом эксперименте так или иначе определяла лицо Лурье, Сувчинского, юного Дукельского, а также Стравинского второго периода и молодого Прокофьева. Нетрудно увидеть, что их собственная вовлеченность в революционный проект евразийцев – а на меньшее, чем “революцию в сознании” (кн. Н.С. Трубецкой), это интеллектуально-политическое движение не рассчитывало – находилась в прямой зависимости от их тогдашней наклонности к художественному эксперименту.

4. Три главные сторонника евразийского уклонения в музыке – Лурье, Сувчинский, Дукельский – провели юность на территории нынешней Украины. Впрочем, при ближайшем рассмотрении оказывается, что детство на Украине провел и близкий некоторым аспектам евразийства Прокофьев, а Стравинский, которого Р. Тарускин склонен считать еще одним ведущим adeptом доктрины, вдохновлялся архаическим фольклором Волыни, существенного отличия которого от северно-русского он не видел. Очевидно, было что-то в срединном положении нынешней Украины – на равнине между горными грядами Восточной Европы и степями, с которых собственной начинаются бесконечные степи Азии, – что делало ее некой географической “скрепой”, переходом из одного типа пространства в другой. Идея евразийства вообще могла зародиться и завестись только у жителей периферийных по отношению к равнинному “российскому центру” и переходных областей (Украина, вышедший к морю С.-Петербург, где сформировался как минимум один идеолог евразийства, Л.П. Карсавин), либо у тех, кто всерьез соприкоснулся с периферией, как москвич кн. Н.С. Трубецкой, оказавшийся в конце 1910-х годов на юге нынешней России, в Донском крае.

Самое же интересное, что к началу 1920-х, когда произошло оформление евразийства как идеологии культурной порубежности и композитности, сама концепция имела как минимум несколько веков истории. Правда,

вместо “Евразия” было принято говорить “Сарматия”, но территория эта, порубежная между Европой и Азией, совпадала с нынешними Украиной и Южной Россией, столь вдохновившими первых идеологов евразийства. Еще в XV веке Ян Длугош считал “сарматами” как собственно “поляков”, так и “русинов”. Первое известное мне упоминание Сарматии как культурной концепции в восточно-славянской художественной литературе встречается в одной стихотворной надписи 1632 года (на гербе литовско-украинских князей Корибутов-Вишневецких). Но подлинного расцвета сарматская тема достигает в польскоязычной поэзии XVII века. В позднейшей литературе стало хорошим тоном порицать сарматизм за культурную ксенофобию, чванство мифологическим прошлым (как будто есть что-нибудь сильнее мифа!), недооценку плодов цивилизации. Сходство с позднейшими аргументами противников евразийства разительное.

Об особой культурно-географической атмосфере, сформировавшей мироощущение будущих евразийцев, нам стоит помнить, когда речь пойдет ниже о порубежном по отношению к полюсам “Европы” (чистый Запад) и “Азии” (чистый Восток) самосознании музыкального евразийства.

5. Как мы уже упомянули, обращению скрябинянца и футуриста Артура Лурье в евразийцы предшествовало составление в 1914 году вместе с Б. Лифшицем (тоже уроженцем Украины) и Г. Якуловым манифеста “Мы и Запад”, прочитанного и опубликованного в связи с приездом в Петербург итальянского футуриста Маринетти. Собственно евразийские сочинения Лурье – это статьи о Стравинском в сборниках “Версты” (Париж, 1926–1928), музыкальные статьи в еженедельной газете “Евразия” (1928–1929), редактировавшейся Л.П. Карсавиным, но в числе соредкторов которой был и сам Лурье, а также тематически связанные с ними статьи в “Modern Music”, “The Musical Quarterly”, “Числах” и даже – намного позднее – в “Новом журнале” и “Воздушных путях”. К евразийскому списку следует отнести и музыкальные сочинения Лурье: Concerto Spirituale для фортепиано, солистов, хора и оркестра духовых, ударных и контрабасов (1928–1929), родственный ряду сочинений Стравинского, в которых Р. Тарускин находит музыкальное преломление карсавинского учения о “симфонической личности”, и две сопутствующие Concerto Spirituale симфонии – 1-ая “Sinfonia Dialectica” (1930), подающая музыкальную логику Запада сквозь “восточное” мироощущение, и 2-ая “Кормчая” (1939), имеющая прообразом богородичный акафист, а также “восточно-западная” опера-балет “Пир во время чумы” (по Пушкину; 1930-е) и более ранняя Sonate liturgique: en forme de quatre chorals pour orchestre da camera (1928; есть и

версия для хора, альтов, фортепиано и контрабасов). Интересна с точки зрения преломления европо-азиатской проблематики и писавшаяся в 1950-е годы опера “Арап Петра Великого” (по неоконченной повести Пушкина).

6. Как известно, политическое евразийство было вызвано к жизни опытом революции и гражданской войны (и особенно поражения сил, не симпатизировавших коммунизму), переживанием экзистенциального присутствия в судьбе каждого из свидетелей и участников этих событий и осознанием неадекватности импортированного с цивилизаторского Запада видения происходящего как борьбы “прогрессивного класса” с “реакционным” (это общая установка западного прогрессизма, не обязательно марксистского по окраске), ибо значительная часть по-западному прогрессивного класса оказывалась в новой России не у дел.

Парадоксом родившегося буквально в первые же месяцы эмиграции – в 1920–1921, когда в России еще продолжалась гражданская война, – евразийства было соединение революционного пафоса с открыто антиевропейской (читай: антизападной) целостной идеологией, выходящей за пределы “цивилизованной” оппозиции политически левого, т. е. движущего вперед (прогрессизм), и правого (консерватизм). Сама идея “движения вперед” была поставлена евразийцами под сомнение как конструкт западного, индивидуалистического, буржуазного сознания. Имперсоналистичность евразийских построений сказывалась в “изгнании оценочности” (кн. Н.С. Трубецкой), ибо таковая считалась ими за источник “эгоцентризма”, не допустимый ни с научной – а большинство лидеров помимо деятельности политической смогло успешно реализовать себя в лингвистике, этнологии, литературоведении, музыкологии, богословии и философии. – ни с религиозной точки зрения: серьезное отношение к собственным христианским убеждениям также доминировало в евразийских кругах. Евразийцы отказывались признавать себя “европейцами” или чистыми “азиатами”, левыми или правыми. Их мироучастие мыслилось ими как проект не менее революционный и амбициозный, чем сама вызвавшая его к жизни русская революция. Целью евразийского движения полагалась, как мы уже указывали, “революция в сознании, в мировоззрении интеллигенции” (из письма кн. Н.С. Трубецкого Р.О. Якобсону от 7 марта 1921 г.), “умоперемена-метаноя” (Л.П. Карсавин, вторая половина 1920-х), которая вывела бы сознание нации из плена европейского прогрессизма, являвшегося, по мнению Трубецкого, маской культурного империализма, колонизации и разрушения всего типологически чуждого ограниченной цивилизации “Запада”.

Импersonальная и детерминистская, с одной стороны, и исходящая из революционности осуществляемого народнического проекта, с другой, музыкальная эстетика Артура Лурье прекрасно вписывается в общий контекст евразийства. Вот ее краткое изложение.

7. Начиная с 1900-х, русское музыкальное искусство, согласно Лурье, переживает органическую революцию, результатом которой становится освобождение от внутренне чуждых, навязанных ей академическими псевдонационалистами схем. Предстоит полностью осознать самость незападной, русской традиции, выйти из-под “цивилизаторского” гнета схем, годных разве что для дисциплинирующего ученического послушания. Выход этот видится Лурье через диалектическую триаду действий, которая, по справедливому наблюдению Андрея Белого, А.Ф. Лосева – современников Лурье – есть на деле тетрактида. Диалектичен и тетрактичен и проект *евразийской революции национального сознания* у Артура Лурье.

Первым его компонентом – аналогом “тезиса” – был для Лурье тональный бунт Скрябина, стоявшего “на крайней левой” модернизма: бунт, имевший – выражаясь философски – не только онтологический, но и эпистемологический характер, связавшийся с эпохой 1900-х – начала 1910-х годов.

Следующим шагом – “антитезисом” – в воплощении развернутого “лицом к Азии” русского музыкального проекта становилось, по Лурье, освобождение ритмов Стравинским: “Стравинский «взбудоражил» ритм как Скрябин до него «взбудоражил» гармонию. Стравинский начал свою деятельность полным высвобождением ритма, как стихийной силы физической, моторно-движущей”. Антитектичность Стравинского по отношению к Скрябину и господствовавшему в русской музыке в момент создания “Весны” и других важнейших его партитур рационалистическому “скрябинианству”, понятому в одном из преломлений как ультрахроматизм, вывела его в конечном итоге за пределы национальной школы – к отказу ото всего, что, по мнению Лурье, “мешало чистому, формальному процессу, упраздняя все то, что становилось в нем дезорганизованной силой и инородным телом”. Более того: “По существу это был ликвидационный процесс, начавшийся реакцией против тупиков, в которых оказалось искусство модернистической эпохи”. Несомненной заслугой Стравинского среднего периода является то, что “впервые русская музыка теряет свое «провинциальное», «экзотическое» значение...”. Но вот результат: “От произвольно созданных форм периода «Весна» – «Свадебка» Стравинский возвращается сознательно к *западно-европейской «классической первооснове»*, возрождая формы-типы. Лурье же в конце 1920-х и в позднее время – при всей

личной близости к Стравинскому – продолжала волновать проблематика незападная, *евразийская*. И форма виделась им не в феноменальном (типовом), но в ноуменальном аспекте.

Третий компонент, выстраиваемый на основе первых двух и “синтезирующий” их, – новый мелодизм, который Лурье, как кажется, находил в начале 1930-х у Прокофьева, однако в 1944 году пришел к убеждению, что его еще предстоит создать: “В перспективе будущего мы находимся перед третьей музыкальной стихией – перед мелодией. Ее проблема может быть решена только созданием нового синтеза в тесной связи с проблемами гармонии и ритма”. И хотя это не эксплицировано у Лурье, нетрудно понять, что позиция его как внеположного наблюдателя представляет собой нечто четвертое: включение в себя, триединство и снятие компонентов, иными словами, *четвертый элемент диалектической триады-тетрактиды*, как она осмысливается в работах Андрея Белого, который, как и Николай Трубечкой, Лурье и другие, “волил революции” в сознании, и Алексея Лосева. Этим четвертым, по логике построений Лурье, и будет чисто евразийская музыка, увенчивающая антимодернистский, освободительный эстетический проект и способствующая осуществлению антибуржуазной (и следовательно: некоммунистической, ибо коммунизм понимался евразийцами, к которым после своей эмиграции присоединился и Лурье, как форма западного, буржуазного цивилизаторства) интеллектуально-политической революции на пространствах Евразии.

8. В качестве первого примера евразийской музыкальной композиции остановимся на т. н. “Духовном концерте” Лурье. Concerto Spirituale распадается на две неравные части: I. Prologue (Bénédiction du feu), т. е. Пролог (Благословение огня), и II. Concerto (Bénédiction des fonts), т. е. сам Концерт (Благословение [крещальных] источников). Часть II содержит большое число контрастных эпизодов и противопоставлена цельности и простоте музыкального решения статичного Пролога, исполняемого ансамблем духовых и хором, причем ведущие партии в Прологе не у человеческих голосов, а у духовых инструментов (оркестр и хор как бы меняются местами). Имперсональность подачи “благословения” Духу Св., в “огне” нисходящему, подчеркивается многократным повторением простейших аккордов (один из них повторен 18 раз кряду!) и мелодико-ритмических фигур духовыми, заставляющим слышать этот магический и заклинательный Пролог в чисто минималистическом ключе.

Основная часть концерта, “Благословение [крещальных] источников”, распадается на четыре стыкуемых по принципу контрастного цикла

эпизода. первый из которых, широкий по дыханию *Tempo maestoso* – *tempo di ballada* – *tempo l*, отходит от протоминималистического письма и представляет собой маленький концерт для хора и оркестра указанного, весьма своеобразного состава, – причем рояль, как и в “Свадебке” Стравинского, звучит скорее ударно, – концерт, предвосхищающий, либо повлиявший на первую часть “Симфонии псалмов”, хотя сам Стравинский будет такое влияние, как и вообще знакомство с музыкой Лурье, после их ссоры отрицать (чему определенно нельзя верить). Второй эпизод основной части, чисто фортепианная *Cadenza* (*tempo rubato*), умышленно имитирует психологизм раннего Скрябина с его, по слову самого Лурье, “совершенно традиционным, типичным для русского музыканта” явно “трагическим лиризмом”, и Рахманинова, в любви к которому “без оговорок” композитор будет признаваться на страницах “Евразии” в пору работы над *Concerto Spirituale*, выделяя то, что рахманиновская “эмоциональность и стихийная темпераментность выражаются совершенно рационалистическими средствами” (а ведь в преодолении рационализма формы и был пафос евразийской эстетики Лурье!). Каденция кажется поначалу кричаще выпадающей из имперсонального “Концерта”. Но принцип стыковки материала у Лурье в *Concerto Spirituale*, как мы уже заметили, контрастно-циклический, “монтажный”. Тот же прием будет применен и в оратории “Конец Санкт-Петербурга” (1931–1937) Владимира Дукельского, побывавшего в июне 1936 года в Париже на премьере *Concerto Spirituale* под управлением Шарля Мюнша и восторженно отозвавшегося о произведении Лурье, как “тяжелом от музыки и переполненном религиозным пылом”. Пыл этот не дает ничем себя знать вплоть до финала: следующий за фортепианной Каденцией третий эпизод основной части “Концерта”, *Tempo moderato e molto cantabile* для трех хоров, контрабасов, фортепиано и цимбал, скорее, продолжает психологическую, мелодически русскую линию вокальной музыки Рахманинова. И лишь в финальном, синтезирующем, как положено в цикле, четвертом эпизоде, *Tempo risoluto* – *tempo appassionato e finale* (начинают два хора и оркестр, к ним присоединяется третий хор), происходит диалектическое возвращение к асихологической и имперсональной, ритмически настойчивой музыке начала основной части “Концерта”, не без протоминималистских повторов Пролога, но без какой-либо статичности оного. Побывав внутри вод психологизма и сопутствующей ему рациональной (феноменальной) формы, “Благословение [крещальных] источников” возвращает в более свободный, в понимании Лурье, диалектически целостный мир, хотя в своей несовершенности и динамичный, исторический, тем не менее пом-

нящий о первоначальном, стоящем поверх всякого движения “благословении огня”. Кстати, четыре эпизода основной части Concerto Spirituale идеально соответствуют четырем составляющим музыкально-диалектической тетрактиды: (I) ритм, (II) гармония, (III) мелодия, (IV) их единство и снятие. Я не случайно говорил о философии и диалектическом развитии внутри концерта. Как диалектическое воплощение занимавших Лурье сверхмузыкальных, ноуменальных чувствований, под знаком которых живут, как он говорил, “подлинные музыканты”, а “некоторые из них [музыкантов] обожжены огнем ноумена”, – Concerto Spirituale стоит совершенно отдельно во всем творчестве композитора. Даже такое замечательное произведение как написанная вслед за ним 1-ая “Sinfonia Dialectica” является лишь комментарием к заявленному в Concerto Spirituale, развитием и дополнением его. Concerto Spirituale предстает евразийским иг-текстом Артура Лурье, к нему сходятся все его разъяснения и построения; причем *лучшие* из них, как теоретические, так и музыкальные, были написаны уже после разбираемого нами произведения. Более того, это и свой Concerto Spirituale Лурье имел в виду в 1933, когда утверждал, что: “Русская музыка [...] после войны 1914 года [...] не ставила себе целью превзойти немецкую диалектику, но она создала диалектику в качестве композиционного метода после того, как метод этот был на долгое время утерян вагнерианством и модернистами”.

9. “Евразийское” в наследии коллеги Артура Лурье Владимира Дукельского – это две небольшие, юношеские по духу и задору статьи, “Дягилев и его работа” (1927, опубликована в “Верстах”, сб. 3, 1928) и “Модернизм против современности” (газета “Евразия”, №№ 9, 17, 1929), а также *орфическая трилогия*, которую сам композитор определял в конце жизни как “мои музыкальные магнум опусы”, состоящая из оратории “Конец Санкт-Петербурга” (задуманной в 1928 и осуществленной в 1931–1933, вторая, расширенная редакция – 1937 г.), кантаты “Эпитафия” для сопрано, смешанного хора и оркестра (1931) и концерта для сопрано, фортепиано и оркестра “Посвящения” (1934–1937).

Несмотря на окончание Киевской консерватории в возрасте 15 лет, Дукельский по-настоящему дебютировал как композитор лишь за пределами России. Даже если Дукельский и не разделял до конца политических и эстетических интересов П.П. Сувчинского, С.С. Прокофьева, отчасти И.Ф. Стравинского и А.С. Лурье – а похоже, что в значительной степени все-таки разделял, – игнорировать то, что связывало этих оказавшихся на Западе русских музыкантов, было, находясь рядом с ними, невозможно. Поэтому выбор Дукельским “евразийской ориентации”, не будучи столь

основательно продуманным как у, например, Лурье, представлялся вполне естественным. Евразийство Дукельского было не теоретизирующего, но лирического рода и как таковое лучше всего запечатлелось не в статьях, а в музыкальных композициях. Дукельский, может быть, острее, чем кто-либо из близких ему в 1920-е годы русских музыкантов сознавал окончательность разрыва с музыкальным и культурным наследием петербургской России и то, что связь с прошлым может быть восстановлена только усилием, опирающимся на внутренние органические резервы творческой личности. Но такое восстановление было для Дукельского столь же заманчиво, ибо отвечало магической, орфической природе музыкального творчества, сколь и бесперспективно. Отношение к западной петербургской России, а затем и к европо-азиатской континентальности у него можно определить как ностальгический взгляд на оставленный культурный Восток с исторического и культурного Запада, чья граница в сознании композитора все более и более смещалась в сторону Атлантики (из Франции – на Британские острова, куда Дукельский переселился после парижского дебюта середины 1920-х), а затем и вовсе оказалась по ту сторону Океана, в Северной Америке, у береговой черты Нью-Йорка, ставшего новым домом композитора с лета 1929 года. Не забудем того, что все три музыкальные композиции, о которых речь пойдет ниже, были написаны им в США, в Нью-Йорке.

10. Замысел главного русского сочинения Дукельского возник у него, по собственному признанию, в 1928 году, после просмотра в Берлине экспрессионистского фильма Всеволода Пудовкина “Конец Санкт-Петербурга” (1927). Созданный, как и “Октябрь” Эйзенштейна, к 10-летию революции и разделяющий с последним фильмом некоторые принципы, например, совершенно исключительную роль монтажа, повлиявшего и на композицию оратории Дукельского, “Конец Санкт-Петербурга” Пудовкина тем не менее резко отличается от “Октября” заострением экзистенциально-философского аспекта революции и связанной с городом культурной памяти. Ведущими в фильме являются темы отчуждения и отчаяния, преодолеваемых в революции, а также нечеловеческой красоты утопического Петербурга, контрастной биологическому циклу *рождения – борьбы – умирания*, движущему бессознательным человеческим существованием, циклу ужасающему, отталкивающему и трогательному одновременно. Наконец, в фильме визуализована оппозиция цивилизованного, рационального, умственного, связываемого с западным архитектурно-безупречным Петербургом и его буржуазным укладом (некоторые ракурсы фильма явно вдохновлены “Петербургом” Белого, а массовые сцены, как сцена на бирже, –

фильмами Фрица Ланга) и степной (именно так!) пространственно открытой России, живущей внутри названного биологического, стихийного цикла. Стоит ли говорить, что последнее было особенно близко сердцу любого "евразийца".

Первая редакция "Конца Санкт-Петербурга" (1931–1933):

музыка и слово

Текст составивших первую редакцию восьми частей оратории был заимствован Дукельским у восьми русских поэтов XVIII–XX веков: Ломоносова (одна строфа из ранней оды), Державина (отрывок), Пушкина (отрывок из "Медного всадника"), Анненского (первые три строфы из "Петербурга"), Тютчева (сильно сокращенное "Глядел я, стоя над Невой..."), Кузмина ("Как радостна весна в апреле..."), Ахматовой (баллада "Тот август как желтое пламя" с изменениями в тексте, подчеркивающими метрическую иррегулярность стихотворения) и Блока (хрестоматийное "Ночь. Улица. Фонарь. Аптека") – именно в таком порядке. Лишь два текста – Кузмина и Блока – использованы в оратории в их изначальном виде. Нарушена и хронология: строфы из Анненского предшествуют стихам Тютчева (датированым 21 ноября 1844 г.), стихи Ахматовой (опубликованные в 1915 году) – стихам Блока (сочиненным в 1912). Композиция "Конца Санкт-Петербурга", как и в *Concerto Spirituale*, – контрастно-циклическая, монтажная. Ряд частей напрямую соотносится с эпизодами фильма. Наконец, пять из восьми текстов, использованных в первой редакции "Конца Санкт-Петербурга", написаны четырехстопным ямбом, основанным на импортированной Ломоносовым и в известном смысле утопической франко-немецкой метрической модели; при этом расшатывание ямба, достаточно строгого у Ломоносова, достигает предела (по числу пиррихий) у Кузмина. Баллада же Ахматовой, содержательно центральная для всей оратории, написана акцентным стихом и олицетворяет собой выход за пределы заимствованного у Запада "метрического сознания" в мышление, трансцендирующее основанную на франко-немецких моделях метрику и ее рациональную феноменальность (о феноменальной и ноуменальной форме см. выше). С добавлением же – во второй редакции оратории – девятой части на слова Маяковского роль метрических моделей окончательно проясняется: мастерски составленное либретто "Конца Санкт-Петербурга" (тут, конечно, сказывался и литературный талант самого Дукельского, между прочим, весьма оригинального поэта) дает своеобразный "очерк истории русского стиха", воплощающего в себе как в монаде историю культурного сознания

петербургской эпохи, вплоть до обретения этим сознанием – сквозь исторические катаклизмы – самостной свободы: под ритмы “восточного ветра”, славящего “ковыли приволжских степей”, как сказано в последних двух строках баллады Ахматовой. Вспоминается и данное Э. Станкевичем определение отношения метрического и неметрического в поэзии, создаваемой на языках славянских стран, как дихотомии лирики (ср. выше о психологичности рациональной формы в музыке) и стихотворного эпоса. Неудивительно, что сочетание *так* составленного либретто с музыкой заставляло Дукельского искать более точного определения жанра своего сочинения, которое в одном недатированном письме середины 1930-х к дирижеру С.А. Кусевицкому он именует “моя эпопея (бывший «Петербург»)”.

“Конец Санкт-Петербурга”, вторая редакция (1937): торжество “тоталитарной простоты”

Во время очередного приезда Прокофьева в США зимой 1937 года Дукельский, всегда делившийся с ним своими планами, обсуждал и судьбу любимого детища. Прокофьев – явно с надеждой на возможное исполнение в СССР – предложил дописать к оратории новое окончание, выбрав текст кого-нибудь из более оптимистических поэтов, чем Блок, чей текст звучал в конце первой редакции. Дукельский остановился на наиболее близкой ему оде “Мой май” (1922) Маяковского, которого Сталин уже успел объявить “лучшим, талантливейшим поэтом нашей советской эпохи.. В “Моем мае” революция трактуется в ключе, близком национализму раннего Стравинского (и зрелого Хлебникова): как возврат к хтоническим началам, как освобождение от плена технотронной цивилизации, как обретение родной земли и всеобщий “вёсен разлив”. То, что идея финала оратории принадлежит Прокофьеву, подтверждается письмом Дукельского к Кусевицкому от 13 сентября 1937 года из Голливуда: “Произведение было значительно упрощено и обрело триумфальное завершение, которое я написал по предложению Прокофьева”.

Рондообразная форма финала использует прием столь же неожиданный, сколь и неотразимый в своей простоте: и здесь сказывался “пианизм” Дукельского. Струнные выводят нечто подозрительно напоминающее хроматические упражнения для гибкости пальцев, а голоса вступающего хора а capella различаются друг от друга в октаву.

Это вызывает в памяти прокофьевскую “Здравицу” Сталину (1939), в которой композитор для иллюстрации “целостного сознания” славящих “великого вождя” народов идет еще дальше, чем Дукельский, и заставляет

оркестр играть восходящие-нисходящие упражнения “по белым клавишам”. Вполне возможно, что финал “Конца Санкт-Петербурга” действительно повлиял на Прокофьева.

Оратория тем не менее – несмотря на личные усилия Прокофьева и Дукельского – не была сыграна в СССР, и единственное ее исполнение состоялась 12 января 1938 в Карнеги-Холле в Нью-Йорке.

11. Четырнадцатиминутная кантата “Эпитафия на могилу Дягилева для сопрано, смешанного хора и оркестра” была написана Дукельским в апреле–мае 1931 года в Нью-Йорке, т. е. в пору, когда он уже давно думал над “Петербургом”, и являла собой идеальное музыкальное поминовение того, с чьей смертью (1929), как Дукельский написал впоследствии, “солнце европейской культуры закатилось – для меня, по крайней мере” (Дягилев заказал ему в 1924 году балет “Зефир и Флора” для своей антрепризы, дав “паспорт” в большую музыку). Характерно, что европейская культура для Дукельского, находящегося по ту сторону Океана, оказывается равной восточному ее уклонению, неевропейскому вовсе с точки зрения правоверного “западного человека” того времени.

Текст для “Эпитафии” подобран с поразительным тактом: ночные, посвященные театру и смерти стихи Осипа Мандельштама “Чуть мерцает призрачная сцена” (1920) из сборника “Tristia” (Берлин, 1922). “Эпитафия” открывается длинным, сорокапятитактовым оркестровым вступлением. Разные оркестровые группы создают полный музыкальный аналог атмосферы стихов: скорбный мотив появляется сначала у деревянных духовых, поддерживаемых группой струнных, порой звучащих в унисон, а иногда – скрипки – перехватывающих мотив у духовых. Помянутые у Мандельштама “арфы” отсутствуют в оркестре вовсе и заменены двумя гитарами и солирующим фортепиано, отчего сам “чужеземных арф родник” звенит холодно и сухо. Духовые, вступающие экспрессивно и жестко, как и в “Симфонии псалмов”, которую Дукельский считал “последним из важных произведений Стравинского и, возможно, его лучшим произведением”, настойчиво повторяют изоморфные ритмические фигуры, очень напоминающие ритмические фигуры Стравинского – его безошибочно отличимую музыкальную “подпись”. В средней же части кантаты гротесково-балаганная, снова очень “стравинская”, отсылающая к “Петрушке” окраска проступает и в соло трубы, воссоздающей атмосферу зимнего театрального разъезда: вслед за строкой – у хора – “розу кутают в меха”. В те же годы к сходным гротескным отсылкам к Стравинскому будет прибегать юный Шостакович. Одновременно заметно движение от самых низких басов к предельно высоко-

кому регистру оркестра и поющих голосов: черта, считающаяся сугубо прокофьевской особенностью музыкального письма (в доступном мне дирижерском экземпляре партитуры многие такие очень высокие уклонения в партиях обведены красным карандашом – Сергея Кусевичкого?). Однако и stravинскианские ритмические фигуры, и напоминающий Прокофьева диапазон предстают у Дукельского лишь позаимствованными составляющими его оригинального стиля. В чем же проявляется свое, “дукельское” в этой скорбной и довольно сдержанной “Эпитафии”? В первую очередь в нарушении ожидаемого и всевозможных смысловых и ритмических сдвигах. На этом, собственно, и строится постоянное уловление им читателя и слушателя в свои сети и обман его, когда привычная идиома звучит словно намеренно смещенно, и мы, сбитые с толку, начинаем понимать, что свое у Дукельского выявляется косвенно, по пунктиру этих обманутых звуковых (и словесных) ожиданий, и уже по-иному оцениваем слышимое: ища других “сбоев” и “сдвигов” как смыслового ключа.

Так, в музыкальной передаче русских поэтических текстов особое значение приобретают смещенные ударения, когда в наиболее значимых местах, как в соло сопрано в “Эпитафии” естественная (в уме исполнительницы и слушателей) *схема ударений написанного акцентным стихом текста* вступает в спор с системой “музыкальных акцентов”, вызывая иллюзию замедления, трудности музыкального произношения (нечто сходное происходило в первой части “Конца Санкт-Петербурга”, где четырехстопный ямб оды Ломоносова замедлялся “дактилическим” – 6/8 – счетом оркестровых партий). Будучи помноженным на высокий регистр партии сопрано и на поддерживающие его прозрачные партии струнных, этот конфликт естественного и искусственного лишь усиливает чувство иллюзорности разворачивающейся драмы. Здесь Дукельский выдает себя как композитор, сознающий ломкость модернистского музыкального сознания, как художник, обращенный к более “устойчивым” д о с о з н а т е л ь н ы м пластам, как тот, кто понимает ненадежность доставшегося ему от предшественников гармонического (а также ритмического) языка. В центре его критики – концепция все той же “европоцентрической” музыки, какой она унаследована не только через *критический модернизм* Скрябина, но и через Стравинского, Прокофьева, изрядно потрудившихся над ее преодолением, но по-прежнему использующих “старые мехи” (ну, хотя бы традиционные оркестр и темперацию инструментов) для вливания новых вин. Следующим логическим шагом должен бы быть полный отказ от “старых мехов”, переход к другой слуховой логике: Дукельский останавливается, этого шага не

делая. Из “бывших русских” этот шаг совершит Игорь Маркевич – в своих “Полете Икара” (1932) и “Псалме” (1933) – за что вскоре и поплатится осознанием того, что музыку сочинять по-прежнему уже невозможно. И осознание этой невозможности приведет его к композиторской немоте. Дукельский же за пределы музыки не рвался: он искал адекватного музыкального выражения собственного внутреннего опыта, видения современности. Иными словами, критика его имела свои пределы, смысл ее был в сохранении и утверждении всего эмоционально-органического, что существовало в современном ему музыкальном сознании.

12. Наиболее законченное воплощение это музыкальное видение – а о визуализации музыкального слуха Дукельского свидетельствует хотя бы тот факт, что импульсом к оратории о Санкт-Петербурге ему послужил немой фильм. – должно было обрести в третьем значительном произведении того времени: концерте для женского голоса, фортепиано и большого оркестра “Посвящения” (“Dédicaces”) на слова Гийома Аполлинера, задуманном в 1934 году, вскоре после окончания первой редакции “Петербурга”.

Состав исполнителей свидетельствует об остроте музыкального воображения и о некоторой потенциальной рапсодичности вещи. Однако в действительности голос (сопрано) звучит только в начале – эпитафией – и в самом конце – в качестве постскриптума к концерту. В рукописи концерт называется по-французски “Dédicaces” и по-русски “Посвящения”. Дукельскому потребовался как минимум год, чтобы завершить “Dédicaces” вчерне (1934–1935), еще два года ушли на доработку и выверку оркестровки (1935–1937). Согласно титульному листу партитуры, в “Посвящениях” четыре части: I. Вступление. II. Городу. III. Деревне. IV. Морю. Эпилог. Трудный и, как сам это прекрасно понимал автор, неблагодарный для исполнительницы ритмический рисунок Вступления (сопрано и оркестр) передает сбивчивую метрику отрывка из “Путешественника” (“Le voyageur”) Гийома Аполлинера (сборник “Алкоголи”). Символика поэтического фрагмента очевидна: “кипарисы” (les cyprès) – деревья мертвых, “[эта] ночь” (cette nuit) – небытие, притом небытие “предосеннее” (au déclin d’été), т. е. покой переходящего в умирание существования. Столь же ясна и семантика использования женского голоса, который, судя по всему, и есть голос той “летаргической птицы” (un oiseau languoureux; по-французски она мужского рода), т. е. души поэта, озирающей прошлое. Благодаря такому пониманию эпитафии-вступления, концерт предстает музыкальной медитацией на тему расставания голоса-души с собственным телесным (для музыканта прежде всего инструментальным) опытом: на тему о развоплощении звуков. Исхо-

да из тематической связи “Dédicaces” с “Эпитафией”, правильнее было бы назвать “Посвящения” – по аналогии с этим более ранним произведением – “Эпитафиями”. Пространство таких “Посвящений” не рассчитано на простое эмоциональное вхождение – как не рассчитан на него опыт смерти: пусть даже смерти символической; нет в “Посвящениях” – вопреки специфике жанра – и настоящей рапсодичности, описательной широты. Дукельский специально настаивал на “неописательности” трех основных частей концерта. А ведь именно за такие инструментальные картины – бурной урбанистической (“Городу”) и буколической сельской (“Деревне”) жизни – и изображение бесконтрольного выплеска водной стихии (“Морю”) – их *хотела бы* слышать пришедшая зимой 1938–1939 на бостонскую и нью-йоркскую премьеры “Dédicaces” и явно сбита с толку публика и музыкальная критика. Между тем и у Аполлинера, и у Дукельского речь идет о путешествии мифологическом, раскрывающем область досознательного, об инстинктивном переживании пути как *временного* (пространство у обоих лишь функция времени) *расставания с прошлым опытом*. Американский композитор Эллиотт Картер находил, что за тканью как оратории, так и концерта прорывается “удивительная, измученная личность” автора.

Высокая степень имперсональности, асихологизм, как и у Лурье, и окончательность разрыва с оставляемой за Океаном традицией и своим прежним “я”, характеризуют эту последнюю часть трагической музыкальной трилогии.

13. Наиболее ценными и понятными останутся в музыкальном евразийстве, очевидно, его “футуристический” и лидерский пафос и полная независимость от позиции “западных коллег”, т.е. стремление продолжать *движение в сторону самопознания без ненужного диктата чуждых самопознанию схем*. Заслуживает серьезного внимания и концепция музыкальной формы, родственная аналогичным эстетическим разработкам Андрея Белого (форма в словесном искусстве) и Алексея Лосева (эстетическая форма вообще). Учитывая антимодернистский уклон евразийской музыкальной эстетики, ибо Запад и был равен для Лурье, Дукельского, Сувчинского (сыгравшего как собеседник не последнюю роль в оформлении взглядов Дукельского, зрелого Стравинского, отчасти Прокофьева) модернизму, особенность понимания музыкальной формы евразийцами может быть выражена следующим образом:

“Музыкальное евразийство”		“Западный модернизм”
целостная диалектика музыкальной формы	против	рационалистической метафизики формы
динамическая статика (снятие оппозиции “прогрессивного” и “консервативного”)	против	психологического динамизма (“прогрессист” Шёнберг, его школа и последователи), имперсональной статике (неоклассицизм последователей Стравинского “послерусского” периода)
ноуменальность	против	феноменальности

Наконец, сами произведения евразийцев просто интересно читать и слушать.

Сейчас, как и в послепетровское время, Россия снова стала “провинцией Запада”. Каков будет “антитезис” этому ее состоянию, новому и старому одновременно, и будет ли в нем актуализирован, хотя бы и в сильно скорректированном виде, опыт русского музыкального евразийства – покажет будущее.

ПРИЛОЖЕНИЕ

В архиве Дукельского, хранящемся в Библиотеке Конгресса, я обнаружил письмо Р.О. Якобсона от 23 июля 1968 г. – отклик на присланную ему автором книгу стихов “Поездка куда-то” (München 1968) [The Vernon Duke Collection in the Music Division of the Library of Congress (Washington, DC), Box 114, folder J “Miscellaneous”]. Писем, касающихся первого сборника стихов Дукельского “Послания” (München 1962), я не нашел. Из письма Дукельского Яваску знаю, что Якобсон его очень хвалил. Марков тоже говорил мне, что ценит “Послания” выше прочих стихотворных книг Дукельского.

“Поездка куда-то” – четвертая книга стихов Дукельского, возможно, не лучшая. Однако Якобсон нашел основание – и способ – сказать о ней добрые слова.

Встреча Якобсона с Дукельским в июне–июле 1969 г. состояться не могла, так как Дукельский умер в январе 1969 г. на операционном столе, во время повторной операции рака легких – он был заядлый курильщик.

THE SALK INSTITUTE
for
BIOLOGICAL STUDIES

July 23, 1968

Mr. V. Dukelsky
567 Almoloya Drive
Pacific Palisades, Calif. 90272

Dear Mr. Dukelsky:

Many thanks for your charming "Poezdka kuda-to".

I am working at The Salk Institute until the end of this month and had hoped very much to call on you. Unfortunately I have had too much work here. However, I shall be here again throughout June and July of next year and hope to see you during that time.

With best wishes,

Yours sincerely,

P. Jakobson

Roman Jakobson



RJ:br

РУССКАЯ РЕЧЬ И РУССКИЙ СТИХ В МЕЛОДИЯХ С. С. ПРОКОФЬЕВА

Легко преодолевая государственные границы, музыка тем не менее связана двойным подданством – национальным и языковым. Национальный колорит (фольклорные мотивы, ладовая система) может быть нейтрализован и даже совершенно стерт. Что же касается языковой принадлежности музыкального произведения, то она гораздо менее заметна, но неизгладима. Процесс заражения музыки свойствами естественного языка можно проследить в тех случаях, когда мелодия сопровождается словами. Дав жизнь мелодии, текст обезличивается. Рожденная языком, мелодия становится его соперником; она прокатывается по тексту, насильственно превращая его в свой пренебрежимый придаток. Возможно, что отношения между языком и мелодией универсальны, но, в зависимости от системных особенностей данного языка, отпечатки его в мелодии могут быть более или менее яркими. Характерные особенности русского языка – сильные акценты и редукция гласных, обилие многосложных слов, перепады интонации при свободном порядке слов – стимулируют языковой субстрат ощутимой силы, наделяющий мелодию свойствами речи.

Мелодии Прокофьева предоставляют благодарный материал для изучения русского языкового субстрата. Разнообразие текстов, которые он выбирал для своих вокальных сочинений, позволяет проследить зависимость между типом текста и его мелодическим преображением. Свободное обращение с нарративной прозой в сказке "Гадкий утенок" (ор. 18) существенно отличается от преодоления стиха в романсах на слова Ахматовой и Бальмонта (ор. 27 и ор. 36). Но кажется, что в прекрасных мелодиях Ахматовского цикла стиховая структура подавляется решительнее, чем в романсах на слова Бальмонта, мелодии которых скорее склонны щадить ритм стиха. Особенный интерес представляют мелодии, в которых слов нет, но тем не менее проступает тень языка ("Песни без слов", ор. 35).

