Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова
Институт мировой культуры

Антропология культуры

В Ы П У С К

4

Москва 2010

УДК 930.85
ББК 71
А72

Редакционная коллегия
Вяч. Вс. Иванов (главный редактор), М. В. Акимова,
Т. В. Цивьян

Антропология культуры. Вып. 4.
А72 М.: Институт мировой культуры МГУ, 2010 — 408 с.

Тематика статей очередного выпуска серийного издания «Института мировой культуры» охватывает главные сферы искусства: литературу, живопись, скульптуру, архитектуру и музыку. Интегральной частью сборника являются размышления над культурой мистической: библейской древнеиудейской, гностической коптской, мифической римской, христианской (византийской, средневековой западно-европейской, протестантской немецкой, современной). В особом разделе, посвященном истории музыкальных инструментов, читателю предлагается взглянуть на привычные культурные феномены в непривычном ракурсе. Завершают сборник обсуждения публичной деятельности Института: конференций и изданий, — а открывают, как дань памяти, статьи и материалы ушедших коллег, сотрудников, друзей: С. С. Аверинцева, А. Я. Гуревича, Е. В. Пермякова, В. Н. Топорова, М. И. Шапира.

УДК 930.85
ББК 71

© Авторы статей, 2010
© В. Н. Топоров, наследники, 2010
© Институт мировой культуры МГУ, 2010

СОДЕРЖАНИЕ

IN MEMORIAM

В. Н. Топоров. Мифопоэтическое пространство первоначального Рима (римская версия «основного» мифа) *13*

О. А. Седакова. С. С. Аверинцев и интуиции символического языка христианской культуры *56*

А. Я. Гуревич. Скандинавистика и медиевистика *69*

Список публикаций М.И. Шапира (1986–2009). Составление М. И. Шапира, дополнение и подготовка к публикации И. А. Пильщикова *80*

Е. В. Пермяков. О генезисе «Записных книжек» П. А. Вяземского *101*

СИМВОЛИЧЕСКИЙ ЯЗЫК КУЛЬТУРЫ

М. К. Трофимова. Из коптских герметических текстов (Nag Hammadi VI.6) (Посвящение в тайну дивинизации) *117*

И. Г. Галкова. Иконография портала Сен-Жиль в Аржантон-Шато: воплощенная память о мистическом опыте *129*

А. В. Марков. Последний богослов свободной Византии (новации Иоасафа Эфесского и символический язык христианской культуры) *138*

Ф. Н. Двинятин. Из заметок по идеологической символике светил *158*

К ИСТОРИИ КОММЕНТАРИЯ

Е. Молодов. Трапеза человеческая — попытка разговора *185*

П. Серкова. Протестантская экзегеза в раннее Новое время: комментарии к Библии или Библия как комментарий? *200*

ЯЗЫК И МУЗЫКА
МУЗЫКАЛЬНЫЙ ИНСТРУМЕНТ В СИСТЕМЕ КУЛЬТУРЫ
(ИЗ МАТЕРИАЛОВ КОНФЕРЕНЦИИ 2004 г.)

Вяч. Вс. Иванов. К диахронической семиотике высотно-мелодических систем (происхождение и типология греческой семиструнной лиры) *217*

Т. М. Джани-Заде. Типология «лютен» в культуре Исламской цивилизации *231*

В. В. Петров. Символические соответствия и оппозиции в античной и средневековой органологии *277*

Е. В. Хаздан. Хасидский нигун: голос как инструмент *300*

И. А. Пильщиков. Что такое цевница? (на материале русской поэзии XVIII–XIX вв.) *319*

Л. Л. Гервер. Кое-что по поводу капельмейстера в одном из писем Лермонтова *337*

ДИАКРИТИКА

«Текст и комментарий», или комментарий к тексту (Д. В. Вальков) *345*

Дело Авангарда. От интеллектуальной и фольклорной компаративистики к новому синтезу (Денис Иоффе) *352*

Литература vs живопись: российская экспериментальная культура эпохи модернизма (Денис Иоффе) *365*

Выставка Алексея Васильевича Каменского (Н. В. Злыднева) *374*

Альманахи Серебряного века: Международная научная конференция Дом Балтрушайтиса. Москва, 30–31 мая 2007 (П. В. Дмитриев) *378*

Хроника отдела христианской культуры (А. В. Марков) *384*

Заседания научного семинара «Вести с полей» (А. В. Архипов) *388*

«ΑΝΟΧΗ ΚΑΙ ΚΑΤΑΣΤΟΑΗ ΣΤΟΥΣ ΜΕΣΟΥΣ ΧΡΟΝΟΥΣ
Μνήμη Λένου Μαυρομμάτη»
«Toleration and repression in the Middle Age. In memory of Lenos Mavrommatis International Symposium, 10». (Д. В. Вальков) *393*

Издания под грифом Института мировой культуры МГУ *403*

От редакции *407*

In memoriam

Мы вспоминаем ушедших.

Сергей Сергеевич Аверинцев (10 декабря 1937 — 21 февраля 2004)
Владимир Николаевич Топоров (5 июля 1928 — 5 декабря 2005)
Максим Ильич Шапир (25 августа 1962 — 3 августа 2006)
Арон Яковлевич Гуревич (12 мая 1924 — 5 августа 2006)
Евгений Владимирович Пермяков (19 декабря 1961 — 12 мая 2007)

Мы продолжаем обращаться к ним.
Теперь они могут ответить только тем, что написали.
Для нас это новые ответы — и прежняя поддержка.

В. Н. Топоров

Мифопоэтическое пространство первоначального Рима

*(римская версия «основного» мифа)**

ПОСТАНОВКА ЭТОЙ ТЕМЫ мотивируется разными соображениями и прежде всего тремя основными. Первое — величие Рима, ставшего вопреки неблагоприятным обстоятельствам из малого и слабого поселения могущественным, величайшей Империей, почти совпадающей с миром (ср. *Рим* : *мир*) в двух значениях этого слова, восходящих к единому источнику, — мир как вся земля (mundi terminus, как скажет Гораций) и мир как покой-согласие, т. е. высшее состояние мира, «замиренного», приведенного в согласие (pax Romana) в результате многовековых завоеваний и последующего умиротворения через включение в свое, «римское» пространство. — Второе — «сильное» пространство Рима, представляющее на редкость удачный и действенный повод и стимул для его мифологизации и провоцирующее ее. — Третье — яркая особенность версии реконструируемого древнеримского мифа, состоящая в том, что в этой версии «природное» пространство «разыгрывает» миф (мифологическое), существенным образом определяемый «составом» пространства и его структурой (иной аспект этого явления — ориентация мифа на «реальное» пространство как свой субстрат, на котором мифопоэтическое сознание выстраивает новое пространство — мифологическое, становящееся для этого сознания реальностью высшего порядка).

Приблизительно тысячелетие, с VIII века до н. э. по II век н. э. включительно происходило возрастание пространства первоначального Рима, и когда это пространство стало огромным, великим, почти вселенским и, казалось бы, все трудности и препятствия позади, «вечный» Рим, urbs aeterna, как называли Город Тибулл и Овидий, создан, стало ясным, что срок, отпущенный «вечному» Риму, — малый, что

* Неоконченная статья из архива В. Н. Топорова, переданная в «Антропологию культуры» Т. Я. Елизаренковой († 2007). Печатается с любезного разрешения А. В. и Т. В. Топоровых. Подготовка к печати М.В. Акимовой.

«вечность» его мнимая, что, по словам поэта, *Большая вселенная в люльке / У маленькой вечности спит*, и что в самой истории Рима развертывается какой-то важный, большой отрезвляющей силы урок, вопреки которому, однако, возникали или, говоря точнее, которому старались следовать в своих исторических опытах «второй» и «третий» Рим. Время подставило «подножку» историческому Риму и сделало то же самое в отношении других претендентов на продолжение «римскости»: величие не может определяться только пространством, подлинный испытатель величия — время, и пока никто не смог с честью до конца выдержать это испытание: *aere perennius* — слабый аргумент перед лицом времени. И тем не менее «историческое» пространство Рима столь значительно, что оно стало не только своего рода универсальной парадигмой, многое объясняющей в истории, но и отсылкой к тому, что́ эту парадигму преодолевает.

«Сильное» пространство Рима обязано своим происхождением и существованием природе и культуре в их взаимодействии, конкретнее — ландшафту и мифопоэтическому сознанию, начинающемуся в данном случае с ономастического акта, с топографии, сводящей воедино (по крайней мере в языке) «природное» с «мифологическим» как первой и непосредственной рефлексией над тем, что природа предлагает соответствующему сознанию. «Зрячему» и, более того, не только видящему, но и ведающему сознанию, которое, к тому же, способно и к самовыражению, принадлежит формулировка своих рефлексий. Но нельзя забывать, что «незрячий» сугубо материальный с у б с т р а т того, что мифологизируется, и — в известной степени — сам выбор направления мифологизации, первично определяется «природным» пространством-ландшафтом[1]. В этом процессе мифологизации исходные условия определяет «природное», а сознание предопределяет и оформляет свои рефлексии, исходя из этих условий — как разрешительных, так и запретительных, — применяясь к ним. «Сила» природного пространства первоначального Рима определяется объемом того, что поддается мифологизации, и синтаксисом входящих в этот объем и выстраиваемых в тексте элементов топографического ряда, дающих возможность синтезирования сложных и семантически богатых мифологических конструкций, с помощью которых мифопоэтическая мысль может говорить о главном — о н а ч а л е своей традиции и о том п р е ц е д е н т е, который определяет основной принцип поведения носителей этой традиции.

Ландшафт, заполнявший пространство первоначального Рима и предстоявший мифопоэтическому сознанию древних насельников этого пространства, был богат физиографическими объектами — горы, холмы[2], скалы, подъемы и спуски, дороги, долины, лощины, ущелья, рощи, луга, воды — реки и прежде всего Тибр, озера, впоследствии, в основном, исчезнувшие, заводи, болота и т. п. Богатым был не толь-

ко «номенклатурный» состав физиографических объектов, способных удовлетворить самую взыскательную потребность в мифологизации, но и само количество объектов каждой из этих категорий[3]. Но «римское» пространство было не только «сильным» и богатым: оно было еще и благодатным; в нем красота и разнообразие сочетались с благом, понятием нравственным, и «многоединой» целостностью, и эти особенности легко воспринимались как знак священности (сакральности) этого пространства, в котором свой вклад в святость вносили храмы, посвященные многочисленным божествам, места жертвоприношений и иных ритуалов, священные рощи и источники, камни, деревья, Священная дорога (*via Sacra*). Вероятно, уже довольно рано чувство родины, ностальгия по ней в разлуке с нею начинают связываться и с реальным заполнением «римского» пространства, на которое проецируются эти чувства. Тит Ливий описывает события, связанные с войной Рима с Вейями на рубеже V–IV веков до н. э., едва не кончившиеся для Рима печально.

Победе римляне были обязаны Марку Фурию Камиллу, пятикратному диктатору, прозванному «вторым Ромулом» и почитавшемуся как «усерднейший чтитель святынь» (diligentissimus religionum cultor), восстановитель разрушенных храмов и инициатор очищения их, патриот Рима[4]. Человек глубоко религиозный, во всех удачах и бедах видящий волю богов, он обращается к римлянам, задумавшим перебраться из разрушенного Рима в любое другое место, убеждая их этого не делать и взывая к их «римскому» патриотизму. Перед нами наиболее полное из ранних описаний «римского» пространства во всей его полноте и благодатности:

> «Ну а допустим, что в Вейях — по злому ли умыслу или случайно — займется пожар; ветер, как это случается, раздует пламя, и оно пожрет бóльшую часть Города. Мы сызнова начнем приискивать, куда бы переселиться, в Фидены ли, в Габии ли или в какой другой город, так что ли? Вот до какой степени отсутствует привязанность к земле отчизны, к той земле, что мы зовем матерью (adeo nihil tenet solum patriae nec haec terra, quam matrem appellamus). Любовь к родине для нас зависит от построек и бревен. Сделаю вам одно признание, хоть и не следовало бы опять возвращаться к вашей несправедливости и моему несчастью. Когда я был на чужбине, то всякий раз, что мне вспоминалась родина (cum abessem, quotienscumque patria in mentem veniret), пред мысленным взором вставали вот эти холмы, поля, Тибр (colles campique et Tiberis), весь этот привычный для глаза вид (adsueta oculis regio) и это небо, под коим я родился и взращен. Квириты, если всё это дорого и вам, пусть лучше ваша любовь теперь понудит вас остаться здесь, чем потом, когда вы уйдете, иссушит тоской. Не без веских причин боги и люди выбрали именно это место для основания города (non sine causa dii hominesque hunc urbi condendae locum elegerunt): тут есть благодатнейшие

холмы (saluberrimos colles), и удобная река (flumen opportunum), по которой можно из внутренних областей подвозить различное продовольствие, а можно принимать морские грузы. Есть тут и море (mare), оно достаточно близко, чтобы пользоваться его выгодами, но всё же и достаточно далеко, чтоб не подвергать нас опасности со стороны чужеземных кораблей. Наша область лежит в середине Италии (regionum Italiae medium) — это место исключительно благоприятствует городам [...] А коль скоро это так, то, что за напасть, зачем от добра искать добра? ведь доблесть ваша еще может вместе с вами перейти в другое место, но удача отсюда не стронется (fortuna certe loci huius transferri non possit). Здесь находится К а п и т о л и й, где некогда нашли человеческую голову, и знамение это было истолковано так, что сие место будет главным во всем мире (eo loco caput rerum summamque imperii fore). Здесь находится богиня Ю в е н т а и бог Т е р м и н, которые, к вящей радости ваших отцов, не допустили, чтобы их сдвинули с места, даже когда другие святыни, согласно птицегаданию, были удалены с Капитолия. Здесь о г о н ь В е с т ы, здесь щит, упавший с неба. Здесь в с е б о г и, которые благосклонны к вам, доколе в ы с а м и здесь (hic omnes propitii manentibus vobis dii)» (Tit. Liv. V, 54, 1–7).

Одним словом, здесь, в «римском» локусе в с ё: многообразие природного ландшафта, предметы культа, все боги и все люди места сего — римляне. Избранное место, избранничество Судьбой, выделенность места и народа этого места среди других мест и народов Италии (но и всего мира) в «римский» эон мировой истории.

Обращаясь к составу «римского» пространства в древности — от основания города до конца царской эпохи (а иногда и захватывая первые десятилетия Республики, если этот захват облегчает реконструкцию картины первоначального Рима вплоть до ромуловской «Roma quadrata»), легко заметить две ключевые числовые координаты, полнее всего характеризующие это пространство, — т р и и ч е т ы р е. С первым из этих чисел связана в е р т и к а л ь н а я структура древнего мира — *верх* (гора, холм, в особых случаях — небо, как бы вступающее в отношения с Городом), *середина* (равнина), *низ* (ущелье, лощина, низменность, болото, воды, mundus). Со вторым числом («четыре») связана г о р и з о н т а л ь н а я структура первоначального, Ромулова, Рима, представлявшая собою неправильный (по форме очертания Палациума) четвероугольник, условно — «квадрат». Однако форма первоначального Рима не может считаться случайной: Roma quadrata была определена гадателями и жрецами так, что ее стороны ориентировались по небесным regiones и соотносились со сторонами света. Подобное объединение трехчленной вертикальной и четырехчленной горизонтальной в одну структуру, лежащую в основе представлений об устройстве космоса, принадлежит к числу широко известных явлений — от американских зуньи до древнего Рима. Само число семь (три & четыре) обозначало некую целостность «римского» космоса, Города

в его законченности и самодостаточности и отсылало к соответствующей структуре из тех же семи членов, распределенных по двум координатам — вертикали и горизонтали — с тем же членением, которая характеризовала и мировой космос, и сам образ самодостаточной целостности, ее числовой символ [5].

И вертикальная ось и горизонтальная конструкция равноценны в том отношении, что обе они определяют главное в структуре и космоса и «римского» пространства в его космологической интерпретации. Но они существенно различны, в весьма важном отношении даже противоположны, если обратиться к их функциональному аспекту, к тому, какой вклад каждая из них вносит в тот порядок, в ту организацию, которые как раз и покрываются понятием космоса — вселенского ли, городского ли. Под этим углом зрения эти основные координаты символизируют две противоположные, но взаимодополняющие стратегии порождения космоса, его сохранения и нормального функционирования.

Триадическая вертикальная ось акцентирует д и н а м и ч е с к и й аспект становления целостности и сохранения ее в процессе развития, между прочим, и при возникновении новых, особенно кризисных, условий. Кватернарная горизонтальная структура, напротив, акцентирует аспект с т а б и л ь н о с т и, устойчивости, консервативности уже явленной и такой как она уже дана целостности. П е р в а я координата связана с движением, развитием и неизбежно связанным с ними риском, поиском шанса, который может оказаться и бесплодным или просто неудачным. Отсюда — неизбежная неопределенность, непредсказуемость следующего шага. Но если выбор оказывается удачным, эта удача — большая и творческая. В этой устремленности вперед и вглубь, в поиске шанса, где он никогда не дан, но может быть найден в поле неопределенности, — смысл этой триадической оси, так напоминающей гегелевскую триаду тезис — антитезис — синтез. В т о р а я координата тоже, но по-своему отражает это попечение о целостности: данная «неподвижная» целостность всеми средствами противится изменениям, а если они все-таки произошли, стремится сохранить возникшее измененное состояние с той же рачительностью, что и предшествующее ей. Смысл, реализуемый этой кватернарной структурой, — в простоте, определенности, предсказуемости, в особой роли центра как точки, контролирующей опасную и угрожаемую периферию.

Из сказанного до сих пор о различиях между вертикальной осью и горизонтальной структурой и о том, что и та и другая имеют своей целью реализацию идеи целостности в ее защищенном и гарантированном виде, следует, что каждая из них — во всяком случае в связи с рассматриваемой здесь темой «римского» пространства — имеет свою ключевую точку, в которой прежде всего и решается проблема сохранения целостности. На в е р т и к а л ь н о й оси наибольшие угрозы

целостности таятся в нижней части оси, символизирующей сферу «хтонического», «подземное царство», связанное с хаосом и его порождением, со смертью и мертвыми. Именно отсюда исходит главная опасность для «космизированной», приведенной в согласие целостности. И задача сохранения и преумножения ее требует внимания к этому опасному «низу». Можно сказать, что именно этот «низ» должен быть в центре внимания, контролироваться с особой бдительностью. В случае горизонтальной конструкции ситуация иная: главная забота не об угрожаемом, а напротив, о наиболее надежном и устойчивом, о центре как гарантии контроля над периферией и сохранения целостности. Только при сочетании обеих координат — вертикальной и горизонтальной — обеспечивается безопасность «низа» и «периферии» со стороны соответственно «верха» и «середины» в первом случае и «центра» во втором.

Несколько слов об этих ключевых локусах в указанных координатах. Как уже говорилось ниже, «низ» на вертикальной оси[6] воплощался в образе вод, разломов земной коры (ущелья, провалы, mundus как обозначение подземного мира, преисподней[7]), глубоких ям и т. п. Два примера обнаружения на земле этого «низа» и его хаотических сил разрушительного характера. Первый из них связан как раз с mundus. Реально mundus'ом называли глубокую яму на Палатине (позже и на римском комиции), нижняя часть которого была посвящена манам (*manes*), душам умерших, которых умилостивляли всеобщим празднеством Feralia 21 февраля[8]; в древнейшие времена здесь приносили даже человеческие жертвы. Эта палатинская яма обычно была прикрыта особым камнем — lapis manalis, отодвигаемым три раза в году на день, ср. формульное *mundus patet*. Сами мертвецы обозначались как «нижние» (inferi). Более общий контекст позволяет говорить о неслучайности связи «нижних» и самого мира усопших с Юпитером. Тем более важна привязка mundus'а к Палатину. Второй пример — наиболее значительные воды Рима, единственная крупная река Города — Тибр (*Tiberis*); то же имя носил и бог этой реки, ее персонификация, особенно актуальная, когда Тибр становился бурным, непредсказуемым, выходил из берегов и заливал окрестность, т. е. обнаруживал свой хтонизм, свою причастность к хаотической стихии. Нелишне напомнить, что женой Тибра считалась Илиа (*Ilia*), уроженка Илиона, т. е. троянка; в более архаичных версиях Илиа была дочерью Энея и матерью римских близнецов Ромула и Рема, отцом которых был Марс. Чаще на месте Илии выступает Рея Сильвия (R/h/ea Silvia), ср. Tit. Liv. I, 3 sq.; Plut. Romul. 3; Iust. 43, 2. Позже считалось, что она была дочерью одного из потомков Энея, царя Альбы Нумитора, который был свергнут его братом Амулием. Но мотив материнства Реи Сильвии, родившей от Марса Ромула и Рема, остается и в этом случае в силе. Римские поэты не раз обращались и к мотиву несостоявшейся гибели Илии-Реи

Сильвии, брошенной или бросившейся в Тибр, но спасенной одноименным персонажем и ставшей его женой, ср. Horat. Od. I, 2, 17 sqq.; Ovid. Fast. II, 598; III, 1 sqq. и др. Интересно, что так или иначе в соседстве с этой историей оказывается сам Юпитер[9], что опосредствованным образом связывает римского Громовержца и с Илией, в свою очередь связанной с Тибром. В Овидиевой версии («Фасты») одна из нимф оказалась болтливой и рассказала Юноне, жене Юпитера, о просьбе ее мужа, обращенной к нимфам. Узнав об этом, Юпитер приказал вырвать у этой нимфы язык и повелел Меркурию:

> К манам ее отведи: для немых там пригодное место.
> Нимфа, да будет она нимфой подземных болот!
>
> («Фасты» II, 609–610).

Меркурий ведет провинившуюся нимфу в рощу, но, охваченный страстью, овладевает ею. Она

> Матерью став, близнецов родила, что блюдут перекрестки,
> Град охраняя у нас: Ларами стали они.
>
> («Фасты» II, 615–616).

Это интригующее обращение к мотивам Юпитера и его страсти к речной нимфе, к наказанию ее, к манам и подземному царству, к близнецам (хотя и не к Ромулу и Рему) как бы намекает на возможность мифа, в котором (разумеется, в реконструкции) могло бы найтись и для Юпитера вполне подобающее ему место, в ряде существенных отношений напоминающее то, что характеризует Громовержца в «основном» мифе.

Во всяком случае, напрашивается некая аналогия с рассказом Тита Ливия о первом из известных разливов Тибра и связи этого события с близнецами Ромулом и Ремом, казалось бы, обреченными на верную гибель:

> «Однако ни боги, не люди не защитили ни ее самое, ни ее потомство [речь идет о Рее Сильвии и ее младенцах-близнецах Ромуле и Реме. — *В. Т.*] от царской жестокости. Жрица в оковах была отдана под стражу, детей царь приказал бросить в реку (pueros in profluentem aquam mittere iubet). Но Тибр как раз волею богов разлился, покрыв берега стоячими водами (super ripas Tiberis effusus lenibus stagnis), — нигде нельзя было подойти к руслу реки, и тем, кто принес детей, оставалось надеяться, что младенцы утонут, хотя бы и в тихих водах (et posse quamvis languida mergi aqua infantes spem ferentibus dabat). И вот, кое-как исполнив царское поручение, они оставляют детей в ближайшей заводи — там, где теперь Руминальская смоковница[10] (ficus Ruminalis) (раньше, говорят, она называлась Ромуловой [...] Рассказывают, что, когда вода схлынула (aqua destituisset) [...]» (Tit. Liv. I, 4, 4–6)[11].

О наводнениях, связанных с выходом Тибра из своих берегов, неоднократно писали и другие римские авторы — историки и поэты. Наводнение в контексте чудесных явлений и страшных предзнаменований не раз описывал Тацит. Особенно красноречива картина, нарисованная в «Истории» (I, 86):

> «В довершение бед доходившие с разных сторон слухи о чудесах и знамениях наводили у ж а с. На Капитолии статуя Победы, стоящая на колеснице, запряженной парой коней, выронила из рук вожжи; из придела Юноны в Капитолийском храме внезапно вышел призрак выше человеческого роста; в ясный безветренный день, когда Т и б р тек совершенно спокойно, стоявшая на острове посреди реки обращенная на запад статуя божественного Юлия вдруг повернулась лицом к востоку; в Этрурии заговорил бык; животные рожали страшных уродцев, и еще происходило множество всяких чудес. В далеком прошлом, исполненном невежества и дикости, люди и в обычное время с благоговением относились ко всяким странным явлениям, сейчас же их замечали, только когда все охвачены с т р а х о м. Но главным событием тех дней было в н е з а п н о е н а в о д н е н и е; оно и само по себе принесло много несчастий, да к тому же вселило еще больший с т р а х перед будущим. Уровень воды в Тибре р е з к о п о д н я л с я, река с о р в а л а стоявший на сваях мост, р а з б и л а мол, перегораживавший течение; плотина р у х н у л а в поток, и вытесненные воды з а т о п и л и не только кварталы, примыкавшие к Тибру, но и те части города, что всегда считались безопасными[12]. Волны с м ы в а л и людей на улицах, н а с т и г а л и в домах и лавках; народ голодал, заработков не было, продовольствия не хватало; вода п о д м ы в а л а основания огромных доходных домов, и когда река отступила, они о б р у ш и л и с ь. Едва прошел первый страх, все увидели, что Марсово поле и Фламиниева дорога н е п р о х о д и м ы, а значит, закрыты пути, по которым Отон собирался идти в поход. Хотя причина порождена была п р и р о д о ю или возникла по воле с л у ч а я, все тотчас решили, что это з н а м е н и е, предвещающее неизбежное поражение».

Наконец, следует назвать самое знаменитое поэтическое описание наводнения, связанного с выходом Тибра из своих берегов, сразу же вслед за убийством Юлия Цезаря. Разливу Тибра предшествовали грозы, чем и вызвано появление здесь Юпитера[13]. Речь идет о знаменитой второй оде из книги первой од Горация — «Iam satis terris nivis...». Несколько фрагментов из этой оды позволяют понять мифологический и исторический контекст тибрского наводнения:

> Вдосталь снега слал и зловещим градом
> З е м л ю б и л О т е ц и смутил весь Город,
> Р и н у в в к р е м л ь с в я т о й г р о з о в ы е с т р е л ы
> О г н е н н о й д л а н ь ю[14],
>
> Всем навел он страх, не настал бы снова
> Грозный век чудес и несчастной Пирры,

Век, когда Протей гнал стада морские
К горным высотам[15],

Жили стаи рыб на вершинах вязов,
Там, где был приют лишь голубкам ведом,
И спасались вплавь над залитым лесом
Робкие лани.

Так и нынче: прочь от брегов этрусских
Желтый Тибр, назад повернувши волны,
Шел дворец царя сокрушить и Весты
Храм заповедный[16],

Риму мстить грозя за печаль супруги,
Впавшей в скорбь, — хоть сам не велел Юпитер —
Волны мчал он, брег затопляя левый,
Илии верен[17]. [...]

Ущерб, наносимый Городу гражданскими распрями, вызванными убийством Юлия Цезаря, соотносится с разрушениями, причиненными Риму наводнением Тибра. Если Рим по самой своей идее порядок, организация, согласие, то Тибр в этом контексте оказывается деструктивным началом, вносящим беспорядок и хаос в жизнь Города. О других носителях этого начала см. далее. Здесь же было важно обозначить ту угрозу Городу и его населению, которая связана с «низом» и при определенных условиях готова вырваться наружу — в виде ли гражданской распри или стихийного наводнения Тибра. В «римском» пространстве у Тибра свое место и своя отмеченная роль. В отличие от других символов «низа» (во всяком случае большинства их) он открыт, обыден, полезен людям; скрыта же его деструктивная, хаосу причастная сила, обнаруживая себя редко, но на редкость впечатляюще — так, что сам Рим оказывается в плену стихии, связанной с «низом». Иначе говоря, явление, жестко приуроченное к определенному месту вертикальной оси, становится событием горизонтальной плоскости, как бы разливаясь-распределяясь по ней и внося в «горизонтальную» стабильность «злое» движение — беспорядок, разрушение, смятенность, тревогу, страх, ужас, одним словом, некий отрицательный синтетизм[18].

Если представление о структуре вертикальной оси для мифопоэтического сознания древних римлян оставалось неизменным, а сама эта ось определяла некие динамические процессы, в которых участвовал и человек в контексте отношений между жизнью и смертью, небом и царством мертвых, преисподней, то представление о горизонтальной структуре как устойчивой основе мира и жизни менялось на протяжении, видимо, почти двух тысячелетий.

Но эти изменения были, во всяком случае на поверхности, экстенсивными и поначалу каждый раз касались лишь объема «римского» пространства, хотя, конечно, почти тысячелетнее расширение первоначального Рима, прирост территории, новые задачи управления, власти, политической, экономической, культурной, идеологической жизни не могли не способствовать и внутренним интенсивным изменениям в пространстве Рима.

Изменчивость «римского» пространства в течение всей истории Рима привела к увеличению исходного пространства в сотни раз, а также к многочисленным качественным («физическим») изменениям в силу природных процессов и деятельности человека. Общая тенденция состояла в нивелировке, сглаживании, приводила к упрощению некоторых сложных очертаний местности или даже к исчезновению ряда природных объектов, известных по древним свидетельствам и/или восстанавливаемых в результате геодезических и геоморфологических реконструкций. Вместе с тем с самого начала появления на территории Рима первоначальных поселений в результате хозяйственной, прежде всего строительной и природоисправляющей деятельности (осушение болот, проведение дорог, спусков и подъемов, средств соединения, ср. *pons sublicius*, средств ограждения — реального, ср. *murus*, *fossa*, или символического, ср. pomerium, и т. п.) постоянно появлялись новые объекты, строго говоря, «культурные» по происхождению, но вторгающиеся в «природный» ландшафт и в целом усложняющие его. Можно думать, что в начальный период не только наблюдалось некоторое (хотя бы относительное) равновесие «природного» и «культурного» в «римском» пространстве, но — что важнее — известное единство этого «природно-культурного» сакрализованного пространства, в котором рукотворное святилище, храм, жертвенник, укрепление-крепость (*arx*) могли входить в известном отношении в тот же ряд, что и священная роща, священный источник, священное дерево, священные воды и т. п. или «природное» убежище, укрытие (*refugium*, ср. у Тита Ливия: *silvae dederunt refugium*). Различение этих двух родов объектов увеличивалось по мере формирования бытового, «профанического» сознания и ограничения роли мифопоэтического сознания.

Для «горизонтальной» структуры «римского» пространства самым существенным было нахождение ее центра, основных направлений (линия, соединяющая север и юг, *cardo*[19], и линия, соединяющая восток и запад, *limes decumanus*), операции, ставшие назначением особых ритуалов, совершаемых предназначенными для этого жрецами, и, как следствие, предполагаемое, впрочем, и «природными» ландшафтными возможностями места, — определение границ освященного ритуально и юридически пространства. Далее они постоянно изменялись, как правило, всегда в сторону расширения, но центр оставался, строго говоря, постоянным в течение долгих веков. И хотя

позже, в эпоху Империи, Рим как целое выступал ее центром, в нем все-таки было живо сознание, что в Риме есть и актуален центр центра, центр по преимуществу, раз и навсегда закрепленный за вполне определенным локусом в силу уже исторического (вернее даже, доисторического) первородства, первого захвата новой земли на новом месте (Landnahme).

Здесь уместно обернуться назад, чтобы увидеть ситуацию на месте будущего Рима в те три-четыре (как минимум) века, которые предшествовали усвоенной традицией дате основания Рима (753 г. до н. э.). Первые постоянные поселения появились в Лациуме в конце II-го тысячелетия до н. э., в эпоху бронзы. Обитатели этих поселений были носителями культуры Вилланова, практиковавшими обряд предания покойников огню. Скорее всего это были предки латинов («прото-латины»), кажется, трезво оценившие ситуацию и избравшие для своих поселений Альбанские холмы, верстах в 20 к юго-востоку от будущего Рима. Уже после возникновения Рима, в VII в. до н. э., этот «альбанский» локус стал центром объединения ранних полисов вокруг Альба Лонги, и одно время могло казаться, что шансы успешного объединения протолатинского населения в этом локусе весьма велики, тем более что другая группа протолатинов, обосновавшаяся на территории будущего Рима, пришла сюда позже, в самом начале I-го тысячелетия до н. э., в век железа.

Это население тоже не было однородным: несмотря на его малочисленность и, видимо, этнические и языковые различия, оно, в частности, характеризовалось разными похоронными обычаями (на Палациуме и Квиринале практиковалось трупосожжение, на Эсквилине — трупоположение) и предпочитало селиться по отдельности, распределившись прежде всего по трем названным холмам. Археологические раскопки (в частности, и в недавнее время) дают представление о довольно примитивной культуре этих поселенцев, об их четырехугольных хижинах с закругленными углами, оградами из прутьев, обмазанных глиной, об их занятиях, первым из которых было скотоводство, хотя и земледелию уделялось должное внимание. Несколько позже, в IX в. до н. э., возможно, в его конце, на Эсквилине возникает община прото-сабинов. Одним словом, доромулов Рим представлял собою несколько небольших поселений на расположенных поблизости, но все-таки «островных», отделенных друг от друга холмах. Эта ситуация, для которой существенными были и тяга к особной жизни и потребность во «внешних» связях, без которых существование отдельных общин было ущербным и угрожаемым, предопределила роль антитезы а в т а р к и я : о б ъ е д и н е н и е в жизни ранних насельников Лациума и, конечно, прото-Рима. Эту проблему призван был решать Рим, формируя в ходе этого процесса и самого себя, и этот процесс длился несколько веков, а соответствующие импульсы действовали вплоть до начала кризиса Римской Империи.

Решение названной выше проблемы и само становление Рима как единого города из разбросанных вокруг отдельных поселений сельского типа [20] и «римского» пространства делало особенно актуальным роль центра и границ Рима. И мифопоэтизированная историческая традиция, и научная историческая традиция совпадают в том, что первым из римских холмов был заселен Палациум, древнейшие археологические находки на котором датируются X–IX вв. до н. э., т. е. доромуловым временем. Естественно возникает вопрос о причинах заселения «прото-латинами» именно Палациума в пределах более позднего Рима, геоморфологически и ландшафтно представлявшего собою определенное единство в рамках между Капитолием и Эсквилином (запад — восток) и Квириналом и Авентином (север — юг) к востоку от большой излучины Тибра (вне этой территории остается только Яникул, тогда как остальные из семи основных холмов и ряд малых входят в это пространство). Надо полагать, что две причины определили выбор Палациума. Во-первых, центральное положение Палациума в системе холмов левобережного Тибра. Во-вторых, надежная защищенность холма довольно крутыми откосами, с течением времени несколько сглаженными и заболоченными лощинами, а также ущельями, окружающими холм со всех сторон. Центральное положение Палациума открывало весьма хороший обзор соседних холмов и облегчало связь с ними в необходимых случаях. Пространственное единство шести больших холмов на тибрском левобережье достигалось расположением вокруг Палациума как центра пяти остальных холмов: Капитолий на северо-западе, Квиринал на севере, Эсквилин на северо-востоке, Целий на юго-востоке, Авентин на юго-западе.

Это пространственное единство дополнялось ритуально-временны́м, когда Семихолмие (Septimontium) актуализировалось в ритуальном празднестве (также Septimontium), происходившем ежегодно в день 11 декабря, когда отмечалась память включения семи холмов в городскую черту. И хотя этот обычай установился существенно позже, нежели эпоха первоначального Рима (см. Варрон), он, пожалуй, лишь актуализировал исходную «ландшафтную» ситуацию: «природное» геоморфологическое единство было осмыслено теперь и как единство «культурное», прежде всего в ритуальном аспекте («собор» римских божеств).

«Природная» выделенность Палациума несомненна, и первые насельники этого холма правильно оценили ее, появившись здесь, как показывают археологические раскопки, по крайней мере уже в X в. до н. э. Резкая крутизна склонов холма с трех сторон гарантировала неприступность, но и полагала предел распространению поселения в этих направлениях. Доступ на Палациум открывался только с четвертой стороны — северо-восточной, где был относительно пологий подъем, однако благодаря особенностям природного окружения легко защи-

щаемый от противника. Сам холм представлял собою двусоставную структуру, северо-западная часть (склон) которой называлась *Germalus* (*Cermalus*), а юго-восточная, бóльшая, — *Palatium* (впрочем, это последнее название распространялось и на обе составные части холма). Между этими частями некогда проходила канава. Также некогда на холме были ключи, ручьи, обеспечивавшие население водой, но позже иссякшие, рощи и луга, возвышения и подъемы. Сама форма Палатинского холма по горизонтали напоминала четырехугольник, приближающийся к трапеции, вершины которой были ориентированы по направлению стран света. Северо-восточная грань была протяженностью приблизительно в 300 метров, северо-западная — в 250, а две оставшихся — по 400 метров (по другим сведениям, общая длина окружности Палатинского холма составляет 1800 метров) — так что общая площадь холма исчислялась примерно 10 гектарами, при том что возвышенная часть Палациума занимала 6–8 гектаров. Высота Палациума — 51 метр над уровнем моря и 30–35 метров над окружающими долинами. Эта высота и значительная открытость примыкающего пространства на юго-западе, в сторону Тибра, позволяли держать под контролем брод через Тибр (где позже был построен Свайный мост (*Pons Sublicius*), дорогу к Тирренскому морю, Бычий рынок (*Forum Boarium*), порт (*Portus*), неподалеку от которого возник храм Портуну (*templum Portuni*), богу гаваней, портов, пристаней, и целый ряд мифологически и ритуально отмеченных мест, позже обозначенных жертвенниками, святилищами, храмами. Вместе с тем эта широта обзора и красота обозреваемого по всей окружности холма пространства позволяет говорить и о роли «эстетического», склубляющегося и со временем эмансипирующегося внутри сферы сакрального и нуминального, где за тем, что много позже воспринималось как «красота» (*pulchritudo*) мира, угадывали иное — знак божественной воли (*numen*), а позже, уже во времена Империи, — и знак имперской мощи и красоты. Если учесть, что и сам Палатинский холм к тому же был красивейшим местом Рима (во всяком случае об этом говорил еще Цицерон), то окажется, что и «палатинский» локус и его «внешнее» окружение до самого горизонта представляли собой (и так именно могли восприниматься) целый мир, отмеченный знаком высшей ценности, — пространство, в котором чудо природы сочеталось с чудом искусства (шире — культуры), и пространство божественного неба над ним. Уже на закате Империи, когда скорое падение самого Рима уже являло свои знаки, а некое предвосхищение будущей ностальгии заставляло как бы последним взглядом увидеть чудо Рима и запомнить его, Клавдий Клавдианус писал именно о Палациуме и о том виде, который открывался перед ним: «Какое более благородное местопребывание могли выбрать владыки мира? На этом холме могущество имеет больше величия; оно как будто лучше сознает свою силу. Там дворец императоров, поднимая над

Форумом свою гордую голову, видит у ног своих храмы богов, ставшие кругом, вокруг него, как защищающие его посты. Великолепное зрелище! Оттуда глаз видит поверх алтарей гремящего Юпитера гигантов, висящих на Тарпейской скале, чеканное золото Капитолийских ворот и на кровле храмов статуи, словно движущиеся в облаках; далее — ростральные колонны, покрытые медью судов, и здания, построенные на вершине самых высоких холмов, смелые работы, которые рука человеческая присоединила к творениям природы, и бесчисленные триумфальные арки, увешанные добычей, отнятой у народов. Повсюду блеск золота поражает глаза и своим вечным сиянием утомляет дрожащие ресницы» (Claudian. in sext. cons. Honorii, 35) [к «защищающим Палациум холмам» ср. образ, приведенный Г. Буассье в «Археологических прогулках по Риму»: «Хоть он [Палатинский холм. — *В. Т.*] самый маленький из всех, остальные [...] точно окружают его поклонением, как своего владыку. Действительно он имел в жизни Рима самое большое значение» и там же — «Думаю, что нет другого места, где более теснились бы в голове воспоминания о прошлом, где наблюдатель жил бы более в древнем мире»].

Именно на Палациуме возник Ромулов Рим — *Roma quadrata*, первая заявка на будущий город и на власть — царскую и жреческую. Но поселение, связанное с именем Ромула, не было первым. Круг ранних легенд, преданий, мифов, так или иначе соотносимых с первоначальным Римом или «предримской» эпохой, выявляет устойчиво сохраняющуюся «г р е к о - т р о я н с к у ю» традицию. Не сомневаясь в том, что многое в ее отражениях обязано своим происхождением поздним переосмыслениям и своего рода ранним опытам «кабинетной» мифологии, едва ли можно сомневаться, что в начале I-го тысячелетия до н. э. в Лациуме и прежде всего в первоначальном Риме была жива память об этой «греко-троянской» традиции и что в ее основе находятся какие-то реальные события, как бы ни сложно было отделить «реальное» от «фантастического» в этих опытах осмысления своего происхождения и мифопоэтической этимологии, объясняющей топографию *места сего* [21].

Здесь можно только самым кратким образом обозначить следы этой «греко- (особенно и конкретнее — аркадско-)-троянской» традиции в первоначальном «римском» предании, полнее всего сохраненном у Тита Ливия, в ряде случаев весьма критически относящегося к преданию и не стесняющегося признаться иногда в неумении сделать выбор между наличными версиями, более того, сказать свое «не знаю» [22].

Эта «чужая» традиция достаточно рано была перенесена в Италию, и население «прото-Рима», очевидно, усвоило некоторые ее следы, дошедшие в ряде версий до времени Тита Ливия именно как народная молва. Такие следы можно видеть в истории гибели Трои и расправе с троянцами, учиненной греками-ахейцами с большой жестокостью;

в спасении из троянцев только Энея и Антенора; в их странствиях по морю и попытках найти место, где можно было бы спокойно поселиться и наречь его именем Трои; в прибытии Энея и его спутников на Сицилию, а потом и в Лаврентскую область, к югу от устья Тибра, где возникла очередная Троя; в «италийском» существовании Энея и троянцев — встреча с аборигенами и их царем Латином, столкновения и заключение мира с последующим породнением, основание города Лавиния, названного по имени дочери Латина и жены Энея, победа над царем рутулов Турном и объединение троянских пришельцев с аборигенами с усвоением новому единому народу имени латинов, основание Альба Лонги, связанное уже с Асканием-Юлом (Tit. Liv. I, 1–3). Постепенно тема «греко-троянского» наследия в Италии начинает звучать всё глуше, уступая уже место событиям истории Лациума. Но возникает она снова, как только повествование доходит до Ромула и Рема и их появления в пространстве первоначального Рима, конкретно — в «палатинском» локусе. Соединительным звеном между «латинско-италийским» и «греко-троянским» выступает дочь царя Альба Лонги Нумитора Рея Сильвия [23], называвшаяся также Илией, что отсылает непосредственно к Илиону-Трое (см. выше), а также ее дети-близнецы Ромул и Рем — и через мать, и независимо от нее через связь с Палатинским холмом, само имя которого в мифопоэтическом сознании и языковом толковании связывалось с «греческим» в аркадском варианте [24].

Палациум, на котором, согласно римской мифопоэтической и квазиисторической традиции, волею Ромула возникло первое на территории Рима поселение нового типа, как будто, и до этого не был пустынным. Во всяком случае, с Палациумом был связан Фаустул, видимо, старший из пастухов, смотритель стад царя Амулия, пасшихся там. Именно он нашел младенцев-близнецов, после того как воды Тибра спали и обнажилась земля. Едва ли у него (возможно, и у других пастухов) не было на Палациуме своей хижины [25]; ср.: «Фаустул и с самого начала подозревал, что в его доме воспитывается царское потомство (*regiam stirpem apud se educari*)» (Tit. Liv. I, 5, 5), а также сообщение о том, что Фаустул поручил воспитание близнецов своей жене Ларенции (I, 4, 7–8), не говоря уж о постройке Эвандром на Палациуме укрепленного города, если верить молве. Чудовище Как (*Cacus*) похитил у Геркулеса, прибывшего к Эвандру, стада и спрятал их в своей пещере (см. ниже). Через сюжет, связывающий Геркулеса, Эвандра и Как «греческое» в Риме встречается с «римским», в частности, с локусами Палатина (Scalae Caci) и Авентина.

Есть и другое свидетельство о присутствии человека на Палациуме до того, как Ромул стал царем. Речь идет, в частности, о празднестве Луперкалий (15 февраля), своего рода очистительном обряде, носившем подчеркнуто игровой, вплоть до озорства и непристойных выходок, характер. Этот обряд, связанный с принесением в жертву коз

и козлов, беганием обнаженных юношей-патрициев вокруг Палатина, нанесением встречным ударов ремнями из козлиной шкуры, по идее, должен был способствовать увеличению плодородия и защите скота от волков[26], а также прославлению Луперка (*Lupercus*), древнеиталийского божества стад, своего рода фавна (то же имя носил и соответствующий жрец). Образ Луперка отождествлялся с Паном Ликейским («Волчьим») древнегреческой традиции.

«Предание говорит, — сообщает Тит Ливий, — что уже тогда [в детские и юношеские годы Ромула и Рема. — *В. Т.*] на Палатинском холме (in Palatino monte)[27] справляли существующее поныне празднество Луперкалии [...] Здесь Эвандр, выходец из Аркадии, намного ранее (multis ante) владевший этими местами, завел принесенный из Аркадии ежегодный обряд [...] Обычай этот был известен всем [...]» (Tit. Liv. I, 5, 1–3)[28]. Знали этот обычай и местные разбойники и, конечно, подросшие юноши-близнецы. Не пренебрегая работой в хлевах или при стаде (ad pecora), они занимались и охотой, также нападали и на грабителей, отнимая их добычу и разделяя ее между пастухами. Но однажды и грабители напали на братьев. Ромул с трудом отбился от нападавших, а Рем был схвачен и передан царю Амулию. При этом грабители выступали в роли обвинителей. По их мнению братья с шайкой сообщников делали набеги на земли Нумитора и «словно враги (hostilem in modum), угоняли оттуда скот» (Tit. Liv. I, 5, 4).

Легко верится, что так оно и было: когда нужен был скот, его захватывали и угоняли, позже, в царствование Ромула, когда не хватало женщин, захватывали и похищали их, присваивая себе. Всё это под определенным углом зрения могло бы пониматься как о б м е н, при котором «наполнение» одного пространства («чужого») переходило в «свое» пространство, пополняя его, взамен чего объявлялось, что у потерявших при обмене есть одна компенсация — вхождение в е д и н о е пространство с совокупным — «своим» и «чужим» — наполнением. И это были не просто слова и обещания, но вполне реально осуществлявшееся дело. И если верить преданию, то именно Ромул был первым идеологом и практиком «великоримской» идеи формирования «римского» пространства в его постоянном расширении вплоть до того состояния, когда «римское» сольется с «мировым» и станет неотделимым от него, им самим. Конечно, этот и другие подобные «обмены» были насильственными, но все-таки это были действительно обмены, преимущество которых выявлялось, однако, в р а з н о е в р е м я: «насильники» получали выигрыш сразу же после применения силы, хотя об этом выигрыше они знали заранее; те же, кто был объектом непосредственного насилия, чаще всего примирялись не сразу (если только вообще примирялись); но их дети, внуки и тем более следующие поколения, даже помня о совершённом некогда насилии, уже совершенно естественно пользовались преимуществами пребывания

в «римском» пространстве на равных основаниях с исконными римлянами. Но в пространство «римского» права (точнее, «предправа») побежденные и смирившиеся попадали практически сразу. «Римское» право следовало за насилием, вырастало из него как узаконение происшедшего и установление мира для всех субъектов этого права. И насилие и право были только двумя разными формами того, чему Рим был более всего обязан своим величием, — a r s r e g e n d i. Не об этом ли сказал Анхиз своему сыну Энею во время их последней встречи?

> Tu r e g e r e imperio populos, Romane, memento.
> Hae tibi erunt artes, p a c i sque imponere morem
> P a r c e r e subiectis et d e b e l l a r e superbos.
>
> (Aen. VI, 851–853)

И именно это, взращивая Рим, устремленный к «вечности», делало римлян достойными своего великого города. Сама идеология величия вместе с «инстинктом величия» работала на вечность[29]. И в этой работе с и л а (насилие) и п р а в о шли вместе, хотя и не рука об руку, но всё же чаще всего разумно чередуясь. Сила-насилие и право входили в прямое противостояние, когда речь шла (по крайней мере, в большинстве случаев) о н а р у ш е н и и границ пространства, п р е с т у п л е н и е-переход которых «чужим» и есть преступление-вина, которое карается в соответствии с правом, или о захвате-присвоении чего-то из того, чем это пространство з а п о л н е н о, будь то люди, скот, материальные ценности, символы власти и веры, без которых самоидентификация данной группы людей не может быть полной. Из сказанного следует, что обе «силы» — «сила» насилия и «сила» права — предполагают д в а пространства (условно — свое и чужое), д в а «наполнения» его, д в е тяжущиеся стороны. «Наполнение», к захвату которого стремится одна сторона и к сохранению за собой — другая, образует некую общезначимую с о б с т в е н н о с т ь, в частности, и в юридическом смысле. Одни в ходе конфликта стремятся перераспределить ее, присвоить себе. Другие — сохранить ее за собой, а в случае удачи — приумножить. В этом контексте собственность может выступать тоже в д в у х состояниях, в зависимости от того, какому из двух владельцев-обладателей она принадлежит. Поэтому можно говорить в данной ситуации об особом аспекте универсального обмена («échange»), когда его объектами и/или субъектами выступают пространства, его наполнения (собственность), владельцы, их голоса («речевые» партии в ходе судебного процесса, которыми они обмениваются, в результате чего и возникает диалогическая форма прений, характерная для разбирательства дел в суде)[30].

Также нужно подчеркнуть, что намеченные тематические циклы, как-то: право и сила-насилие, собственность («наполнение»), право и владение-обладание — предполагают и п р о с т р а н с т в е н н у ю

проекцию во всех этих случаях и непосредственно подводят к еще более общей теме — п р а в о и п р о с т р а н с т в о[31]. Пространство, как вытекает из прежде сказанного, в контексте обмена, изменения своей принадлежности и действий, к этому приводящих, неизбежно выдвигает на первый план идею д в и ж е н и я в разных ее аспектах. Процесс от начала конфликта до его завершения — суда, его решения и примирения, означающего торжество права, предполагает, говоря в общем, следующие этапы — нарушение status quo, связанное обычно с в с т у п л е н и е м в «чужое» пространство; захват его и его «наполнения»; присвоение и его легализация через вступление в право наследования или, напротив, возвращение захваченного прежнему владельцу, причем и первое и второе определяется некиим законом, обычным правом, прецедентом или как-то иначе или, наконец, решением, которое, будучи принято, становится элементом права, подтвержденным санкцией религиозной власти и соответствующего опыта, отраженного в ритуалах.

Л. Жерне в своей книге 1968 года особо рассматривает вопрос о символике, определяющей единство и целостность данной группы людей, коллектива, неотделимого от занимаемой им территории. Наиболее «сильный» символ единства и цельности — центр, а не границы, являющиеся как раз наиболее угрожаемым местом. Однако, как это ни парадоксально, не границы определяют центр, но центр — границы. Само понятие центра, обычно предполагающее геометрическую «центральность» центра и практически так и реализующееся, тем не менее определяется более сильными мотивами, символическими по своему характеру и связанными с понятиями сакральной ценности. В Древней Греции такими символами центра были могила героя, «омфалос», священный огонь и т. п.[32]. Отчасти этого же типа символы определяли и центр «римского» пространства, со временем становящегося всё более и центром «политического» символизма. Центр же — это власть и обладание — власть, обеспечивающая и обладание, и обладание, приводящее к власти[33].

Жерне, рассматривая ряд символов власти-обладания и самого акта вступления в это состояние, обращает внимание и на символы, которые в языковом выражении обозначают д в и ж е н и е, префиксальные производные от глагола βαίνω ‘шагать’, ‘ходить’; ‘восходить’, ‘подниматься’; ‘следовать’, ‘преследовать’ и т. п. и отглагольные имена типа ἐμ-βατεύσις, ἔμ-βασις и т. п. В этих образованиях, — справедливо замечает исследователь, — «encore des emplois „figurés“ laissent reconnaître quelque chose comme des rites d’avènement ou d’investiture, par exemple pour ἐπιβαίνειν chez Homère et Hésiode[34]; ἀμφιβαίνειν rappelle, dans l’expréssion de la propriété royale ou divine, cette pratique de la circumambulation bien comme dans la religion où elle a un effet purificatoire ou consécratoire»[35]. И далее, продолжая и конкретизируя эту тему в свя-

зи с глаголом вхождения-вступления ἐμ-βατεύειν и образами ноги, обуви в религиозном сознании: «Le symbolisme du pied et de la chaussure, dans la vie religieuse, est d'une très grande généralité. Dans la masse des faits qui ont été à plusieures reprises colligés, retenons quelques indications pertinentes. D'abord, il nous intéresse à constater que le mot ἐμβατεύειν lui-même a son emploi dans certaines formes du rituel. Il y correspond au gestes de poser le pied sur un objet qui a une signification et une vertu religieuses. Celui qui jure a le pied sur les τόμια; la purification du suppliant, la qualification pour le mariage, la consécration dans les mystères s'accomplissent par la même geste sur la peau d'une victime. Et les mêmes particularités, spécifiques, que laissent apercevoir des rites légendaires d'intronisation ou d'appréhension d'héritage, on les connaît dans une pratique qui appartient à une espèce de fonds communs de la religion, mais qui trouve aussi des applications singulières dans des histoires de héros [...] Projections diverses de la pensée à divers plans de société et de croyance; mais c'est la même pensée. 'Επιβαίνειν, c'est p é n é t r e r dans une domaine religieusement qualifiée: la représentation s p a t i a l e (espace du sanctuaire, espace mythique) y est essentielle. C'est donc se mettre en contact avec des forces; notamment avec celles qui émanent de l a t e r r e: dans ce concentré d'*heredium* qu'est le tombeau d'un père, il y a de quoi fonder une ἐμβατεύσις qui fait e n t r e r en rapport immédiat avec les „dieux de la ligne paternelle"»[36].

«Пред-право», в той мере, в какой оно реконструируется по данным древнегреческой, как и древнеримской традиции, тесно связано с пространством, прежде всего с двумя подпространствами — «своего» и «чужого», и с движением в нем, предполагающим, в частности, пересечение границы, когда «чужое» или «свое» р а с ш и р я ю т свое пространство за счет соответственно «своего» и «чужого». История Рима с древних времен, как правило, и определяется процессом расширяющегося захвата «чужого» пространства и соответствующего сужения этого «чужого» пространства вплоть до растворения его в «римском» пространстве.

Возвращаясь к «палатинской» теме и имея в виду период, который, хотя и условно, можно назвать, историческим, с Ромула до начала республики, сто́ит вслед за «природными» характеристиками Палациума, уже обозначенными ранее, сказать несколько слов о наиболее важных порождениях «культуры», которые больше говорят об истории древнего Рима, нежели «природные» ландшафты, и о его «историческом» пространстве. Об объектах, составляющих это последнее пространство и определяющих не только его историческую роль, но и позволяющих судить о его мета-историческом смысле, теперь можно судить как по тому, что в том или ином виде сохраняется до наших дней или до того времени, когда ныне уже полностью утраченное еще могло быть увиденным, описанным или зарисованным, так и по результатам археоло-

гических раскопок со второй половины XIX века (здесь ведущее место принадлежит раскопкам, которые начал вести Пиетро Роза) по наши дни [37]. Но существенно не только установление состава подобных объектов, но и их расположение — как в «палатинском» пространстве, так и в его непосредственном окружении. Следует также помнить, что в ряде случаев по фактам более позднего времени можно судить или строить предположения о том, что предшествовало им существенно раньше, но не объектно-материально, а ф у н к ц и о н а л ь н о, при том что форма выражения функции могла быть, в частности, и существенно иной (случай храмов, которым ранее могли соответствовать сакрально отмеченные места) [38].

Помимо уже перечисленных «культурных» объектов «палатинского» пространства (Jugurium Romuli — хижина Ромула и Рема, исходно — Фаустула; mundus и прикрывающий его камень [39]; Roma quadrata как соответствие идеальному пространству — templum, Луперкал) Палациум и его непосредственное окружение были заполнены с достаточно раннего времени и другими «культурными» объектами и объектами «природными», но усвоенными уже и сферой культуры.

Среди первых нужно отметить прежде всего первоначальное (условно — Ромулово) ограждение города, которое представляло собою стену, сложенную из больших каменных глыб, державшихся своей собственной тяжестью, и обозначавшую, судя по всему, границы Roma quadrata [40]; померий (*pomerium*, *pomoerium*), повторяющий очертания стены с внутренней и с внешней стороны [41]; стену, построенную при Сервии Туллии (Moenia Serviana), который, по преданию, был царем с 578 г. по 534 г. до н. э. (впрочем, обвести город каменной стеною [Muro quoque lapideo circumdare urbem] собирался еще Тарквиний Древний, но Сабинская война помешала ему это сделать) и охватывавшую уже существенно более ш и р о к о е пространство всех основных холмов римского левобережья [42]; ворота «Ромуловой» стены, местоположение которых в двух случаях представляется несомненным (Porta Mugonia [43] у арки Тита и Porta Romana, вблизи церкви S. Giorgio in Velabro; первые — в сторону юго-восточной части Форума, вторые — на запад в сторону Велабра и Бычьего рынка), подъемы, освоенные скаты, дороги; храмы, святилища, жертвенники (при этом нужно помнить, что храмы на Палациуме, о которых говорит Тит Ливий, возникли существенно позже, чем то время, к которому он их приурочивает [44]; однако тот же источник сообщает важное сведение о том, что тогда, при Ромуле, «выделен был только с в я щ е н н ы й у ч а с т о к, то есть м е с т о, о с в я щ е н н о е д л я х р а м а» X, 37, 15; Сервий Verg. Aen. III, 463 разъясняет, что такие места назывались «заклятыми» и считались неприкосновенными; следовательно, построенный здесь примерно через пять с половиной веков храм был лишь иной формой воплощения святости места сего; очевидно, что это был не единственный слу-

чай, а известная практика[45]; помимо храма Юпитера Статора на Палатине были и другие храмы — Юпитера-Победителя, Юноны, Кибелы[46]); здания и места общественного характера (помещения или участки для куриальных собраний [здесь хранился авгуральный жезл салиев — lituus, почитавшийся святыней и не сгоревший при пожаре — Cicer. De divinat. T, 17]; особое сборное место салиев, где хранился щит Марса[47]; коллегия Арвальских братьев, куда входил и Ромул вместе с 11 сыновьями Акки Ларенции, кормилицы Ромула и Рема, жены Фаустула; убежище, учрежденное в роще, посвященной «лесному» богу Лукарису (Lucaris), где укрывались беглецы — и свободные, и рабы, толпами стекавшиеся в Рим; святилище «волков» — Луперкал; резиденция жреца Юпитера и т. п.)[48].

Среди в т о р ы х — природных, но в той или иной мере «окультуренных» объектов Палациума и особенно «припалатинского» пространства, — нужно отметить т. наз. Scalae Caci, букв. — «Лестницу (сходни) Кака» или ступени (gradus), западный склон Палациума и подъем с противоположной стороны (с Форума), позже названный Scalae Anularie (по мастерским ювелиров, изготовлявших кольца; Велабр (Velabrum), сильно заболоченную местность, опасную здоровью[49], к западу от Велабра; Луперкал (Lupercal, Luperkus), пещеру у подошвы Палатинского холма в западной его части — была посвящена Пану Ликейскому (именем Lupercus называлось и древнее италийское божество стад, и жрец Пана-Луперка); долину Мурции (vallis Murcia, первоначально — Murcus), на месте части занятой впоследствии Большим цирком, между Палациумом и Авентином, у подножья последнего (здесь было святилище — sacellum Венеры-Мурции, находившееся в миртовой роще, ср. Venus Myrtea, Venus Murcia); возможно, Lucus sei Deo sei Deivae, в южной части самого Палациума, и даже Templa, освященное место у опушки рощи, где позже возникло святилище (ср. Templa Jovis), в западной части Палатинского холма.

Это «наполнение» пространства Палациума, как отчасти и «припалатинского» окружения, позволяет прежде всего выявить (хотя бы отчасти) и «с и л ь н ы е» точки «культурного» слоя, возникающие в исходной «природной» стихии Палациума, и тем самым понять (тоже, разумеется, лишь отчасти) некоторые смыслы, проявляемые «культурой» в сфере «природы», более того, вживляемые в и с х о д н о и с к л ю ч и т е л ь н о «п р и р о д н о е» пространство Палациума. В более абстрактном виде можно говорить о п р о е к ц и и «культурных» объектов, институции и самих функций на данную «природную» физико-морфологическую плоскость и о результатах этой проекции как отражении взаимодействия обоих начал — вторгшегося «культурного» и воспринимающего «природного». В ходе этого процесса «культурный» слой всё увеличивался, достигнув наибольших успехов в первые два

века Империи. В известной степени напрашивается аналогия между этими двумя началами и понятием модуса и языковых категорий. Если продолжить аналогию, то состав объектов в обоих модусах — «природном» и «культурном» — образует две разных парадигмы, объединяемых в одну синтетическую. Тогда расположение объектов на Палациуме могло бы пониматься как синтагматическое пространство — не однолинейная ось, но именно «многоосевое» пространство, в котором «синтаксические» смыслы определяются из соотношения объектов и их функций в этом многоосевом пространстве с разнонаправленными связями. Только задача, поставленная исследователем, определяет порядок и направление, отвечающие цели, при «считывании» этого пространства в плане семантического синтаксиса.

Древние источники, археологические раскопки, труды по топографии Палатинского холма, наконец, связанные с реконструкцией (здесь применительно к первоначальному и царскому Риму, но не без заглядывания при необходимости и в более поздние эпохи, во всяком случае — в республиканскую и императорскую) структуры «палатинского» пространства, прочитанной не столько сознанием ученого («наука» и ее методы), но и сознанием современника той эпохи, к которой относится-привязывается реконструкция, — всё это позволяет сделать некоторые выводы или, скорее, высказать ряд предположений о смысле пространственной структуры Палациума в древнем Риме.

Высказывавшиеся раньше соображения о местонахождении mundus'а на площади Аполлона (Area Palatina), где в императорскую эпоху находился храм Аполлона Палатинского (перед дворцом Августа), могли бы быть подкреплены тем, что mundus практически идеально соответствует центру Палатинского холма и с севера на юг (Священная дорога — Большой цирк), и с востока на запад (Триумфальная дорога — Велабрская улица). Выход mundus'а в центре Палациума при учете того, что через mundus проходит вертикальная ось, соединяющая «нижний» мир (царство мертвых) с «верхним» миром (царство богов) через «средний» мир (царство живых). Следовательно, это — единый-двойной, удвоенный и особенно напряженный центр, в котором линии, соединяющие страны света (горизонтальный аспект), и линия, соединяющая верх и низ, моделируют мир-mundus (весь мир, большой мир, а не только «нижний» мир) в том виде, как он восстанавливается через центр основных координат этого мира, — во-первых. Во-вторых, этот весь мир в его целостности соотнесен с целостностью всего Палатинского холма, где есть «свои» верх, середина и низ, «свои» страны света, и, значит, Палациум тоже может быть понят как уменьшенная, но достаточно репрезентативная модель «большого» мира, осмысляемого, как это следует из этимологии слова *mundus*, как «умытый» (и.-евр. **meu-* : **mou-* : **mŭ-*), так сказать, отмытый до блеска, сияющий, украшенный[50]. Слово mundus применительно к «нижнему» миру

и входу в него предполагает, что чаша ямы и ее дно являются как бы зеркальным отражением купола неба и реализуют идею «обратности» вогнутого mundus'а-ямы и выпуклого неба, низа и верха[51]. Жизнь и смерть[52], прошлое, настоящее и будущее, начало и конец так или иначе моделируются этой вертикальной осью. В этом контексте, возможно, неслучайной является более поздняя попытка полагать могилу Ромула на Форуме под niger lapis, как бы не имеющая надежных оснований, если только не видеть здесь результата переноса могилы с Палациума, где lapis manalis прикрывает вход в царство мертвых, — там скорее всего и должен был бы оказаться после смерти Ромул, если он был бы простым смертным[53].

Еще один аргумент в пользу того, что указанный центр Палациума был «сильно»-функциональным, можно видеть в том, что через него проходит, несомненно, главная ось всего этого урочища. Она начинается от Мугонских ворот, и дальше путь (практически прямой) лежит с северо-запада на юго-запад, доходя до возвышенности над южным склоном Палациума (против vallis Murcia, будущего Большого цирка, ближе к западной его части), где, неподалеку от самого края, находилась, видимо, хижина Ромула. Начало пути — Porta Mugonia (Mugonia), около арки Тита вовне. Названием своим эти ворота обязаны теме с к о т а, одной из важнейших для Палациума, ср. *mugientes* 'крупный рогатый скот' (*mugientium greges*. Hor., Apul.), *mugio* 'мычать', 'реветь' (*bos mugit*. Tit. Liv.), но и 'греметь', 'шуметь'. Через эти ворота, действительно, выгоняли скот пастись в долине Велабра, и этим же путем вечером он возвращался обратно; вероятно, именно через эти ворота скот гнали и на Forum boarium. Пройдя со стороны Форума через Мугонские ворота и вступив на землю Roma quadrata, справа почти сразу же можно было увидеть храм Юпитера Статора. Раскопки обнаружили на этом месте груду больших камней, которые были отождествлены с остатками фундамента этого древнего храма. Надо полагать, что это местоположение храма (ранее, видимо, более примитивного святилища) тоже неслучайно: оно задает основную тему главного божественного персонажа *места сего* — бога-Громовержца Юпитера. Вблизи ворот место, помеченное именем Юпитера, напоминало, что он бог-хранитель (Juppiter Conservator, Juppiter Custos), бог границ и межей (Juppiter Terminus), ср. *terminus* как обозначение пограничного камня[54], межевого знака, границы (plur.), предела и т. п. Можно думать, что в рассматриваемом случае выступал и более специализированый аспект идеи хранительства, распространявшегося и на с к о т. И дело даже не столько в таких фактах, как принесение верховным жрецом Юпитера (flamen Dialis) в жертву богу белой овцы, сколько в более глубоком уровне связи Громовержца со скотом в архаичной индоевропейской традиции, несколько затушеванной в Риме[55], о чем неоднократно писалось в связи с темой «основного» мифа, в котором прения между Громовержцем и его Про-

тивником происходят чаще всего именно из-за обладания скотом[56]. Можно также думать, что как бог плодоносной силы, плодоношения и изобилия Юпитер не мог не иметь отношения и к скоту[57]. Более того, первые насельники Палатинского холма, несомненно, жили более скотоводством, чем земледелием, и пастушество было здесь основным занятием, и это — еще один аргумент в пользу связи Юпитера со скотом.

Миновав храм Юпитера Статора, путь, начавшийся у Мугонских ворот, достигает центра Палациума (Area Palatina), на котором находился *mundus*. В свое время было высказано мнение, кажущееся вполне вероятным. Согласно ему и учитывая, что Юпитер был связан с дождем, грозой и молнией (Juppiter Fulgur, Juppiter Pluvius), высказывалось предположение, что в этом контексте lapis manalis, прикрывавший вход в mundus и источавший воду (*manare* при *Manes*), мог быть фетишем, связанным именно с Юпитером[58]. Если тема Юпитера на Палатинском холме «разыгрывалась» и в самом центре его и была в сознании первонасельников сопряжена с Юпитером, то и он оказывается втянут в главную вертикаль космологического пространства: верх ее (небо) представлен персонификацией Юпитера Дождящего, середина — mundus'ом и lapis manalis'ом на земле, низ — царством мертвых.

Далее путь направляется к юго-западной оконечности Палациума. Там на склоне холма, против Бычьего рынка, находилась небольшая пещера, осененная фиговым деревом. Это был Луперкал, где волчица выкормила своим молоком младенцев-б л и з н е ц о в Р о м у л а и Р е м а. Эта пещера существовала, по крайней мере, до конца Империи. В свое время там была помещена бронзовая статуя волчицы этрусской работы, находящаяся теперь в Капитолийском музее. Неподалеку, там, где позже стояла церковь св. Анастасии, находилось освященное пространство (Templa) — Ara Maxima, которое, по высказывавшимся прежде предположениям, могло быть жертвенником Юпитера (ср. ara Jovis), находившимся на некотором возвышении. Если это так (в чем, однако, нельзя быть уверенным), то окажется, что весь путь от Мугонских ворот до Ara Maxima, с северной оконечности Палациума до южной, так или иначе был связан с Юпитером-Громовержцем[59]. На том же возвышенном над уровнем окружающих мест пространстве Ara Maxima, недалеко от ската к Большому цирку помещают хижину Ромула (tugurium Romuli). Рядом, в дубовой роще, которая едва ли могла быть посвящена кому-либо кроме Юпитера[60] (хотя дуб, наряду с волком и дятлом, был посвящен также и Марсу, но связь с дубом — отцовское наследие, как бы перешедшее от отца, Юпитера, к сыну) в этом «юпитерском» контексте, или божественному персонажу, с ним тесно связанному, позже был построен храм Матери богов (Mater deorum) Кибеле, культ которой утвердился в Риме в 204 г. до н. э.[61].

Поскольку речь идет о возможности выяснения, с кем из богов могло связываться это место до введения культа Кибелы, позволитель-

но сделать два предположения. П е р в о е. Фригийская богиня Кибела, как известно, функционально очень близка древней божественной титаниде, дочери Урана-Неба и Геи-земли и жене Кроноса Рее[62]. Один из основных мотивов, связанных с Реей(-Кибелой), — как она, понесши бремя от Кроноса и родив Зевса, чтобы спасти его от отца, пожиравшего своих детей, дала ему вместо младенца запеленатый камень, а самого младенца в тайне от отца отправила на Крит, тем самым вторично спасши его от гибели (см. латинскую версию — Ovid. Fast. II, 201 и след.). Рея Сильвия (Rhea [Rea] Silvia), дочь царя Нумитора (по другой версии — Энея), понесла двойной плод от Марса (версия — от своего дяди царя Амулия). Она родила двоих близнецов Ромула и Рема, которым грозила смерть со стороны Амулия. Он их обрек на смерть, и только чудом (как и Зевс, сын Реи) близнецы спаслись. В сочетании с тождеством имен матерей в греческой и римской версии этот мотив приобретает особую весомость. В т о р о е. Почитание Реи Сильвии как матери близнецов объясняет вероятную преемственность в ряду — Рея Сильвия → Рея-Кибела → Кибела, с одной стороны, и переадресовку описываемого локуса на Палатинском холме Кибеле, вытеснившей предшествующую ей Рею Сильвию. Эти соображения, кажется, могут бросить луч света на историю этой оконечности Палациума, которая хранит воспоминания (и/или позволяет реконструировать) как о Юпитере, так и о Ромуле, первом из богов и первом из царей, которые в «кросс-категориальной» перспективе могут выступать как некий единый «аллоперсонаж» с двумя ипостасями — божественной и человеческой. Если это так, то «юпитерово» и «Ромулово» в этом урочище не противоречат друг другу: им здесь не тесно, потому что — в известном смысле — это о д н о место занято не двумя разными персонажами, а о д н и м аллоперсонажем[63]. Разумеется, эти предположения не снимают вопрос о хронологическом первенстве Юпитера или Ромула в этом локусе. Впрочем, некоторые догадки всё-таки можно строить: это место над склоном холма в сторону долины Мурции (будущего Большого цирка) обнаруживает ослабленность начала, связанного с Юпитером (особенно по сравнению с другими местами на Палациуме)[64], и несомненность «Ромулова» начала, его более глубокую мотивированность и более детальную разработанность.

«Ромулово» начало достаточно весомо обнаруживает себя в этом локусе Палациума, особенно в римской (палатинской по происхождению) мифопоэтической традиции, за которой — с определенными потерями, приобретениями и сдвигами — стоит и собственно «историческое». В Риме «Ромулово» начинается еще до Палатина, в Тибре, куда были брошены близнецы, чтобы погибнуть, точнее, в том месте, немного ниже по течению, у острова, который теперь называется Isola Tiberina, где Тибр ближе всего подходит к Палациуму. Именно здесь спавшие воды реки опустили лоток с близнецами в ближайшую заводь,

где теперь, как сообщает Тит Ливий (I, 4, 5), растет руминальская смоковница, ранее, по его же словам, называвшаяся «Ромуловой»[65]. Эта смоковница, как предполагают, находилась в юго-западном углу Палатинского холма, неподалеку от хижины Ромула (другая версия — на Комиции, куда она была чудесным образом перенесена)[66]. К этой заводи прибегала волчица кормить близнецов своим молоком, здесь их увидел смотритель царских стад Фаустул, и отсюда он принес младенцев в свою хижину, которая стояла недалеко от склона холма, того его места, которое ближайшим образом было повернуто к Тибру[67]. Тем не менее, не вызывает сомнения, что все действие спасения близнецов происходило в этом двуедином и, так сказать, п е р е х о д н о м локусе, одну часть которого образовало тибрско-припалатинское пространство, а другую — крайняя часть Палатинского холма, повернутая к первой части. Переходом, в строгом смысле слова, можно было бы назвать, видимо, п о д ъ е м из припалатинской низины на возвышенное место юго-западной оконечности холма.

Стоявшая там «хижина Ромула» (очевидно — хижина Фаустула, второго спасителя близнецов), судя по известным образцам — как найденным, так и реконструированным, едва ли сколько-нибудь отличалась от жилья самых ранних насельников Палациума и раннеиталийского населения. Хижина Ромула, которую, как утверждает традиция, так долго и с таким почтением сохраняли на этом месте[68], скорее всего представляла собою сооружение круглой формы с остроконечной крышей, крытой соломой или тростником и поддерживаемой стоящим в центре столбом. Стены и крыша хижины делались из сплетенных ветвей, обмазанных глиной; расставленные по круговому периметру столбы крепили эти стены. Над дверью делалось отверстие для выхода дыма (очаг был переносной) и иногда прилаживался навес; пол был каменный, и в нем прорубались канавки для стока воды. Существующие реконструкции хижины, относящиеся к Ромулову времени и действительные, видимо, и для более раннего времени, нужно считать достаточно точными[69].

Единственным из существенных местом, связанным с Ромулом и находящимся вне Палатинского холма, хотя и поблизости от его основания, была могила его, находящаяся на Форуме (Forum Romanum, также и Magnum или Vetus), в его северо-восточной части, на месте народных собраний (comitium). Обреченный смерти, Ромул (как и его брат) появился, чтобы жить, на Палатинском холме с одной стороны (юго-запад) и ушел, умерев, в другую сторону (северо-восток). Переправившись через воду смерти, которой, по злому умыслу Амулия, должен был стать Тибр, Ромул обрел жизнь, силу, владение и власть именно на Палациуме, второй его «переправе», но уже к смерти.

Обращаясь к «палатинскому» пространству и к первому, согласно архаичной традиции, ее владетелю и властителю, нельзя не коснуться,

хотя бы мельком, темы д в о й н и ч е с т в а, столь глубоко укорененной именно здесь. Прежде всего Ромул и Рем были б л и з н е ц а м и, т. е. реализовали собой наиболее «сильный»[70] вариант двойничества, в котором, однако, «разыгрываются» два сценария — подобия и соответственно синтетизма и различия, вплоть до отчетливой оппозиции, противостояния и соответственно разъединения, розни. Две рамки, два предела, заключающих жизнь Ромула, о чем только что говорилось, лишь один из примеров, где акценты ставятся как на общем, целом и едином (полнота и целостность Ромуловой жизни), так и на разном, частичном и противоположном (обретение жизни, начало ее и конец ее, смерть, исчезновение).

Двойничество-близнечество Ромула и Рема, к исследованию которого в последнее время обращались многие выдающиеся ученые, очевидно, и оно отчасти отвлекает внимание от того, что всё «римское» и особенно «палатинское» пространство, как и родословие самих римских близнецов, пронизано идеей дуализма, мощным инструментом стратегии поведения в жизни человека, общества, государства, в самом сознании, мысли. Идея бинарной оппозиции и идея синтеза двух начал и создания двуединства, в котором со временем былая «двойность» перестает быть актуальной, в высокой степени объясняют специфику пространства Древнего Рима и самой истории Вечного Города.

Сами фигуры Ромула и Рема воплощают идею двойственности-близнечества в несимметричном варианте: Ромул — удачник, герой, победитель, почти полубог, Рем — явный неудачник, и, будучи, как бы скороговоркой, упомянут в начале книги Тита Ливия (I, 5, 3–I, 7, 2, всего 9 упоминаний, во много раз меньше, чем число появлений имени Ромула), уже очень скоро сходит навсегда со сцены, а Ромул, избавившийся от брата (inde ab irato Romulo [...] interfectum. I, 7, 2), остается в одиночестве[71]. Единым становится и прежде разъединенное пространство (Палациум — Ромул, Авентин — Рем). Теперь обе части его становятся исключительно Ромуловыми. Но идея двойственности обнаруживает себя (хотя и не в близнечной версии) в р о д о с л о в и и Ромула и Рема и раньше. Не говоря о паре братьев, дедов-близнецов, Нумиторе (хороший) и Амулии (плохой), по материнской линии, следует остановиться на Марсе, который в народной молве считался отцом близнецов[72], и первоначально был богом стад и полей (вегетации)...

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Это соотношение «незрячего» и лишенного мысли материального начала и сознания, духа в точности напоминает отношение сходных сущностей «пракрити» и «пуруши» в умозрении древнеиндийской школы санкхья. В обоих случаях одно начало не может обойтись без другого. Ср. известный образ слепца, несущего на

своих плечах зрячего, определяющего направление пути, но бессильного передвигаться самостоятельно.

[2] Мотив различия между горами и холмами в Риме остается не вполне ясным, хотя для населения древнего Рима он был, очевидно, существенным и в определенных важных ситуациях не мог объясняться разницей в высоте соответствующих объектов. Так, в пространстве, обнесенном при Туллии Сервии стеной (середина VI в. до н. э.) было две самостоятельные общины — палатинская и квиринальская, находившиеся соответственно на выделявшихся среди окружающей местности возвышенностях — Палациуме (*Palatium*, но и *Palatinus*) и Квиринале (*Quirinal*), определявшиеся, как правило, физиографически по-разному. Палатин определялся преимущественно как гора (*mons*) — *mons Palatinus* (существенно реже — *collis Palatinus*), тогда как Квиринал никогда не именовался иначе, чем холм (*collis*) — *Quirinalis collis*. Соответственным образом это различие было усвоено и в названии населения (*montani* : *collini*), жреческих коллегий (*salii palatini* : *salii collini*), триб (*tribus palatina* : *tribus collina*), крепостных ворот (*porta palatina* : *porta collina*). При этом отмеченным членом противопоставления является *collis* (*collinus*). Существенно отметить, что холм Quirinal был не только н е н и ж е горы Palatium, mons Palatinus, но и несколько в ы ш е ее. Высказывалось предположение, что население обоих этих локусов считало себя с ранних уже пор римлянами — *Romani montani* и, видимо, *Romani collini*, см. Т. Моммсен. Римская история. М., 1877, 47–48.

[3] Нужно помнить, что «римское» пространство особенно рельефно выступает в контексте пространства Лациума — н и з к а я р а в н и н а (*Latium* : *latus* ‘широкий’, ‘пространный’), ограниченная с запада морем, с востока и юга — горами, с севера — переходящая в холмистую область обитания этрусков.

[4] После опустошительной войны с Вейями многие были склонны покинуть Рим и основаться на новом месте. Эти намерения римлян были опровергнуты и отклонены в страстном обращении Камилла к своим соотечественникам:

> «Зачем же мы за него [Рим. — *В. Т.*] воевали, зачем вызволили отечество из осады, вырвали из рук врага, если теперь сами бросим то, что освободили? Когда победителями были галлы, когда весь город принадлежал им, Капитолий с Крепостью все-таки оставались у римских богов и граждан, они продолжали там жить. Так что же, теперь, когда победили римляне, когда Город отвоеван, покинуть уже и Крепость с Капитолием? (recuperata Urbe arx quoque et Capitolium deseretur?). Неужто удача наша принесет Городу большее запустение (plus vastitatis), чем наша неудача? Если бы даже не было у нас святынь, что появились одновременно с Городом и передаются из поколения в поколение (si nobis cum Urbe simul positae traditaeque per manus religiones nullae essent), всё равно я считал бы происшедшее ныне с римским государством достаточно знаменательным, чтобы отучить людей от пренебрежения к почитанию богов (neglegentiam divini cultus). И в самом деле, взгляните на те удачи и неудачи, что приключились за многие годы: вы обнаружите, что всё хорошее проистекало от смирения перед богами (sequentibus deos), всё плохое — от неуважения к ним». — И после перечисления результатов этого небрежения: «Мы заплатили столь ужасную цену богам и людям, дабы в своем порабощении, поражении и выкупе явить назидание всему миру. Наконец, и самое несчастье наставляло нас в благочестии: мы бежали на Капитолий, к богам, к престолу Юпитера Всеблагого Величайшего; мы частично укрыли в земле, а частично увезли от вражьих глаз

в соседние города наши святыни (sacra), и это в то время, как гибло наше собственное имущество; оставленные богами и людьми, мы все же не допустили прерваться нашему священному культу. И потому боги вернули нам отечество, победу, военную славу предков (patriam et victoriam et antiquum belli decus amissum). И по их же воле настал для врагов час ужаса, бегства и поражения, поскольку те ослепли от алчности и [...] бесчестно нарушили договор» (Tit. Liv. V, 3–10). Ср. также: «Вспомним, сколько раз священнодейства (sacra) возобновлялись из-за того, что была пропущена какая-нибудь часть дедовских обрядов, будь то по неуважению или случайно. И между тем, что же послужило к исцелению государства, изнуренного вейской войной, как не возобновление таинств и ауспиций после альбанского чуда? Будто в память о древних заповедях, мы перенесли в Рим и чужеземных богов и учредили новые культы (instituimus novos): недавно привезенная из Вей царица Юнона была освящена на Авентине — что за торжественный это был день!» (Ibid. V, 9–10).

[5] Число семь объединяет пространство первоначального мира с так называемым Septimonium'ом, семью холмами, объединившимися позже в единство, членами которого были Палациум (Палатин), Капитолий, Квиринал, Эсквилин, Целий, Авентин и Яникул. Это объединение-соединение разных общин, в ряде случаев этнически неоднородных, было одним из ранних проявлений «римского» синойкизма, ставшего основой дальнейшего объединения земель, народов, традиций, культур в процессе возрастания Рима.

[6] Сама эта вертикальная ось в римской мифопоэтической традиции может воплощаться в разных образах, ср. *catena aurea*, золотая цепь (ср. также *catena* 'скрепляющий брус', 'скрепа'), варианты мирового дерева (ficus Ruminalis), колонны, двойные арки и т. п.

[7] Ср. также *mundus* 'мир', 'вселенная', 'мироздание', 'человечество', 'люди'; 'убор', 'наряд' и др.

[8] К предистории этого ритуала ср. у Овидия — Fast. II, 569 sqq.: о любви Юпитера к Ютурне, нимфе одного источника в Лациуме.

[9] В Овидиевых «Фастах» *Неукротимой к Ютурне любовью объятый Юпитер* преследует нимфу Ютурну, скрывающуюся от него то в лесу, то нырнув в воду. Юпитер созывает всех нимф Лация и обращается к ним с просьбой о помощи:

Ваша сестра сама себе враг, раз она отвергает
Высшего бога любовь, не отдаваясь ему.
Мне помогите и ей: ведь то, что мне будет усладой
Страстно желанною, то будет на радость и ей.
Берега вы на краю удержите, прошу я, беглянку,
Чтобы она не могла в воду речную нырнуть.

И вслед за этим сразу же:

Так он сказал, и его послушались тибрские нимфы
Все, что твой брачный чертог, Илия, верно блюдут

(«Фасты» II, 591–598).

[10] Ср. у Овидия («Фасты» II, 411–412): *Было там дерево, пень которого цел и доселе: / Румина это, она Ромула фигой была*. Ср. лат. *rumis* 'сосок'; плод смоковницы, богатой млечным соком, похож на женскую грудь. Поскольку ни при каком разливе Тибра вода не могла подняться на верхнюю поверхность Палатина, где росло Ру-

минальское дерево, выдвигались версии чудесного перенесения его вниз, к месту разлива Тибра (впрочем, существует версия, согласно которой это дерево находилось на Комиции, площади народных собраний).

[11] Ср. Овидиеву версию наводнения в контексте чудесного спасения близнецов, ценную определенностью топографических привязок:

Альбула та, что потом по утопшему в ней Тиберину
Тибром была названа, вздулась от зимних дождей:
Где теперь форумы, где Большого цирка долина
Там, как увидел бы ты, плавали лодки тогда.
Лишь туда слуги пришли, а пройти нельзя было дальше,
Тотчас, взглянув на детей, так восклицает один:
[.....]
«Вместе вы родились и вместе вы на смерть идете,
Вместе тоните!» Сказал и положил близнецов
[.....]
Полый ковчег с детьми речная вода поддержала.
О, каковую судьбу крыл этот жалкий челнок!
В тине застрявший ковчег, к дремучему лесу прибитый,
При убывавшей воде сел потихоньку на мель.
Было там дерево, пень которого цел и доселе:
Румина это, она Ромула фигой была.

(«Фасты» II, 389–412).

[12] Комментатор поясняет, что в данном случае речь идет о примыкавшем к Тибру и застроенном многоэтажными домами Бычьем рынке (forum boarium), о Велабре, в это время уже густо заселенной глубокой долине между Палатином и Капитолием, и начинавшейся от Велабра Этрусской улице, где была сосредоточена торговля предметами роскоши. Также были затронуты наводнением кварталы, примыкавшие к Форуму с запада и северо-запада. См.: *Корнелий Тацит*. Сочинения в двух томах. СПб., 1993, 649 (Е. П. Ореханова).

Сто́ит процитировать один из фрагментов «Анналов» (II, 79), связанный с обсуждением проблемы возможных наводнений:

«Затем Аррунцием и Атеем был поставлен перед сенатом вопрос, считает ли он возможным для уменьшения разливов Тибра запрудить реки и озера, из-за которых и повышается его уровень; по этому поводу были выслушаны представители муниципиев и колоний, причем флорентинцы просили ни в коем случае не отводить Кланиса из привычного русла и не направлять его в Арн, так как это было бы для них гибелью. Близкое к этому заявляли и жители Интерамны: плодороднейшие земли Италии придут в запустение, если река Нар, спущенная в канавы (как это предполагалось), заболотит близлежащую местность. Не молчали и реатинцы, возражая против постройки плотины на Велинском озере, в том месте, где из него изливается Нар, и говоря, что оно выйдет из берегов и затопит окрестности; что природа, определившая их устья и течение, истоки и разливы, достаточно позаботилась о делах человеческих; к тому же нельзя не считаться с обычаями и верованиями союзников, посвятивших рекам родной страны обряды, рощи и жертвенники, да и сам Тибр не желает, чтобы у него отняли соседствующие с ним реки и его течение стало от этого менее величавым. [...] взяло верх высказанное Гнеем Пи-

зоном мнение, что все следует оставить как оно есть».

[13] Вместе с тем нельзя забывать, что сам Юлий Цезарь, как и весь род Юлиев, берет начало от Юла (Аскания), сына Энея, который через своего отца Анхиза ведет свою родословную от Зевса-Юпитера (притом, что матерью Энея была Афродита-Венера). В этом контексте и появление образа Цезаря мстителя (*Caesaris ultor*. II, 44) не может быть признано случайным.

[14] Ср.: *Iam satis terris nivis atquae dirae / grandinis misit pater et rubente / dexterae sacras iaculatus arcis / terruit urbem* (II, 1–4).

[15] Ср. образ волн как (морских) с т а д, собств. — с к о т а (ср. русск. волна́ ‘unda’ и волна́ ‘шерсть’): [...] *cum Proteus pecus egit altos / visere montis* (II, 7–8).

[16] «Желтый Тибр» (*vidimus flavem Tiberim*. II, 13), как и «мутный», постоянные сигнатуры реки, особенно в ее бурном состоянии. К *волнам* ср.: *retortis / litore Etrusco violenter undis* / [...] (II, 13–14).

[17] Месть Тибра, персонифицированной реки, Риму за печаль жены Илии в контексте, где участвует Юпитер, поражающий землю, образует некую схему, отчасти предваряющую сюжет «основного» мифа, но еще не нашедшую своего «сильного» варианта. Отчасти последним объясняется далее переход поэта к теме гражданской распри — *audiet pugnas vitio parentum / rara iuventum* (II, 23–24). Об имени Ilia см. ниже.

[18] В этом смысле пространство Рима не только «сильное», но и напряженно-драматическое, именно из-за гипертрофии «нижней» сферы. В этом отношении Рим стоит в том же ряду, что и Византий-Константинополь, Вильнюс и другие города этого ряда. См. работы автора: Еще раз об и.-евр. **budh-* (**bheudh-*). I. Фракийск. Βυζάντιον в индоевропейской перспективе // Этимология 1976. М., 1978, 135–153; — *Vilnius*, *Wilno*, *Вильна*: город и миф // Балтославянские этноязыковые контакты. М., 1980, 3–71 и др. — В известной степени в этот же ряд должна быть включена и древняя Троя, находившаяся наверху холма, насыпи (ср. гомер. σῆμαν χεῖσθαι), возвышавшейся среди волнообразной (подобно Лациуму) равнины, прорезанной северо-западными отрогами Иды и орошаемой Сатниоентом, Симоентом, Скамандром и Тимбрием, в 42 стадиях от Геллеспонта. Главная река этого локуса — Скамандр (Σκάμανδρος), по желтому цвету воды (как и в Тибре, только значительно интенсивнее: шерсть овец в Скамандре окрашивалась в этот цвет, ср. Arist. hist. an. 3, 12) называвшийся также Ξάνθος (ср. ниже о мотиве преследования Ксанфом Ахилла [μάχη παραποτάμιος. Il. XXI], причем оба участника этого поединка связаны с Зевсом). Скамандр-Ксанф с трех сторон окружал утес Пергам (Πέργαμον), на котором находилась цитадель Трои. Само слово Πέργαμον подчеркивает идею в ы с о т ы, ср. и.-евр. **bherg'h-* ‘высота’, ‘гора’, см. *Л. А. Гиндин*. Древнейшая ономастика Восточных Балкан (Фрако-хетто-ливийские и фрако-малоазиатские изоглоссы). София, 1981, 110–114 и др.; тогда как название Σκάμανδρος отсылает к образу «н и з а», что напоминает и ситуацию полярных локусов «римского» пространства.

[19] Ср. также *cardo caeli* или *cardo mundi*, *quattuor cardines mundi* в пространственных значениях и *cardines temporum*, *cardoanni* во временны́х значениях. Определяющая роль этих понятий видна из того, что *cardo* обозначало некую точку вращения, ось, вокруг которой всё вертится, центр (*quodam cardine versari*. Valer. Max.), сущность, главное обстоятельство, и, наконец, некий поворотный, решающий, критический момент: *haud tanto cessabit c a r d i n e rerum* «не упустит столь решительного момента»,

скажет Вергилий о Юноне, находящейся действительно в крайних обстоятельствах; ср. о ситуации пребывания в крайней опасности — *cardine summo verti* (Valer. Flacc.), но и такое значение *decumānus* (*decimānus*), как ‘огромный’, ‘значительный’ и т. п.

[20] Перед «римскими» прото-латинами стоял выбор — остаться верными крестьянскому образу жизни и занятию сельскохозяйственными работами, как это было свойственно другим латинским общинам и тем более другим италийским племенам, или переходить к «городским» формам существования. Население Рима избрало второе, и Рим очень рано обозначил свою ориентацию на переход к городской жизни. «Городоцентричность» можно считать характерной чертой Рима, выделявшей его среди окружающих поселений: г о р о д о м была и Троя, из Трои был Эней, победивший Турна, нарекший выходцев из Трои и аборигенов одним именем — латинов (Aeneas [...] ut animos Aboriginum sibi conciliaret, nec sub eodem iure solum sed etiam nomine omnes essent, Latinos utramque gentem appellavit. Tit. Liv. I, 2, 4) и установивший новую традицию власти, память о Трое была жива среди спутников Энея и его потомков, и памятником ей должен был стать новый город (*Troia nova*) — Roma aeterna, в отличие от других Трой, возникавших там, где во время своих странствий по морю троянцы предполагали осесть навсегда, но их попытки промыслительно не удавались. «Новые» латины оценили ситуацию: ядовитые миазмы Кампанской низменности и занятость плодородных благодаря вулканическому пеплу земель вынудила поселиться на холмах, жизнь на которых существенно ограничивала значение земледельческих занятий и побуждала искать новые возможности. Близость к морю и удобное сообщение с ним по Тибру, соляные копи в его устье, торговые связи, основание римской колонии и порта в Остии, проблема защиты от соседей и готовности к расширению Рима подсказывали «городскую» перспективу.

Т. Моммсен проницательно подметил именно такую тенденцию и обозначил стимулы развития «городских» форм существования. — «Не то чтобы Римлянин перестал хозяйничать сам у себя в усадьбе или смотреть на нее по-прежнему как на свой настоящий родимый кров и приют; но одного уж тлетворного воздуха в низменностях Кампаньи было достаточно, чтобы заставить его по мере возможности избирать себе местом жительства более свежие и здоровые городские холмы, и таким образом, рядом с работником-хлебопашцем, тут с самых древнейших времен должен был оседать многочисленный н е з е м л е д е л ь ч е с к и й люд из пришлых и из туземцев. Этим путем мы уже можем отчасти себе объяснить густоту народонаселения на древней римской земле, которая содержала не свыше 270 квадратных верст частью болотистой и песчаной почвы, а между тем по древнейшему городскому уставу способна была поставить 3300 человек гражданского ополчения из лиц с в о б о д н о г о состояния, имела, стало быть, по крайней мере до 10000 свободных жителей. Мало того: кто знает Римлян и их историю, тому должно быть известно, что своеобразный характер их частной, как и общественной деятельности основан на их г о р о д с к о м быте, и что контраст их со всеми другими Латинами, тем более с италийцами вообще, есть прежде всего контраст г о р о ж а н и н а с п о с е л я н и н о м. Хотя Рим не был купеческим городом как Карфаген или Коринф, да и не мог им быть, ибо Лациум в сущности земледельческая страна, Рим был прежде всего и оставался латинским г о р о д о м. И если он был пограничным рынком Лациума, то понятно, что дело тут пошло дальше латинской сельскохозяйственной ограниченности, и рядом с нею или, пожалуй, над нею, быстро и сильно развился городской быт [...] Летописью этого городского развития могут отчасти служить нам предания о постепенном образовании городских о г р а д и у к р е п л е н и й

Рима, устройство которых должно было очевидно идти рука об руку с развитием городского характера в римской общественной жизни». См.: *Т. Моммсен*. Указ. соч., 42.

[21] О троянско-римской связи и о «троянском» следе в Риме см.: *J. Perret*. Les origines de la légende Troyenne de Rome. Paris, 1942; *F. Bömer*. Rom und Troya. 1951; *A. Alföldi*. Die trojanische Urahnen der Römer. Basel, 1957; *S. Accame*. Re di Roma nella leggenda e nella storia. Napoli, 1959. — Ср. отчасти эту же тему в ряде исследований, посвященных началу Рима, *A. Piganiol*. Essai sur les origines de Rome. Paris, 1917; *P. de Francisci*. Primordia civitatis. Roma, 1959; *R. Bloch*. Les origines de Rome. Paris, 1959; *Idem*. Tite Live et les premiers siècles de Rome. Paris, 1965; *E. Gjerstad*. Legends and Facts of Early Roman History, 1962; *P. Romanelli*. Certezze e ipotesi nelle origini di Roma, 1965; *H. Strasburger*. Zur Sage von der Gründung Roms, 1968; Der Kleine Pauly.., Bd. 4, 1441–1451, 1455–1457 и др. — В связи с темой настоящей работы особый интерес представляют книги — *G. Dumézil*. La Religion romaine archaïque. Paris, 1966; *Idem*. Naissance de Rome. Paris, 1944, а также богатая содержанием и идеями относительно римских мифо-ритуальных архаизмов на индоевропейском фоне работа — *В. В. Иванов*. Заметки о типологическом и сравнительном исследовании римской и индоевропейской мифологии // Труды по знаковым системам. IV. Тарту, 1969, 44–75.

[22] Ср. начало «Ab Urbe condita»: «Создам ли я нечто, стоящее труда, если опишу деяния народа римского от первых начал Города, того твердо не знаю, да и знал бы, не решился так сказать (nec satio scio, nec, si sciam, dicere ausim)» Tit. Liv. I, 1. — И несколько далее: «Рассказы о событиях, предшествовавших основанию Города и еще более ранних, приличны скорее твореньям поэтов, чем строгой истории (quam incorruptis rerum gestarum), и того, что в них говорится, я не намерен ни утверждать, ни опровергать (nec adfirmare nec refellere). Древности простительно, мешая человеческое с божественным, возвеличивать начала городов; а если какому-нибудь народу позволительно освящать свое происхождение и возводить его к богам, то военная слава народа римского такова, что, назови он самого Марса своим предком и отцом своего родоначальника, племена людские и это снесут с тем же покорством, с каким сносят власть Рима. Но подобного рода рассказам, как бы на них ни смотрели и что бы ни думали о них люди, я не придаю большой важности» (I, 6–8).

[23] По другой версии, Рея Сильвия была дочерью или внучкой самого Энея, и это родство также отсылает к «троянскому» (ср. мотив спасения Энеем своего отца Анхиза из гибнущей Трои).

[24] Ср.: «Предание говорит [...], что холм этот был назван по аркадскому городу Палланте ю Палантейским, а потом Палатинским (et a Pallanteo, urbe Arcadica, Pallantium, dein Palatium montem appellatum)» (Tit. Liv. I, 5, 1) и далее — «Здесь Эвандр аркадянин, намного ранее владевший этими местами, завел принесенный из Аркадии ежегодный обряд [...], чествуя Ликейского Пана, которого римляне позднее стали называть Инуем (vocaverunt Inuum)» (Tit. Liv. I, 5, 2). Инуй — «un dieu obscène», ср.: *Inuus*, *ab ineundo passim cum omnibus animalibus* (Serv. Ad Aen. VI, 775). — В греческой мифологии известно несколько персонажей из числа титанов с именем Паллант (Πάλλας). — Этимология *Palatium*, *Palatinus* (mons) остается пока не выясненной, чему мешает, в частности, обилие возможных связей мифопоэтического характера, ср. лат. *Pales*, древнеримское пастушеское божество, покровитель коз и овец (известно как в мужской ипостаси, так и — значительно чаще — в женской); лат. *Palatua*, древнеримское божество, хранительница Палациума, Палатинского

холма, имевшая своего фламина (Varro VII, 45). Полагают, что процесс синойкизма древнеримских общин мог привести к слиянию носительниц этих двух имен (характерно, что с *Pales* были связаны особые праздничные ритуалы *palilia* (*parilia*), приуроченные к 21 апреля, дню, в который, согласно преданию, был основан Рим). О возможных малоазийских связях этого латинского обряда ср. в одной из работ пишущего эти строки. Выдвигалось предположение о связи имени этого холма с лат. *palam* ‘открыто’, ‘явно’, которое в данном случае могло обозначать открытое (ровное?) пространство, плато на вершине холма (ср. русск. *поле*). Об этих и других этимологиях *Palatium* см. Walde-Hofmann II, 1982, 237 (ср. также возможную связь с лат. *palatum* ‘нёбо’, переносно — ‘небесный свод’ *palatum caeli*). — Нельзя исключать, что название Палатинского холма могло мотивироваться первой в Риме оградой вокруг палатинского поселения, сооруженной скорее всего из столбов, кольев или палей, обозначаемых словом *pālus*, которое обычно выводят из **pakslos*, ср. *paxillus* : *pangō*. Однако, учитывая нем. *Pfahl* ‘кол’ (др.-в.-нем. *pfâl*), русск. *пáлица*, *пáля*, *пáлка* и др., допустимо и название Палациума толковать как ‘(огороженное) столбами, кольями’, ср. камни, разложенные у основания этого холма как знак некоего символического ограждения Палатина. Во всяком случае такое толкование поддерживало бы «культурный», более того, «технический» мотив кодирования локуса, где, собственно «техника» действительно впервые обнаружила себя.

[25] Интересно, что у Фаустула был брат Фаустин, тоже пастух, который пас скот царя Нумитора на Авентине. Эта пара братьев-пастухов, носящих сходные имена с положительным значением (ср. лат. *faustus* ‘счастливый’, ‘благоприятный’: *faveo* ‘благотворить’, ‘благоприятствовать’) и занимающихся пастушеством на двух друг против друга находящихся холмах, при том что первый из них спас младенцев-близнецов тоже со сходными именами, дает основание говорить об известном параллелизме двух этих пар братьев (не были ли Фаустул и Фаустин тоже близнецами?). Стóит обратить внимание на одинаковое локальное распределение их: Ромул и Фаустул — Палациум, Рем и Фаустин — Авентин. Уместно напомнить в этом контексте и о внуке Тиберина Р о м у л е Сильвии, пораженном молнией и похороненном на холме, названном Авентином по имени его сына Авентина (ср. Tit. Liv. I, 3, 9); царь Авентин, видимо, был дедом Амулия и Нумитора, чьими пастухами были соответственно Фаустул и Фаустин.

[26] Чаще всего слово *Lupercalia* выводят из двусоставного слова, в котором первым элементом выступает *lupus* ‘волк’, а вторым — или *hircus* ‘козел’, или элемент, связанный с глаголом *arcere* ‘отгонять’, ср.: Walde-Hofmann I, 835.

[27] Видимо, точнее было бы говорить не о Палатинском холме (или не только о нем), но о «палатинском» пространстве, включающем в себя и пояс вокруг холма, представлявший собой лощину, и сам склон холма.

[28] Эвандр (*Evander*, *Euander*) в римской мифологии считался внуком или сыном аркадского царя Палланта (вар. — Гермеса, Меркурия) и Никостраты (вар. — Карменты). После убийства по наущению матери своего отца он со своими спутниками бежал в Италию (это событие относили ко времени до начала Троянской войны), где, изгнав аборигенов, захватил их землю или, по другой версии, получил ее от царя Фавна. По совету Карменты Эвандр построил укрепленный город, названный им Палатином (по имени отца или дочери своей Паланты, соблазненной Геркулесом и похороненной здесь). Согласно преданию, Эвандр учредил ряд культов, часть которых была результатом перенесения греческих (видимо, аркадских) культов. Источ-

ники сообщают о культах аркадского Пана (под именем Фавна), Цереры, Конного Нептуна, Карменты, Виктории, Геркулеса Непобедимого (Dion. Halic. I, 33; 40, 2; Serv. Verg. Aen. VIII, 296). Эвандр связывает мифологическое время (Геркулес, которого он принимал у себя) и мифологизированное историческое время (Эней). Последнему Эвандр стал союзником в войне с предводителем рутулов Турном. Эвандру приписывается традицией введение в Италии алфавита, искусств и законов нравственности. Алтарь, где ежегодно совершались жертвоприношения, находился у Авентина и был посвящен Эвандру (Dion. Halic. I, 31). У Карменталии, жены или матери Эвандра, родовспомогательницы (ср. имена ее помощниц Prorsa и Postvorsa в связи с двумя положениями ребенка при родах), в древнем Риме также было свое место, ср. Carmentalis porta в Сервиевой стене, между Forum boarium и Forum holitorium (примерно там, где теперь via della Consolazione пересекается с via Teatro Marcello). Вблизи находился алтарь или святилище Карменты. Неподалеку, у подножья Капитолийского холма, был и храм Януса (ср.: *Есть тропа от ворот Карменты у Януса храма; / Нет тут пути никому: эти закляты врата*. Овид. Фасты. II, 201–202), «чьему прорицательскому дару (fatiloquam) дивились до прихода Сивиллы в Италию тамошние племена» (Tit. Liv. I, 7, 8); Карменте был посвящен особый ритуал — *Carmentalia*, отмечаемый 11 и 15 января (Ovid. Fast. I, 461–586, 617–636; Tit. Liv. XXIV, 47, 15 — о пожаре между Соляными складами, воротами Карменты, Эквимелием, Яремной улицей и храмами Фортуны и Матери Матуты; XXVII, 37, 11; Fest. 285, epit. 334).

[29] Ср.: «Они имели чувство собственного достоинства и уверенность в своем продолжительном существовании, свойство великих народов [...]; они думали о будущем, работали для своих потомков. Среди болот и лесов они строили укрепления, которым суждено было простоять тысячи лет. Начинали уже, говорит Монтескье, строить вечный город [...]; они по крайней мере смутно обладали инстинктом величия [...], и вкусом того ряда красоты, который исходит от силы», см.: *Г. Буассье*. Археологические прогулки по Риму. М., 1915, 84.

[30] Помимо давней пионерской работы Мосса «Essai sur le don» уместно напомнить еще о трех — *É. Benveniste*. Don et échange dans le vocabulaire indo-européen // Problèmes de linguistique générale. Paris, 1966; *Idem*. Vocabulaire des institutions indo-européennes. Paris, 1970, pt. II (русский перевод — *Э. Бенвенист*. Словарь индоевропейских социальных терминов. М., 1995, раздел II. Давать и брать, 61–95; *C. Watkins*. Studies in Indo-European Legal Language, Institutions, and Mythology // Indo-European and Indo-Europeans, Philadelphia, 1970, особенно 345–350: IV. An Indo-European God of Exchange and Reciprocity, а также 323–328: I. *usurpare*.

[31] Имплицитно эта тема предполагается и в лучших из старых работ, в которых рассматривается римское право, и в относительно недавних. Достаточно назвать — *L. Wenger*. Die Quellen des römischen Rechts // Österreich. Akad. d. Wiss., Denkschriften, Bd. 2. Wien, 1963; *M. Kaser*. Das altrömische Ius: Studien zur Rechtsvorstellung und Rechtsgeschichte der Römer. Göttingen, 1949 и др. Из работ, посвященных праву (или «пред-праву») в других древних индоевропейских традициях в связи с рассматриваемой здесь темой важны прежде всего — *B. W. Leist*. Alt-arisches Gentium. Jena, 1889 (переиздание — Innsbruck, 1978); *L. Gernet*. Anthropologie de la Grèce antique. Paris, 1968, 173–330: «Droit et prédroit», отчасти *J.-P. Vernant*. Mythe et pensée chez les grecs. Paris, 1965.

[32] См. *L. Gernet*. Op. cit., 382 и сл.: Sur le symbolisme politique: Le Foyer commun.

[33] Общая основа власти и обладания свидетельствуется и языковыми данными, ср. русск. *власть* (из **vold-*) и *обладать* (из **ob-vold-*), при том что и то и другое связано с пространством — *волость* (из **vold->*) как обозначение «спациализированной» власти-обладания (собственности), а также лат *heres* как обозначение наследника собственности и власти, ею обеспечиваемой по существу или обычаю, закону и т. п.

[34] Речь идет о фрагменте из «Теогоний», 392–396, в котором рассказывается, что Зевс созвал на Олимп богов и поставил им некоторые условия относительно γέρας и τιμή, материального вознаграждения как доли в добыче, как преимущественного права на нее, и символического — чести, в связи с приглашением богов на борьбу с Титанами:

> И объявил им, что тот, кто пойдет вместе с ним на Титанов,
> П о ч е с т е й прежних не будет лишен и у д е л сохранит свой,
> Коим дотоле владел меж богов, бесконечно живущих,
> Если же кто не имел ни у д е л а, ни ч е с т и, при Кроне,
> Тот и у д е л и п о ч е т подобающий ныне получит.

[35] См.: *L. Gernet*. Op. cit., 224–225.

[36] *L. Gernet*. Op. cit., 224–227.

[37] О топографии древнего Рима и его «культурном» наполнении существует огромная литература, из которой здесь можно привести лишь несколько трудов, отчасти дополняющих друг друга. Ср.: *H. Jordan-Huelsen*. Topographie der Stadt Rom im Altertum. I, 1871, 23–111; Pauly-Wissowa-Kroll Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft. Stuttgart, 1894–1960 (соответствующие статьи; ср. также продолжающие выходить дополнительные тома); *O. Richter*. Topographie von Rom. 2. Aufl., 1901; *Th. Platner-Ashby*. A topographical Dictionary of Ancient Rome. Oxford, 1929 (2nd ed. — 1936); *G. Lugli*. I monumenti antichi di Roma e suburbio. Roma, 1930, Vol. 1 (Centro); *Idem*. Fontes ad topographiam veteris urbis Romae pertinentes. 1952; *Idem*. Itinerario de Roma antica. Milano, 1970; *L. Curtius*, *A. Nawrath*. Das antike Rom. Wien — München, 1957 (3. Aufl., neu bearbeit. und hrsg. von E. Nash); *E. Nash*. Bildlexikon zur Topographie des antiken Rom. Tübingen, 1961–1962, Bd. 1–2; *М. Е. Сергеенко*. Жизнь Древнего Рима. М.–Л., 1964, 8–35; Roma e dintorni. Milano, 1965, 135–138 и др.

[38] При этом различия в форме объектного выражения вполне могли уживаться с тождеством выражения (языкового) этих разных форм. Характерный пример — лат. *templum* (*templa*), которое могло обозначать не только храм, святилище, освященное место, но и место для ауспиций и просто место, область, пространство, а в реконструкции — и понятия, связанные со временем (*tempus*).

[39] Этот «палатинский» камень, прикрывающий вход в «нижний» мир мертвых, функционально, вероятно, может быть соотнесен со знаменитым «черным камнем» (*lapis niger*) на Форуме, который римляне считали могилой Ромула. Позже под этой квадратной плитой (4 метра) черного мрамора были обнаружены кости жертвенных животных, статуэтки богов, обломки ваз и т. п., относящиеся к VIII–VI вв. до н. э. (Ромул, согласно традиции, жил в VIII веке до н. э.). Едва ли случайно соседство черного камня с т. наз. Umbilicus Romae, Пупом Рима, символом середины, центра, своего рода знаком, обозначающим место, через которое «низ», лоно земли обнаруживает себя на ее поверхности. Мотив «утробности», чревности, связанный с Umbilicus'ом, дает повод вспомнить о том, что у Плавта и Варрона понятия

утробы, чрева кодируются словом *cloaca* (иронич.), которое обозначает также и сток нечистот, клоаку, а это в свою очередь отсылает к тому известному факту, что именно это место Форума некогда было сильно заболочено и загрязнено — так что позже его вынуждены были осушить, проведя большой очистительный канал (cloaca maxima, собств. — Cloaca Maxima), с помощью которого вода и грязь отводились с Форума между Палатинским и Капитолийским холмами в Тибр. Такое очищение мыслилось не только как некоторая благоустроительная операция, но и как действие, связанное с плодородием, жизненной влагой. В этой связи уместно напомнить эпитет Венеры-«очистительницы» — *Venus Cloacina*, хорошо известный Плинию Старшему и Титу Ливию. Всё это позволяет думать, что этот узкий локус в северо-западной части Форума призван был «разыгрывать» тему связи «низа», смерти и, вероятно, новой жизни, возрождения (жидкая субстанция плодородия). Кстати, в противоположном, северо-восточном, углу Форума в 135 г. н. э. императором Адрианом был воздвигнут двойной храм Венеры и Рима с двумя целлами, соприкасавшимися друг с другом нишами, где помещались алтари со статуями богини Рима (со стороны Форума) и Венеры (со стороны Колизея). Между отмеченными выше этими двумя локусами, южнее базилики Эмилия, построенной в 179 г. до н. э., точнее, прямо у ее ступеней, еще и сейчас можно видеть круглый фундамент некогда находившегося тут жертвенника Венеры Клоацины, богини очищения и плодородия. Он был поставлен над тем самым местом, где Cloaca Maxima выходила на Форум. — Все эти рассуждения имеют целью обратить внимание на возможную связь этого комплекса с тем, что представлен на Палациуме mundus'ом и камнем над ним. Если вспомнить, что на Палатинском холме позже возникли храмы Юноны, «примирительницы» мужей (*Juno Viriplaca*), сестры и жены Юпитера Победителя (его храм был там же), покровительницы рожениц и хранительницы браков; храм Юпитера Победителя, храм Матери богов Кибелы (Magna Mater deorum), то сходство «палатинского» комплекса с таковым же на Форуме станет еще очевиднее.

[40] Остатки «Ромуловых» стен на Палатине видят в больших каменных глыбах, извлеченных из земли Палациума, когда в эпоху цезарей понадобилось использовать эти камни для фундамента дворцов цезарей, и в еще сохраняющихся развалинах из камней.

[41] При расширении города Сервий раздвинул и п о м е р и й, незастроенное пространство вдоль городской стены, отделявшее город как место, определенное птицегаданием и находящееся под покровительством богов, от внешнего пространства, лишенного столь сильных гарантий. В процессе развития города померий всё более расширялся, вторгаясь в прежнее внешнее пространство. Так было и при постройке «сервиевой» стены. Ср.: «Померий, согласно толкованию тех, кто смотрит лишь на буквальное значение слова, — это полоса земли за стеной, скорее, однако, по обе стороны стены (pomerium [...] postmoerium interpretantur esse: est autem magis circamoerium). Некогда этруски, основывая города, освящали птицегаданием пространство по обе стороны намеченной ими границы, чтобы изнутри к стене не примыкали здания [...], а снаружи полоса земли не обрабатывалась человеком. Этот промежуток (hoc spatium), заселять или запахивать который считалось кощунством, и называется у римлян померием — как потому что он за стеной (post murum), так и потому, что стена за ним (murus post id). И всегда при расширении города, насколько выносится вперед стена, настолько же раздвигаются эти освя-

щенные границы» (Tit. Liv. I, 44, 45). — Возможно, что предлагаемая Титом Ливием этимология верна (во всяком случае она представляется более приемлемой, чем смутные указания на этрусский источник). — Источники сообщают, что первым наброском померия была борозда, проведенная плугом, в который были впряжены вол и корова. — Ср. у Тацита (Annal. XII, 24): «[...] нелишне знать, как возник этот город и какие пределы установил для него Ромул. Итак, борозда для обозначения черты города была начата от Бычьего рынка, от того места, где мы теперь видим бронзового быка (ибо этих животных впрягают в плуг), в таком направлении, что большой жертвенник Геркулесу остался по эту сторону от нее; далее, на известном расстоянии друг от друга, были установлены камни, шедшие вдоль подножия Палатинского холма до жертвенника Консу, Старых курий, небольшого святилища Ларов и Римского Форума; согласно преданию, Форум и Капитолий были включены в черту города не Ромулом, а Титом Тацием».

[42] Ср.: aggere et fossis et muro circumdat urbem (Tit. Liv. I, 44, 3).

[43] Другое название их — Vetus porta. К этим воротам приводит подъем на Палатинский холм (clivus Palatinus, как бы продолжающий улицу, ответвляющуюся от Via Sacra. Полагают, что некогда тут был главный вход в Roma quadrata.

[44] Так, Тит Ливий относит событие, давшее повод к созданию храма Юпитеру-Становителю (Juppiter Stator) ко времени Ромула, когда в битве с сабинянами в долине между Палациумом и Капитолием римляне дрогнули и пустились в бегство, и Ромул, бессильный их остановить, воззвал к Юпитеру, моля его о с т а н о в и т ь бегущих, избавив их от страха (deme terrorem Romanis fugamque foedam s i s t e), и обещая воздвигнуть ему здесь храм (hic ego tibi templum S t a t o r i J o v i), Tit. Liv. I, 5–6. Храм этот и в самом деле был возведен на Палациуме у Мугонских ворот, но в 294 г. до н. э., когда в подобной же ситуации консул Марк Атилий Регул повторил обет Ромула (X, 36, 11) и этот обет был выполнен.

[45] Второй храм Юпитера Статора был возведен в 146 г. до н. э. Квинтом Цецилием Метеллом около Фламиниева цирка.

[46] Ср. в «припалатинском» пространстве храмы Геркулеса Победоносного на Бычьем рынке к юго-западу от Палациума или храмы в южной части Форума, примыкающей к Палациуму (ср. храм Весты). Как известно, высказывалось предположение о том, что некогда, еще до того, как Тарквиний перенес центр религиозной жизни древнего Рима на Капитолий (хотя уже Ромул после победы над сабинянами, взойдя на Капитолий с доспехами неприятельского вождя, положил их у священного для пастухов дуба [ibique ea cum ad quercum pastoribus sacram deposuisset] и определил место для храма Юпитера, носящего эпитет Феретрийский — Juppiter Feretrius. Это был первый, древнейший храм Юпитера в Риме [haec templi est origo, quod primum omnium Romanum sacratum est], см. Tit. Liv. I, 10, 5–7. Но и в этом случае, надо думать, что постройке храма предшествовал священный «заклятый» участок. — Можно предполагать, что и примыкающее к Палациуму со стороны Форума место, где расположены храм Весты и церковь S. Maria Liberatrice (высказывалось даже предположение, что она воздвигнута на фундаменте храма Весты), некогда могло быть таким же освященным местом для насельников Палациума. Наконец, учитывая, что на Форуме храм Весты стоит против царской резиденции (regia), находившейся на Via Sacra, поблизости от нее (двуединый локус царско-жреческой власти), правдоподобно предположение, что и на Палациуме в эпоху царей могло быть такое же соседство. Во всяком слу-

чае известно, что там находилось жилище жреца Юпитера и, начиная с Ромула, царское жилище. В этом контексте Палациум императорской эпохи с дворцами Августа, Тиберия, Калигулы, Нерона, Домициана, Севера, когда учреждения официальной власти давно уже были выведены отсюда, а дворцы императоров были лишь их жилищами (ср. особо дом Ливии)...

[47] В определенное время на эти сборные места приходили члены всех курий для богослужения и других целей (curiae veteres). Было тут и особое место для «прыгунов-плясунов» (curia saliorum), двух древних жреческих коллегий, старшей — Salii Palatini и младшей — Salii Agonales или Collini, каждая из которых состояла из 12 патрициев. Они были связаны с культом Марса Градива (Mars Gradivus, букв. — 'Шествующий [в бой]'), щит [ancile] которого, упавший, по преданию, с неба во время царствования Нумы Помпилия, считался священным и хранился с 11 его копиями именно здесь (падение щита было сочтено небесным залогом судьбы Рима; но Нума Помпилий, по версии Овидия, прибег к мудрой уловке, поручив кузнецу Мамурию изготовить копии щита, так что в сумме щитов было 12, как и число членов каждой из коллегий салиев). Щит имел д в е выемки, вырезанные по краям (название щита ancile восходит к **am/bi-caid-sli-* и своим первым элементом отсылает также к идее двойственности — *am/bi*; ср.: ab utraque parte incisa. Varro I, 1, 7, 43 и особенно историю щита — Ovid. Fast. III, 370 и сл.); хранительницы щитов — ancillae. — Во время праздников, посвященных Марсу, 1, 15 и 19 марта, салии исполняли военные пляски и древние песнопения (axamenta). О салиях писали Варрон, Тацит, Светоний, Гораций и др.

[48] В «припалатинском» пространстве, особенно в его западной части, нужно отметить Бычий рынок (Forum boarium), у подножья Тарпейской скалы и Палациума; храм Фортуны и Матери Матуты (Templa Fortunae et Matris Matutae), к западу от Бычьего рынка; Луперкал, между Палациумом и Велабром; Большой жертвенник (алтарь) Геркулеса (Ara Maxima Herculis), к югу от священной рощи Геркулеса (ср. *ara Jovis*. Plaut.); храм Портуна (Templum Portuni), к западу от Палациума; храм Цереры (Templum Cereris); храм Дианы (Templum Dianae), к западу от Палациума; жертвенник (алтарь) Конса (Ara Consi), древнего божества земли и земледелия, к юго-западу от Палатина, и др. При этом нужно помнить, что, во-первых, эти локусы в большинстве своем сохраняют связь с «природной» сферой и, во-вторых, что в «Ромуловом» Риме эта связь была несравненно теснее — вплоть до нулевого уровня «окультуренности».

[49] Название этого урочища, давшего позже имя двум римским площадям и улицам (ср. известный рынок продовольствия в древнем Риме с тем же именем — locus celebrissimus Erbis Macr. Sat. I, 10, 15), обычно выводят из этрусского корня *vel-* 'болото', см. Der Kleine Pauly. Lexikon der Antike in fünf Bänden. München, 1979, Bd. 5, 1155; ср. также Walde-Hofmann II, 744 (: этр. *Velaθri*, лат. *Velitrae*, *Velinus*). Однако есть многие основания считать название *Velabrum* индоевропейским, см. ниже.

[50] См. Walde-Hofmann II, 126–128.

[51] См. определение Катона в Fest. 154 M. 273 L. — Дно mundus'а-ямы было посвящено манам (manes) — душам и обожествленным предкам. Обычно вход в mundus закрывал lapis manalis, камень манов. Во время паренталии вход открывали. Само это открывание и обнаружение-явление «нижнего» мира — важная ритуальная операция, как бы восстанавливающая связь космических зон по вертикали. Три дня, в которые это совершалось, контролировали многое в жизни; так, считались недо-

пустимыми ни битвы, ни свадьбы и т. п. Ср. также слова Варрона, переданные Macr. Sat. 1, 16, 18: mundus cum patet, deorum tristium atque inferum quasi i a n u a p a t e t [ср. об открытии и закрытии двери *aperire* или *claudere* & *ianuam* и функции Януса, бога солнечного круговращения, входов и проходов, дверей и ворот, начала и завершения, в частности, во временно́м значении. — *В. Т.*] propterea non modo proelium committi, verum etiam dilectum rei militaris causa haberi ac militem proficisci, navem solvere [...] ducere religiosum est — и незадолго перед этим: patente mundo, quod sacrum Diti patri et Proserpinae dicatum est.

[52] Дополнялась ли эта пара до триады, в которой третьим членом была новая жизнь, возрождение, с уверенностью говорить трудно, однако логика космологической вертикали с ее членениями и открытое место для будущего, а также употребление лат. *regigno* ‘возрождаться’, ‘восстанавливаться’ (med.-pass.), в частности, у Лукреция, пожалуй, склоняет к признанию возможности (по крайней мере) такой триадической структуры).

[53] Впрочем, вопрос, кем был Ромул — человеком или богом, стоял если не перед Титом Ливием, то перед современниками Ромула, таинственное исчезновение которого оставило их в недоуменном смятении. «По свершении бессмертных этих трудов, когда Ромул, созвав сходку на поле у Козьего болота (ad Caprae paludem), производил смотр войску, внезапно с громом и грохотом поднялась буря, которая окутала царя густым облаком (denso [...] nimbo), скрыв его от глаз сходки, и с той поры не было Ромула на земле (nec deinde in terris Romulus fuit). Когда же непроглядная мгла вновь сменилась сиянием дня и общий ужас наконец улегся, все римляне увидели царское кресло пустым (vacuum sedem regiam vidit)» Tit. Liv. I, 16, 1–2. — Если верить этому рассказу, то исчезновение Ромула с земли совершилось на Козьем болоте, к северо-западу от Капитолийского холма, и тогда в могиле он вовсе не нуждался. Во всяком случае загадочность Ромула сопровождала его не только в его земном конце: пастух Фаустул, приютивший близнецов, тоже сомневался, простые ли они люди или царского рода.

[54] Ср. Juppiter Lapis и почитание его на возвышенностях именно в виде камня (Serv. Verg. Aen. VIII, 641).

[55] Отчасти это могло случиться из-за того, что воинские функции в Риме были усвоены Марсу, хотя отчасти они были и у Юпитера, о чем свидетельствуют такие эпитеты, как «Победитель», «Непобедимый», «Мститель», «Ратник» (Propugnator) и т. п. (ср. роль Юпитера и жертвоприношения ему в случае победы в ритуале триумфа). Интересно в этой связи, что знаменитое тройственное жертвоприношение свиньи, овцы и быка (*suovetaurilia*) при очистительных обрядах, описываемое или упоминаемое уже у Катона, Варрона, Тита Ливия и др., имеет в виду тех же самых трех домашних животных, которые входят в состав стада (или трех стад), из-за которого Громовержец борется с Противником в сюжете «основного» мифа.

[56] Ср.: *В. В. Иванов*, *В. Н. Топоров*. Исследования в области славянских древностей. М., 1974 и др.

[57] Один из общих, хотя и по-разному обозначающихся, признаков Громовержца и охраняемого им скота — особо отмеченное звукоиспускание. О скоте в этой связи уже говорилось (кстати, соотнесенный с коровами глагол *mugio* имеет и значения, которые могли бы быть связаны и с акустической деятельностью Юпитера, ср. ‘греметь’, ‘гудеть’, ‘трещать’, ср. *tubae clangor mugit*. Verg.). Но эта деятельность обозначалась другими глаголами, ср. *tono*, *tremo*, *praetremo* (*Quomne t o n a s Leucesie*,

p r a i tet t r e m o n t i, — поется в архаичной песне салиев); *tremo* обозначает трясение, трепетание, дрожь и связанные с этим явления (ср. *tremores terrae*, или «грозу лесов» Кака — *Cacus silvarum tremor*, Martial.).

[58] См.: *A. Grenier*. La religion Romaine // MANA. Introduction à l'histoire des religions. Religions de l'Europe ancienne. III. Les religions étrusque et romaine. Paris, 1948, 99.

[59] Сто́ит напомнить, что на Палациуме существовал еще с начала III в. до н. э. храм Юпитера Победителя. Он стоял на некотором возвышении, где еще видны следы фундамента, его плиты из туфа, обломки пепериновых баз колонн. Западнее на той же приподнятой площадке — остатки улицы-лестницы, идущей под гору к Большому цирку, обломки сосудов (VIII–V вв. до н. э.), следы захоронений.

[60] Ср. дуб Ромула (quercus Romuli), около храма Юпитера (Templum Jovis Optimi Maximi), близко от восточного склона, повернутого к Палациуму; вероятно, с Юпитером был связан и Lucus querquetulanus в восточной части Целийского холма.

[61] Об учреждении Мегалезийских игр в честь Кибелы см. Ovid. Fast. IV, 179–372. О шествии Кибелы, выступающей под именем Идейской матери, дарующей плоды земли, ср. Lucr. II, 600–643.

[62] В поздней античности Рея вообще была отождествлена с фригийской Великой Матерью под именем Реи-Кибелы. Ср. также малоазийскую богиню Кубабу (клинописн. Ku-ba-ba и т. п.), почитавшуюся во II тысячелетии до н. э. как богиня плодородия.

[63] По одной из версий, после его внезапного исчезновения Ромул явился некоему Юлию Прокулу и велел передать народу, что он в е р н у л с я на небо к своему отцу (им скорее всего был всё-таки Юпитер, а не Марс) и стал теперь богом Квирином, покровителем Рима.

[64] Возможно, это обстоятельство объясняется тем, что к этому времени Капитолий был уже религиозным центром Рима и культа Юпитера.

[65] Ср.: [...] in proxima Adluvie, ubi nunc ficus Ruminalis est. С важным добавлением — Romularem vocatam ferunt см. выше.

[66] С этим сообщением Тита Ливия связаны определенные трудности. Едва ли Руминальская смоковница могла находиться у заводи между Тибром и Палациумом. Вместе с тем весьма трудно помещать эту заводь на холме. Остается, кажется, лишь две возможности для объяснения — или определение ubi nunc ficus Ruminalis est в высокой степени условно и его можно понимать как указание на наиболее высокий предмет на Палатинском холме против заводи, или принятие чудесного перенесения Руминальского дерева к заводи (как последующее ее перенесение на Комиции), см. выше.

[67] Овидий в «Фастах» (II, 409–412) несколько уточняет описание местности, но тоже настаивает на том, что Руминальское дерево было именно там, где нашли младенцев, ср. уже приведенное:

> В тине застрявший ковчег, к дремучему лесу прибитый,
> При убывавшей воде сел потихоньку на мель.
> Было там дерево, пень которого цел и доселе:
> Румина это, она Ромула фигой была.

[68] «Эти древние здания впоследствии часто восстанавливались и каждый раз их делали богаче. Овидий говорит, что мрамор заменил перекладины, образовывавшие стены, и крыша хижины превратилась в медный купол; но по консервативному инстинкту, свойственному этому народу, сохранились прежние размеры, та же внешняя форма и одинаковый общий вид, так что среди великолепия Империи они как бы сохраняли память о древнейшей эпохе и ее вид», см. *Г. Буассье*. Указ. соч., 19–20.

[69] См. *A. Boëthius*. The Golden House of Nero. Ann Arbor, 1960, в частности, рис. 1; *М. Е. Сергеенко*. Указ. соч., 1964, 6 и др. — Одним из опорных источников наших представлений о структуре хижины в первоначальном Риме являются погребальные урны, найденные при раскопках древнего кладбища близ Альбы. Сделанные из терракоты грубой работы, они представляют собою маленькую копию жилища с остроконечной крышей, по которой можно составить представление и о самих жилищах крестьян в древнем Лациуме. Само сходство урн для праха умерших и жилищ для живых — весьма важный источник для реконструкции представлений латинян ранней поры о царстве мертвых. Если добавить, что и ранние, даже древнейшие, храмы строились по этому же («круглому») образцу (ср. хотя бы храмы Геркулеса Победителя и Весты), а жилища царей, предполагалось, должны были походить на жилища богов, то есть основания заключить, что круглая форма была некоей важной доминантой «культурного» пространства первоначального Рима. В известном отношении к этой «круглости» присоединялась и «природная»: окоем, открывавшийся с холмов, представлял собой окружность — и зримого мира в его земных и одновременно небесных границах.

[70] Не считая случаев предельно концентрированного, до уровня цельноединства, сгущения, приводящего к ситуации «сверхплотности» — «два в одном», как, например, двуединое, двуполое мифологическое существо у древних германцев Туисто (Tuisto) или Туиско (Tuisko), см. Tacit. Germ., 2, или самосовокупляющееся первоначало *Eka-* в древнеиндийских Упанишадах.

[71] Реальное первенство Ромула над Ремом находится в противоречии с соотношением их имен с точки зрения первичности-вторичности их словопроизводства. Первичным является, несомненно, бессуффиксальное и обладающее первичным вокализмом корня (*е*) имя *Remus*, вторичным же — *Rom-ul-us*, с деминутивным суффиксом *-ul-* (ср. *lucus* ‘роща’ : *luc-ul-is* ‘рощица’ и под.) и с вторичным вокализмом корня (*о*). Оба эти признака языковой вторичности имени Ромула дают естественный повод думать о возможной «перевернутости» отношений братьев, засвидетельствованной римской мифопоэтической традицией. На эту же мысль наталкивает и неравноправность Ромула и Рема в текстах латинских авторов и в их отношении к братьям. О Реме предпочитают умалчивать: из aut bene aut nihil авторам ближе нечто приближающееся к nihil. Во всяком случае можно думать, что о Реме что-то известно, о чем почему-то не хотят говорить. Ни одного доброго слова о нем не сказано. Еще до своей ранней гибели его преследует неудача: если Ромул вырвался от разбойников, то Рем не смог этого сделать и попался в их руки, а, попавшись, был выдан царю Нумитору, своему деду, на казнь, однако, не состоявшуюся. Но язык и языковой обычай оказываются, в данном случае, более сильным средством установления истины (или предположения о ней), чем всё остальное. Неслучайно римский народ (populus Romanus) называют *R e m i nepotes* (Catull.), *turba R e m i* (Juven.), а сам Рим — *regna primi R e m i* (Propert.). Этим, весьма возможно, подчеркивается некое изначальное, но впоследствии не удержавшееся первенство Рема;

особенно характерно поэтическое употребление имени Рема как родоначальника римского народа. Отмеченные противоречия отсылают к предположению о некиих важных событиях, которые перевернули отношения между братьями, изменив ситуацию в пользу Ромула. Является ли таким событием то, что Рем «в насмешку над братом перескочил через новые стены» (Tit. Liv., I, 7, 2), сказать трудно, но это п р е - с т у п л е н и е границы, столь существенной для первоначального Рима, могло пониматься подлинным преступлением, требующим кары.

[72] Впрочем, Тит Ливий сообщает об этом не без доли скепсиса: vi compressa Vestalis cum g e m i n u m partum edidisset, seu ita rata, seu quia deus auctor culpae honestior erat, M a r t e m incertae stirpis patrem nuncupat (Tit. Liv., I, 4, 2).

О. А. Седакова

С. С. Аверинцев и интуиции символического языка христианской культуры*

ПАМЯТЬ О С. С. АВЕРИНЦЕВЕ драгоценна для нас не только как благодарная память об учителе, но как память, полная будущего. Есть прекрасные люди и авторы, которые оставляют о себе память, похожую на элегию: она окружена ореолом вечного сожаления о том, что они больше не с нами. Но Аверинцев оставил по себе радостную память, скорее напоминающую походную песню. Сказанное и написанное Аверинцевым ободряет и не перестает сообщать всё новые смыслы и темы. Отечественная и, не побоюсь утверждать, мировая гуманитарная научная мысль только приступают к этому источнику.

В этом небольшом очерке мне хотелось бы коснуться одной, и важнейшей, на мой взгляд, темы: отношения мысли Аверинцева к двум эпохальным движениям, определившим облик современной европейской цивилизации: к классическому гуманизму (Возрождению) и к Просвещению [1]. Оба культурных переворота проходили вне церковных стен, и отношения христианской церковной мысли с просвещенческой и гуманистической часто переходили в прямое противоборство. Возможен ли здесь другой, более плодотворный диалог? Такой диалог, на мой взгляд, и осуществляет в своем творчестве Аверинцев. Я попытаюсь показать, каким нетривиальным образом мысль Аверинцева, христианская по своей сути, принимая всерьез два эти исторические вызова, находит на них ответ. Позиция Аверинцева тем более достойна обдумывания, что оба эти события, и гуманизм, и Просвещение, состоялись за пределами русской культурной истории. Послепетровская Россия познакомилась уже с плодами и того, и другого движе-

* Статья написана на основе доклада на Международном Симпозиуме «Ad Fontes: София — русская идея, идея Европы», Рим — Москва 2006. Работа выполнена при поддержке Российского гуманитарного научного фонда: Исследовательский проект 05-03-03519а.

ния. Причем на деле познакомилась с ними только та часть населения, которая получала воспитание и образование нового европейского типа. Культура крестьянская, как и культура духовного сословия, оставалась вплоть до XX века по существу догуманистической и допросвещенческой.

В каком же смысле С. С. Аверинцев может быть назван христианским просветителем и христианским гуманистом? Ответ на этот вопрос подразумевает самое общее понимание творческой работы Аверинцева. Сложность определения «профессии» Аверинцева смущала, как он неоднократно признавался в публичных выступлениях и интервью, его самого. Он слишком много кто по профессии. Филолог-классик, византинист, библеист, исследователь европейской и русской культуры, историк религии, переводчик и комментатор множества текстов на древних и новых языках[2], поэт. Уже одно это далеко не полное перечисление кажется удивительным. Но есть в Аверинцеве нечто еще более удивительное, чем широта интересов[3] и способностей и несравненная эрудиция в каждой из этих областей: любой его труд в отдельности и вся его деятельность в целом не укладываются в известные рубрики гуманитарных «специальностей» и жанров.

В центре и истоке всех его трудов, несомненно, располагается филология[4], «любовь к слову», а по определению Аверинцева — «служба понимания»: посредничество в собеседовании читателя и текста, читателя и автора[5]. Мысль Аверинцева, начавшего с «Похвального слова филологии», никогда не перестает быть филологичной, любящей слово мыслью, то есть мыслью, самым насущным образом связанной с реальностью слова, с конкретными текстами, с фактами языка (в этом его отличие от таких мыслителей, как Н. А. Бердяев и вообще вся русская религиозно-этическая мысль XX века). Кроме того, сердцевина его филологии — это классическая филология, греческая и римская. В этом он истинный наследник классического гуманизма, осуществлявшего своё открытие древности под лозунгом renovatio studiorum. Его по существу филологический, лингвистический комментарий порой гораздо больше концептуализировал духовные смыслы, чем множество расширительных толкований. Стоит вспомнить его поразительные семинары в МГУ, посвященные исследованию смысла таких ключевых для Св. Писания слов, как «кроткий» и «нищий», на материале библейского иврита, арамейского и греческого языков. После такого комментария расширительные толкования кажутся уже вторичными и необязательными. Это первый важнейший урок Аверинцева: прежде всякого осмысления и толкования — простое (то есть профессиональное) *понимание* слова, иначе толкование окажется домыслом, фантазией на тему, пусть даже очень благочестивой фантазией.

Мысль Аверинцева в любой его работе выходит за пределы собственно филологического анализа и вступает в области философии

(антропологии и этики) и богословия (экзегетики и христианской апологетики). Если говорить точнее, следует переменить вектор на противоположный: мысль Аверинцева *исходит* из некоторых начал, более общих, чем те, которыми обычно располагает «предметный» филолог (и вообще гуманитарий новейшего времени), и *оттуда* спускается к своему конкретному предмету. Можно сказать, что эти самые общие начала — его христианская церковная вера: но вера не в бытовом употреблении слова (безотчетная убежденность в чем-то), а вера как вовлечённость и участие в определенной смысловой системе, *смысловом универсуме*, в той доктрине, широту, глубину и свободу которой мало кто знал так, как Аверинцев. В сердцевине этой смысловой системы обретается, словами К. Ясперса, «осевое событие» Воплощения. Мысль Аверинцева дедуктивна по своему существу.

Мы хорошо знаем, что послепросвещенческая европейская мысль боится любых «готовых» доктрин как огня и решительно предпочитает метод индукции, то есть движения от факта к смыслу. Другой путь понимания она назовет догматичным (также в бытовом значении слова «догмат»). Однако здесь мы сталкиваемся с коренным недоразумением. Несомненно, позитивистская мысль в не меньшей мере дедуктивна, чем «конфессиональная», не сознавая того или отказываясь это признать. Общая посылка, из которой она исходит, — это фундаментальный агностицизм как исходная позиция познания. Она требует предположить, что никто ничего о самом существенном не знает, и знать не может. Этот «негативный» догмат обеспечивается не менее жёсткими мыслительными интенциями, чем старая «позитивная» догматика. Аверинцев же исходит из того, что кое-что достаточно хорошо — от заслуживающих безусловного доверия свидетелей — нам известно, и это нас в нашей умственной работе отнюдь не стесняет, а наоборот, дает огромные возможности видеть вещи правдивее.

Самым общим предметом своих занятий он считал *человеческое понимание*. Как многие помнят, в университетских лекциях, переводах и статьях Аверинцева атеистическая власть всегда — и с полным основанием — подозревала «религиозную пропаганду»: иначе говоря, проповедь нового типа. Новым (или забытым со святоотеческих времен) в ней была концентрация не на *воле* человека (с которой чаще всего стремятся работать церковные проповедники), а на его *уме*, на возделывании ума, ментальности человека, культуры *различений* в духе «ума Христова». Эта новация была неизбежной и необходимой: ибо и при «добром» направлении воли без культуры различений и пониманий, без открытости сознания реальному положению вещей человек фатально обречен на тяжелые заблуждения. И как мне представляется, для нашего времени обращение к уму, к самому составу ума, к навыкам его работы актуальнее, чем обращение к эмоциям и воле, что я и попытаюсь обосновать ниже.

Имя христианского просветителя подходит Аверинцеву как очень мало кому в истории нашего отечества. Вот одно из свидетельств, принадлежащее его старшему другу и коллеге, С. Г. Бочарову: «Филолог Аверинцев оставил нам свой энциклопедический словарь не просто важнейших понятий — важнейших слов нашей жизни («любовь», «спасение», «чудо», «судьба» и многое другое) <...> Этот филолог был светский проповедник, в выступлениях на разные темы походя формулировавший уроки поведения <...>» (2004, 67). Позволю себе сразу же уточнить: это были уроки не столько поведения, сколько обращения к тому источнику, из которого проистекает всякий жизненный выбор, всякое поведение, — к человеческому разуму и к *virtus humana*. Словами самого Аверинцева это можно назвать «этической перспективой, свободной от поверхностной морализации» (Аверинцев 2000, 421). Но что чрезвычайно точно отметил С. Г. Бочаров, это энциклопедический характер всей деятельности Аверинцева. Это касается не только его излюбленного жанра — энциклопедической статьи[6], но чего-то куда более обширного: такого ракурса представления материала, при котором материал сам по себе, без дополнительного дидактического комментария, становится «путеводительным» («словарь нашей жизни»). Именно так представляли свою задачу энциклопедисты-просветители. Ответ Аверинцева «энциклопедистам» был дан в той же форме, в форме Энциклопедии нового знания. Это знание, несомненно, заключает в себе этическую компоненту, как и знание просветителей. Стоит попытаться определить ее своеобразие — действительно, огромное своеобразие учительства Аверинцева, для которого отрицательное уточнение («свободное от поверхностной морализации») имеет решающее значение.

Поскольку речь о просвещении неизбежно вызывает образ темноты, которую оно просвещает, с темноты я и начну: с темноты нашей современности. О нашем времени (времени высочайшей технологии, всеобщего доступа к любой информации и т. п., и т. п.) чуткие мыслители часто говорят как о времени «нового варварства», «новых темных веков». Это не местная, российская, а планетарная всеобщая ситуация.

Однажды мне довелось увидеть такую поразительную и при этом совершенно характерную картину. Я ехала по Иудейской пустыне и, как все, кому пришлось повидать эти места, поражалась сохранности ландшафта: «все как тогда», и совершенно библейские стада, и бедуины с ними, «совсем настоящие», неподвижные... Когда один из таких неподвижных бедуинов оказался в различимой близости, я разглядела, перед чем он замер, погруженный, как казалось издали, в свою бедуинскую медитацию: перед телевизором! В доисторической пустыне, под библейскими небесами в своей вечной позе он не отрываясь смотрел в экран: на экране мелькали знакомые сполохи рекламы и по всей каменистой степи разносилась поп-музыка, та самая, которой меня

мучат дачные соседи в тульской глубинке. Да, нам всем досталась одна культурная эпоха, одни ритмы и цвета, в Южной Африке и в Японии, в Сибири, в Стамбуле и в Умбрии. Голос — господствующий голос этой цивилизации — *везде* как будто поразительно не «свой», *везде* кажется, что он приходит из какой-то чужой дали: но дверь открыта, он вошел, и этого гостя уже не выгонишь. Он хозяйничает. Если считать то состояние, в котором пребывал бедуин до приобретения телевизора, «старым» или «традиционным» варварством, то его приобщение к новому иначе как глубоким падением не назовешь. Как известно, музыка архаического общества сложна, его цветовое восприятие изощренно — а как красив язык дописьменной культуры! Но главное: все, чем располагает архаическое общество, имеет своей целью *сосредоточить* человека, *включить* его в общение с вселенной, видимой и невидимой. Любая традиционная культура человека *возделывает*: «актуальная» его *разделывает*. Поп-культура обещает нас «рассеять» («развлечь», «расслабить») и «отключить». Опыт таких регулярных «отключений» производит, вероятно, необратимые изменения всего человеческого восприятия, слуховых, зрительных способностей. Даже при желании снова «включиться» потребитель «расслаблений» может обнаружить, что «включать» ему нечего. Что того слуха, того зрения — того *внимания*, которое необходимо, чтобы воспринять вещи глубокие, тонкие, «целые» — у него нет. Ему останется утверждать, что таких вещей и вообще не существует. Что мы постоянно и слышим, и уже не от носителей поп-культуры, а от интеллектуальной элиты современности. Связь нигилизма (или цинизма) с тупостью восприятия, с утратой чуткости (или сознательным отказом от нее) для меня несомненна. Неслучайно опыт душевного воскрешения часто описывается как возвращение слуха, зрения и т. д. — как это передано в пушкинском «Пророке» или у американской поэтессы Эмили Диккинсон [7].

Новое варварство — прежде всего варварство психофизиологическое. Оно, искажая сам аппарат восприятия (под предлогом облегчения «стрессов», со ссылкой на перегрузку восприятия), загоняет человека во все более герметично замкнутый мир. Сергей Сергеевич с замечательной проницательностью заметил, что, между тем как наше время бранят чаще всего за его «потребительский» характер, оно обладает еще более важным дефектом: тягой к абсолютной герметичности — которая понимается им как безопасность. Любая открытость несет в себе риск — поэтому в целях safety, security следует пристегнуть привязные ремни и опустить шторы иллюминаторов. А куда летит этот безопасный лайнер и кто у пульта управления — не наше дело.

Мой покойный друг английский католический профессор богословия Доналд Никкол, рассказывал, что он начинает свою лекцию с просьбы: «Посидите минуту молча и *почувствуйте себя*. А теперь *почувствуйте*, что рядом другие. Теперь начнем». Темнота современно-

сти — совсем новая темнота, новое невежество: отключение какой-то первой чувствительности.

Кстати, одно из свойств «нового варварства», варварства одичавшего и не *чувствующего себя* рационализма — причислять к «темноте» все непонятное и необъяснимое, исходя из презумпции, что объяснить можно и нужно все, и чем элементарнее объяснение — тем лучше. Одним из уроков Аверинцева было напоминание о необходимости принять существование вещей невнятных разуму: существование таких вещей вовсе не подрывает ценности разума, но только указывает на предел его дееспособности. Непонятное и необъяснимое может быть очень светлым.

«Христианский просветитель» — как ни странно, непривычное соединение слов. Я еще вернусь к нему, но пока подумаем о другом не менее странном словосочетании: «христианский гуманизм». Н. А. Струве первым назвал Аверинцева «христианским гуманистом» (причем «последним христианским гуманистом») — и по нашим привычкам это выражение звучит почти как оксюморон. Ища в истории людей, которых можно было бы причислить к «христианским гуманистам», мы теряемся: где же такие? Пять имен? Два имени? Так что и самый эпитет — «последний» — повисает в воздухе. Скорее здесь уместно другое уточнение — «первый» или «один из первых» [8].

Казалось бы, где как не в христианстве так — запредельно — высоко ставится достоинство человека? Даже суббота для него, а не он для субботы: иначе говоря, не человек инструментален в отношении святыни, а наоборот! Так почему же представление о «гуманизме» так трудно связывается с христианством и мыслится едва ли не противоположным ему? Вероятно, стоит уточнить, что, говоря «гуманизм», часто имеют в виду простую гуманность, просто доброе и уважительное отношение к человеку. Но даже такое содержание кажется многим несовместимым с христианской этикой, которая понимается следующим образом: человек грешен, щадить его не надо, для его же духовной пользы его следует «стружить» и «смирять». Однако я говорю о другом, конкретно-историческом смысле гуманизма: о гуманизме как особой традиции воспитания «человека человеческого» homo humanus, об особой интуиции человеческого достоинства, dignitas, и о связанном с этим категорическом императиве почитания этого достоинства в каждом человеке. На этом императиве строится к нашему времени социальность нового типа, которую принято называть либеральной. В противопоставлении этому «западному либерализму» и определяет себя современная откровенно антигуманистическая версия «русской идеи».

Классические гуманисты Европы с их боевым кличем *Ad fontes!* под истоками имели в виду классическую античность, которую, в их глазах, от человечества скрывали «темные века» христианского Средневековья. Достоинство человека, которое они отстаивали, нужно приз-

нать, было совсем другого рода, чем библейское и христианское. У греческой античности была своя интуиция божественности человека, «смертного бога» или «смертного друга богов» (как заметил Гёте, «говорят обычно, что греки очеловечивали своих богов, на самом же деле они обожествляли человека»). Для этой антропологии темы тварности и грехопадения — а вместе с ними, и искупления и воскрешения — просто не существенны. Чистейшее проявление божественного бессмертного начала в человеке — его свободное культурное творчество (во всяком случае, со всей определенностью так стало в возрожденной античности итальянских гуманистов и их европейских последователей; вероятно, Платон и Аристотель с этим бы не согласились: созерцающий мудрец несомненно стоял для них выше художника-ремесленника). Человек-художник, человек-мыслитель — это герой классического гуманизма. Из этого импульса возникло все свободное искусство, свободная мысль Европы последующих столетий, которые совсем не обязательно были богоборческими или антиклерикальными — но явно требовали себе автономии внутри цивилизации, которая именовалась христианской. Гуманистическое движение обещало человеку радость и свободу мысли, чувства, тела, забытые за века аскезы, покаяния, плача о собственных грехах, страха вечного осуждения, «презрения к миру сему» ради мира будущего. Но в этом космическом энтузиазме с самого начала был некоторый надлом (достаточно вспомнить сочинения одного из первых гуманистов, Петрарки) и очень быстро в действие вступил скепсис, который стал определяющим настроением «чистого» или «секулярного» гуманизма в новейшее время. Но история гуманизма как своеобразной идеологии — особая тема[9]. Моя тема — христианский гуманизм. Как мы его понимаем, когда именуем так позицию Аверинцева?

Возможно ли соединить «человека античного» с «человеком христианским»? По существу, видимо, нет. Особенно очевидным это становится в случаях большой близости — таких, как случай «языческого христианина» Сенеки.

И в случае «христианского гуманизма» речь не идет о соединении двух антропологий, двух теологий. Речь идет о том, что вызов гуманизма напомнил церкви о том, что было в ее средневековой практике оставлено в стороне. Это оставленное было ни больше ни меньше как *природой*. Христианские суждения как бы слишком поспешно соскальзывали в сверхприродное — и не могли сравниться в своей мысли о природе с тем, что собрали века мудрости, языческой по своему происхождению. Здесь я вижу причину того, что и теперь высказывания проповедников о вещах непредельных часто выглядят такими плоскими и отталкивающими, «морализующими».

Природа же человека, напоминает Аверинцев, — другого порядка, чем природа животного мира: это природа культурная или культуро-

творческая: да, природа, а не «духовность», к которой у нас машинально относят все культурные проявления человека. Другой, внекультурной природы у *человека* нет, как бы не искали ее «философы жизни» или материалисты (то есть, нет *человеческой* жизни вне мира значений, смыслов, символов — как нет человека вне языка). Это замечательно показывал Аверинцев. Он напоминал о реальности *природного*, которое так часто исчезает в духовных размышлениях за дихотомией «демонического» и «ангельского», рая и ада. *Природное*, третье, не нейтрально в духовном отношении, а сложно: оно благо как всё, что сотворено, — но оно отнюдь не «крайнее благо», не благодать. С так понятым *природным* (человеческим *природным* — а человеческое природное словесно, то есть символично) Аверинцев связывал искусство, науку, государство. Сложное же требует сложного отношения к себе: не категорического отвержения — но и не безусловного приятия. Оно требует усилия *понимания* и *различения*. Отказываясь от «высокой», «сложной» культуры, мы получим не «естественного» внекультурного человека — а человека, принадлежащего некачественной культуре. И вовсе не более «простого», а куда более сложного и запутанного, поскольку некачественная культура очень сложна, она строится не на ясном основании, у нее нет несущих конструкций; она представляет собой систему подпорок, которые держат друг друга. Снаружи это не слишком приглядно, а внутри просто опасно.

Если классический гуманизм был склонен обожествлять неприродную *словесную* природу человека, то историческое христианство, следует признать, так или иначе было склонно ее демонизировать (сводя познавательный и творческий импульс человека к гордыне, любознайству, самоутверждению и предполагая культурный минимализм как самый безопасный путь к спасению). Предложение Аверинцева, не допускающее ни того, ни другого, мне представляется гениально правдивым. Природа человека, то есть его способность жить в смыслах и создавать смыслы, прекрасна и интересна, как любая другая природа — иначе говоря, как все творение; и человеческое понимание так же может славить Творца, как это делает свет звезд или пение птиц. Но — в отличие от звезд и птиц — может и не славить. Дальше, выше природы действует дух, то есть свобода обойтись со своей природой так или иначе: посвятить ее Богу или скрыться с ней среди зарослей, как это сделал Адам.

Последствия и перспективы, исходящие из такого видения природы человека, огромны. Я оставляю их вашему размышлению.

Теперь следует сказать о другом странном словосочетании — *христианское просвещение*. С понятием «просвещение», «просветительство» накрепко связывается воспоминание о французском эпохальном движении Просветителей XVIII века — еще более отчетливо секуляризующем, антиклерикальном перевороте, чем классический гуманизм.

Со времен Дидро и Вольтера, говоря о «просвещении», имеют в виду прежде всего «борьбу с предрассудками», с некоторой хтонической тьмой, в которой кишат чудища, порожденные сном разума, — и к ним едва ли не в первую очередь относят традиционные верования (а также и вообще все традиционные установления, не выдерживающие «суда разума»). К такой тьме (уже в нашем веке) стала относиться вся психическая жизнь человека: пока она не просвещена лучом психоанализа (характернейшего плода Просвещения), она управляется своим «подсознанием». Безумная «культурная революция» в нашей стране была несомненным детищем Просвещения, века разума (ибо светом, изгонявшим тьму, был для Просветителей человеческий разум и его истины). У этого века много детей, и не все так уродливы, как наше политпросвещение. В конце концов все образованные люди нашей цивилизации поневоле, не выбирая этого для себя — дети просвещения: «все мы послепросвещенческие монстры», как однажды выразился Аверинцев. Навык постоянной рефлексии, рационализации, редукции высшего к низшему, деконструкции уже не вынешь из душевной организации современного человека — человека, которому «переломили хребет детства» (здесь я цитирую Владимира Вениаминовича Бибихина с полным сочувствием). Послепросвещенческое образование, к которому мы приобщаемся в первом классе начальной школы, глядя на картинку «круговорот воды в природе», заставляет нас отказаться от всего того пути, по которому шел разум детства, — и который естественным путем пришел бы к совсем иной картине мира, чем наша «научная»: быть может, к чему-то подобному античной натурфилософии. Резервация допросвещенческой картины мира хранится разве что в классическом искусстве, которому этот «умственный инфантилизм» дозволяется в силу его «эстетического» (то есть несущественного для реальной жизни) статуса.

Можно сожалеть, что все сложилось так в нашей культурной истории, но происшедшего не отменишь. Многочисленные бунты против Просвещения и его «разума» дают лишь чрезвычайно неприглядные опыты дикого иррационализма, обыкновенно фашизоидного типа. Что же можно сделать с Просвещением, нашей несомненной культурной колыбелью? Что можно сделать с классическим рационализмом? Его можно *просветить*. Труд Аверинцева во многом и можно назвать *просвещением Просвещения*.

Ведь исходно просвещение — это христианская реальность. «Просвещение» — другое традиционное именование Святого Крещения. Христианская весть состояла в сообщении Истины, несущей человеку свет и свободу. На современном жаргоне *это* непременно включало в себя и «борьбу с предрассудками» — за которую мученики платили жизнью. С «предрассудками» (то есть традиционным благочестием) римского государственного язычества и с «предрассудками» (то есть

священными устоями) иудейской традиции: противники христиан, как известно, называли их безбожниками и богохульниками, для которых не свято то, что свято для всех остальных людей.

Просвещение христианства также возвещает о свете разума, о свете знания, как говорит об этом тропарь Рождества: «**Рⷪ́ждество Твоѐ Хⷬ́тѐ Бо́же на́шъ, возсїа́ мі́рови свѣ́тъ ра́зꙋма**». Нетрудно заметить, что и разум здесь иной, и знание иное (таинственное), чем у французских Просветителей. Но главное отличие, как мне представляется, состоит всё же в другом: свет освобождающей Истины был и светом Жизни (бессмертной или воскресшей Жизни) и светом Любви. Ни любви, ни жизни Новое Просвещение своим адептам не обещало. Что должно было произойти в случае окончательной победы естественного разума над тьмой предрассудков? Человечество должно было разумно — то есть справедливо, свободно, рачительно, удобно — устроить свой мир, правильно распределить уже имеющиеся ресурсы. Должно было наступить всеобщее благополучие, и нравственное, и политическое, и хозяйственное. Здесь мы и видим всю недалекость, можно сказать, фатальную глуповатость ума Просвещения, который как будто знать не знает о реальной природе человека и мира. Оптимизм просвещенческого проекта пережил страшное крушение в опыте XX века. Состояние глубокого разочарования, которым отмечена современная цивилизация, так глубоко именно потому, что обещания Просвещения и рационализма были так уверенны.

Тем не менее, другой, альтернативной рациональности так и не возникло. Бытовое сознание нашего современника питается теми же просвещенческими посылками (так называемая «научная картина мира») в их мутной и непродуманной смеси. И вот здесь, наконец, мы подходим непосредственно к теме статьи: *на что* была направлена просветительская энергия Аверинцева, и каким образом при этом изучался и внимательно рассматривался символический язык христианской культуры [10].

Аверинцев, как я уже говорила, воспитывал *ум* своего читателя и слушателя. Его ум был сильным, светлым, ровным. Казалось, не было предмета, который мог бы оказаться непроницаемым для такого ума. Однажды, в разговоре о различии собственно духовного и интеллектуального труда (Аверинцев никогда не считал собственное дело духовным в том строгом смысле, в каком духовным для него было дело молитвенного подвижника; он не любил, когда эти вещи не различали) он заметил, что одно их определенно объединяет. Это отстраненность от обыденного настроения, от бытовых привычек души.

Бытовой ум, бытовое употребление понятий и слов, бытовые навыки умозаключения — привычный ужас, в котором мы живем, — это и есть по существу то, что называется «материалистическим мировоззрением». Дело здесь вовсе не в материи. Таким же образом можно

думать и говорить и о самых нематериальных предметах. Это сознание, которое ничего с себя не требует, «не переспрашивает себя», словами Аверинцева, не проясняет того, чем пользуется как само собой разумеющимся, прихватив все это где попало и присвоив к своему распоряжению. Иррациональная смесь обрывков беднейшего рационализма.

Выше мне уже пришлось упомянуть некоторые свойства этого материалистического ума. Назовем, без детализации, еще некоторые.

Это его уверенность в том, что все по частям рациональным образом объяснимо — и с другой стороны, такая же уверенность в том, что целое абсолютно иррационально (чему Аверинцев противопоставляет сложную идею *символа*, не переводимого до конца в понятие — символа как основной единицы, из которых сложена человеческая культура; смыслу, который «не дан, а задан»).

Это его уверенность в том, что все в мире механически детерминировано, причем ближайшим образом и «снизу», — и при этом абсолютно случайно (чему Аверинцев противопоставляет понимание вещи в широком, широчайшем контексте, показывая ее дальние связи и отголоски, необходимость и одновременно свободу ее явления).

Это неприятие сложности, допущение исключительно тотально действующих закономерностей: или так всегда и везде — или никогда и нигде. «В некоторых случаях и некоторых местах» — такого рода обобщение здесь не пройдет. Механичность такого рода связывается обычно с образцом точных наук — тогда как сами эти точные науки разработали куда более сложные и парадоксальные, далекие от бытового сознания представления о причинности, закономерности и т. п.

Особенно впечатляет работа Аверинцева с самыми общими навыками мысли: прежде всего, с мышлением дихотомиями, парными противопоставлениями вещей, смыслов и т. п. Современное мышление как будто не предполагает другого пути, кроме механического перевода всех смыслов в системы бинарных оппозиций (тем более, что на основании такого дерева оппозиций строится искусственный интеллект, и достижения в этой области не могут быть подвергнуты сомнению).

Аверинцев с особым веселым удовольствием любит спорить с двумя противоположными вещами сразу, и в его полемических выпадах — направо и сразу же налево — есть особый кураж: он обычно не опровергает одного мнения с тем, чтобы тут же не воздать должного противоположному. И чтобы в конце концов дать понять, что не так уж полярны эти полярности, поскольку обе они в равной мере противоположны чему-то еще: чему-то *здравому* и отвечающему положению вещей как внутри нас, так и снаружи. Оба они противоположны центру подвижного равновесия как два элементарных уклонения от него. Противоположны живой подвижности, как конвульсивные метания — или как окаменелость. «Золотая середина» Аристотелевой этики принята им как познавательный метод. Он напоминает о здравомыслии

(греческое σωφροσύνη, иначе переводимое как «целомудрие»), слове античной мудрости и христианской аскетики. Это слово, вероятно, — одна из напряженных точек синтеза традиций «Афин» и «Иерусалима», одной из главных тем Аверинцева. И оно — один из главных ключей к изучению символического языка христианской культуры.

Можно сказать, что новая рациональность, которую выражал Аверинцев и которой он учит нас, это одновременно сопротивление дурному иррационализму — и плоскому дурному рационализму. Здесь, в сложном взвешивании собственных умственных движений и в *собеседовании* с предметом (у меня уже нет возможности остановиться на этом важнейшем принципе Аверинцева) вырабатывается σωφροσύνη, здравомыслие, целомудрие. Та установка ума и сердца, которая всегда предпочтет *понимание истолкованию*.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Общий очерк трудов Аверинцева см.: Седакова 2005.

[2] Среди них — сочинения Платона, Аристотеля, Плутарха, Ефрема Сирина, Фомы Аквинского; латинская, греческая и сирийская литургическая поэзия; ряд ветхозаветных книг; ранние христианские апокрифы и синоптические Евангелия; немецкая и французская поэзия XIX–XX веков. Библиографию трудов С. С. Аверинцева см. Седакова 2005, 73 слл.

[3] Впрочем, широта эта имеет достаточно отчетливые границы, что особенно явственно при сопоставлении Аверинцева с его современниками, крупнейшими учеными структуралистской ориентации, В. Н. Топоровым и Вяч. Вс. Ивановым. Аверинцев с удовольствием принял в шутку найденное для него определение: «средиземноморский почвенник». Не только Дальний Восток или архаические культуры, но даже традиция Ислама никогда не привлекала его исследовательского внимания.

[4] См.: Аверинцев 1969. С этого гимна филологии началось знакомство широкой публики со словом С. С. Аверинцева.

[5] «Наш собеседник — древний автор» — одно из ранних публичных выступлений С. С. Аверинцева, посвященное Плутарху («Литературная Газета», 1974, 16 окт.).

[6] Неожиданное возрождение жанра энциклопедической статьи как творческого жанра было провоцировано условиями советской цензуры. Самые существенные (и запрещенные официальной идеологией) контексты и смыслы автор этой эпохи мог выражать именно в этом и в других маргинальных жанрах (в комментарии), как бы под покровом «объективности» и «анонимности», а не «от себя лично», как это естественно в авторских статьях и рассуждениях. Впечатляюще выглядит подборка статей Аверинцева, написанных им для разных энциклопедических изданий, собранная в отдельно томе (см.: Аверинцев 2000). Это в самом деле Энциклопедия нового знания.

[7] И будто я была глуха —
Но Слово Бытия

Из дальней Жизни мне пришло —
И ныне слышу я. (перевод мой — *О. С.*)

[8] О «христианском гуманизме», совершенно отличном от гуманизма классического, как о вещи взыскуемой писал в своих тюремных дневниках Дитрих Бонхеффер. Намеки на гуманизм такого рода он находил в зрелом и позднем Средневековье, в частности, в рыцарском эпосе.

[9] О позднейшем гуманизме мне приходилось писать в связи с перепиской К. Кереньи и Т. Манна, обсуждавших тему «нового гуманизма» в связи с мифом, см.: Седакова 2002.

[10] О своеобразии понимания символа и символического у Аверинцева см.: Седакова 2005, 55 слл.

БИБЛИОГРАФИЯ

Аверинцев С.С.: 1969, Похвальное слово филологии, *Юность*, №1, 98–102.

Аверинцев С. С.: 2000, *София — Логос: словарь*. Киев: Дух і Літера.

Бочаров С. Г.: 2004, Аверинцев в нашей истории, *Вопросы литературы*, № 6, 62–69.

Седакова О. А.: 2002, Гермес. Невидимая сторона классики (Миф и гуманизм в переписке Т. Манна и К. Кереньи), *Континент*, вып. 114, 333–362.

Седакова О. А.: 2005, Сергей Сергеевич Аверинцев: к творческому портрету ученого, *Сергей Сергеевич Аверинцев*, Москва, 6–73 (= Материалы к библиографии ученых. Литература и язык, Вып. 29).

А. Я. Гуревич

Скандинавистика и медиевистика*

ЭТА ТЕМА нуждается в некотором обосновании. Знакомство с научной литературой привело меня к выводу, что интенсивная работа скандинавистов — филологов, историков, антропологов — оказывается, как правило, за пределами того круга вопросов, которые интересуют медиевистов, изучающих средневековую континентальную Европу; сплошь и рядом здесь нет взаимопонимания, взаимообогащения или, я бы даже сказал, — взаимооплодотворения. Разумеется, скандинависты так или иначе, хотя бы понаслышке, знают об историческом развитии в других регионах Европы. Как выразился один мой норвежский коллега, «ну, была же еще и остальная Европа». С другой стороны, меня поражает невежество, отсутствие первичных знаний в области скандинавистики даже у эрудированных специалистов, изучающих историю Франции, Англии, Италии и т. д. Много лет назад — я где-то об этом даже писал — в ответ на мои слова о том, что я перевожу сагу (мы готовили перевод «Круга Земного» для серии «Литературные памятники») один из моих высокоученых коллег спросил меня: «Сколько же стихов в день вы можете перевести?» Мой собеседник не подозревал, что сага — ярчайший образец средневековой прозы. Нельзя не знать Гомера, Еврипида, Цицерона, Аристотеля — это входит в джентльменский набор интеллигентного человека — ведь мы наследники Античности. А что творилось на севере диком, — по-видимому, недостойно его внимания. Между тем наследие скандинавской истории вошло в плоть и кровь общего фонда европейской культуры.

Но я хотел бы остановиться на некоторых гносеологических трудностях, возникающих из-за этого взаимонепонимания или отсутствия

* Доклад, прочитанный в Институте всеобщей истории в сентябре 1998 года, посвящается Владимиру Николаевичу Топорову. Впервые опубликован в журнале Одиссей. Человек в истории. М., 2001. С. 94–104.

пристального интереса. Начну с примера. Несколько лет назад весьма уважаемый мною крупный медиевист любезно прислал мне из-за океана для ознакомления рукопись своей еще не опубликованной книги. Текст в высшей степени интересный; он содержит результаты настойчивых, изощренных и в большинстве своем весьма удачных попыток обнаружить в средневековых латинских текстах или текстах, написанных уже на народных языках, те следы культуры низов, культуры необразованных, которые могли найти прямое, чаще косвенное, отражение в творчестве образованных — litterati — клириков или прошедших выучку мирян. Пласт сознания простого человека, как вы знаете, весьма плохо прощупывается медиевистами. В этой книге изучаются испанские, английские, венгерские, французские и другие источники, равно как разные проявления взаимодействия ученой культуры и культуры более широких слоев населения. Но поражает один пробел: Скандинавии не существует, она не упоминается.

Полагаю, это не сознательно избранная позиция. У меня такое впечатление, что о Скандинавии просто забыли — возможно, потому, что тут есть трудности: надо учить другие языки и вникать в огромную научную литературу. Но так или иначе результат налицо — игнорируются наиболее богатые по содержанию памятники, средневековые тексты, из которых можно было бы извлечь целые пласты материала, характеризующие ментальность, культуру, картину мира так называемых простолюдинов. Эти тексты были созданы на скандинавском севере, прежде всего в Исландии, но, я убежден, имеют не только локальное значение, но отражают определенный срез сознания, который присутствовал в Средневековье у многих других, прежде всего у германских народов. Создаются перекосы в исследованиях. Но невежество не есть аргумент.

Сближению скандинавских и медиевистических исследований, судя по всему, препятствуют идеологические наслоения. В период после окончания второй мировой войны у части историков как в Германии, так и в англосаксонском мире возникло определенное противодействие изучению древних германцев и скандинавов. Память о злоупотреблениях данными исторической науки в Третьем рейхе, об эксплуатации германского и скандинавского материала в целях утверждения «нордической» идеологии и оголтелого шовинизма травмирует некоторых медиевистов. Но, я полагаю, игнорировать германо-скандинавские древности означало бы идти на неоправданные уступки потерпевшей исторический крах идеологии нацизма. Опыт истории исторического знания свидетельствует, к сожалению, о том, что злонамеренному и антинаучному мифотворчеству были уже принесены огромные жертвы, и эта констатация относится к самым разным эпохам истории. Возможно ли объективное исследование истории древних германцев и скандинавов? Несомненно, ответ должен быть утверди-

тельным. Но предрассудки тем не менее сохраняются, и мне кажется уместным и своевременным призвать к их преодолению.

Почему именно сейчас вопрос о соотношении медиевистики и скандинавистики приобретает особенное значение? Дело заключается в том, по моему убеждению, что наиболее плодотворной ветвью исторического знания, направлением, сулящим историку новые находки, новые ходы мысли, является историческая антропология. При этом подходе изучение экономики, политических, юридических и других институтов происходит не отвлеченно от духовной жизни; все эти сферы социальной деятельности неизбежно составляли аспекты человеческого сознания, индивидуального или группового, и не могут быть поняты адекватно вне этого всеобъемлющего контекста. Во всех этих институтах была, в конечном счете, одна и та же основа, а именно — люди, индивиды, организованные в малые и большие группы. Они творили экономическую, политическую, правовую, религиозную историю, историю искусств и т. д. Отвлекаясь от содержания мысли, от менталитета этих людей, мы не поймем и социально-экономических, юридических и религиозных явлений. Историческая антропология — это направление, которое синтезирует разные ветви исторического знания, и я думаю, что, вопреки пророчествам иных Кассандр из среды историков, она далеко не исчерпала своих возможностей. Посмотреть, как взаимодействуют скандинавистика и медиевистика, оказывается в этой связи особенно настоятельной потребностью исторической, а говоря шире, гуманитарной науки. Останавливаясь на некоторых примерах, укажу на те поля, в которых можно трудиться для того, чтобы обнаружить значение скандинавских материалов для понимания всей средневековой европейской истории.

Собственно, тот предмет, которым занимается историческая антропология, вслед за некоторыми французскими историками, в частности Роже Шартье, следовало бы назвать так: культурная история социального. Культура как достояние умов, элиты прежде всего, и социальный строй, включающий в себя не только политические и общественные институты, но и экономику, базисные, как у нас было принято говорить, отношения, в исторических исследованиях, как правило, разведены. Обнажить их внутреннее единство, пусть противоречивое, признать тот несомненный факт, что и в культуре, и в общественном производстве, и в социальной жизни действовали люди, т. е. обнаружить человеческое содержание культурной истории социального, мне кажется наиболее заманчивой задачей исторического познания. Это проблема исторического синтеза, как она стоит перед историками на рубеже второго и третьего тысячелетий.

С этим связан первый пример. Изучение исландских саг свидетельствует, что огромную роль в общественной, в повседневной жизни людей играл обмен всякого рода материальными ценностями или

информацией, обмен женщинами, т. е. организация отношений между разными семейными группами — обмен, основанный на принципе взаимности (reciprocity). С особой наглядностью этот принцип проявляется в обмене дарами. Человек дарит какое-то имущество, пусть небольшое, другому человеку, в котором он заинтересован, и ждет «отдарка». На дар ждут ответа, точнее, как сказано в «Старшей Эдде», дар ждет отдарка. Человек, получивший подарок, должен компенсировать того, кто ему подарил, своим ответным даром. Иногда в этом мог быть определенный экономический смысл, но сплошь и рядом материальной подоплеки мы не найдем.

В одной саге рассказывается: исландский бонд, простолюдин подарил соседу двух черных быков одной породы. Тот через некоторое время совершил отдарок: он подарил точно таких же двух быков, но уже рыжей расцветки. Здесь перед нами совершенно определенно не экономическая в строгом смысле слова процедура, а процедура, связанная с символическим взаимодействием, не сосредоточенным на материальных ценностях, взаимодействием между людьми и группами.

Еще в начале XX века в Дании вышла работа гениального, по-моему, датского историка Вильгельма Грёнбека «Наш народ или наши предки в древности», которая была переведена на ряд языков. В ней характеризуются общественные отношения и духовная жизнь скандинавов и шире — германцев на протяжении ряда столетий. Хотя методы, которые употреблял Грёнбек, — это методы начала века, а не историко-антропологические в строгом смысле слова, книга сохраняет свое стимулирующее значение. В ней довольно подробно и очень проникновенно говорится об обмене дарами и о той роли, которую этот обмен играл в жизни германских народов. Классическая работа французского антрополога Марселя Мосса «Этюд о даре», которая недавно наконец увидела свет и в русском переводе, говорит об универсальности обмена дарами под всеми широтами. Мосс сосредоточивает внимание на так называемых примитивных культурах. Между тем американская исследовательница Натали Земон Дэвис, которая к скандинавистике, кстати, не имеет никакого отношения, продемонстрировала, что во Франции XVI века, где уже ни о какой примитивности говорить не приходится, где в недрах Старого порядка уже зарождаются буржуазные отношения, обмен дарами, подарки играли огромную роль. До нее историки не обращали на это должного внимания. Вот пример того, как исследования, которые питались прежде всего скандинавскими материалами, оказались продуктивными для стимулирования новых исследований, опирающихся отнюдь не на скандинавский материал. Подчеркивать значимость обмена в широком смысле как принципа взаимности для понимания социальных и правовых структур, мне кажется, нет необходимости: это самоочевидно для каждого историка, склонного размышлять на эту тему.

Второй вопрос, на котором мне хотелось бы остановиться. К сожалению, на рубеже 50–60-х годов XX столетия почти прекратились аграрные исследования, исследования социально-экономических отношений в широкой толще средневекового европейского населения, прежде всего крестьянства. Помимо того, что ведущие специалисты по социально-экономической истории, главы школ, такие, как у нас Е. А. Косминский, Н. П. Грацианский, А. И. Неусыхин, скончались или прекратили свою продуктивную деятельность к 60-м годам, тут были, конечно, гораздо более глубокие причины. Примерно в это же время интерес к аграрным исследованиям иссяк и далеко за пределами нашей страны — в Германии и особенно, как я отмечал, во французской Школе «Анналов». Дюби, Леруа Ладюри и другие выдающиеся ученые, которые как раз в 50–60-е годы создали работы в области социально-экономической аграрной истории, перешли к другой проблематике. Что-то произошло со всеми нами, интерес переместился на другие предметы. Это закономерно, но при этом мы несем потери. Дошло до того, что мы перестали вообще что-то изучать в области социально-экономических аграрных отношений.

Мое обращение к изучению Скандинавии было продиктовано интересом именно к этим предметам, к поземельным отношениям. Изучение древнескандинавских институтов, прежде всего института одаля, показывает, что здесь отношение человека к земле имело определенные особенности, которые, однако, едва ли являются сугубо скандинавскими. Но это отношение здесь видно с наибольшей наглядностью. В чем оно выражается? Вопрос о том, частная или общинная собственность на землю существовала в раннее Средневековье, оказывается иррелевантным, неправильно поставленным, потому что речь идет, прежде всего, о такой форме собственности, в которой в постоянный, интенсивный, я бы сказал, интимный оборот включены, с одной стороны, предметы владения, объекты, т. е. земельные угодья, а с другой — люди, индивиды и группы. Эти люди владеют землей, наследуют ее и обрабатывают. В этой неразрывной внутренней связи между человеком и предметом его обладания и приложения трудовых усилий проявляется специфическое отношение человека к природе.

Этот аспект в понимании аграрных институтов легче всего обнаружить как раз на скандинавском материале в силу того, что здесь были записаны большие массивы таких правовых источников, каких не было на континенте Европы. Я вовсе не призываю к тому, чтобы выводы, полученные на скандинавских памятниках, механически переносить на историю других стран средневековой Европы. Речь идет о другом. Вырабатывается новый подход к материалу, новые методы, и в свете этих новых методов мы находим, что нечто подобное, может быть, в несколько стертой форме, существовало и на континенте Европы, и на Британских островах, а не только на Севере. Преимущество

скандинавских средневековых источников заключается в том, что эти источники были созданы не на латыни, унаследованной от Античности и не приспособленной к тому, чтобы адекватно передавать ту систему понятий, то своеобразие миропонимания, картины мира, которое было присуще людям раннего Средневековья.

Я думаю, что в области социально-экономической Скандинавия могла бы дать нам весьма любопытные новые подходы для понимания природы аграрного строя на континенте Европы. И не просто потому, что они позволили бы глубже проникнуть в неповторимую специфику отношения человека Средневековья к земле, но и по другой причине. Здесь обнаруживается очень важная гносеологическая сторона дела — преодолевается отчужденность, при которой культуру, миропонимание, содержание сознания людей изучает один департамент, а грубые социально-экономические структуры изучают другие специалисты, которых «идеальная» сфера не занимает. Изучая древнескандинавский одаль, мы вынуждены охватить и социально-экономические, и аграрные — материальные — порядки, с одной стороны, и право, менталитет и даже мифологию и поэзию этих людей — с другой. Чтобы правильнее понять материальную сторону жизни, мы включаем ее в более широкий контекст картины мира средневекового человека. Это дает нам иной концептуальный фон и открывает новые возможности для синтеза.

Теперь я хотел бы обратить ваше внимание на следующее. Как уже было сказано, источники первой половины Средневековья, за редчайшими исключениями, написаны на латинском языке. Но это язык, на котором уже в начале Средних веков жители Галлии и других стран Европы постепенно переставали говорить. Они переходили на франкский диалект, на латинизированные диалекты Италии и др. Что касается жителей германских стран, то они говорили на языках, которые под влиянием латыни, конечно, частично изменились, но все же это были другие языки. За пределами Скандинавии перед нами источники преимущественно на латинском языке. Они дошли до нас в редакциях, составленных образованными людьми, прошедшими церковное, монастырское обучение, прежде всего монахами и священниками. В этих источниках отражена их картина мира, и если через нее и можно — а в ряде случаев так или иначе можно — косвенно обнаружить проблески и более широко распространенных явлений, то делать это приходится с большой осторожностью и осмотрительностью, ибо перед нами идеологизированный экран, через который пропущена вся информация. Что же делать историкам? Либо доверять источнику, считать, что так оно и было на самом деле, либо же нужно искать новые методы исследования, может быть, более сложные, косвенные, что позволит проникнуть в потаенные пласты сознания, картины мира, системы ценностей, поведения людей.

Перед нами богатейшие фонды скандинавских источников. Все они, за редчайшими исключениями, составлялись на протяжении столетий на родном для этих людей языке. В свое время Марк Блок указывал на следующую источниковедческую трудность: нужно иметь в виду, что речи людей IX–XI веков., мысливших на родном языке, переводились писцами, нотариями, юристами на латынь. Теперь же историк стоит перед задачей восстановить эти мысли в их первозданном виде, по возможности очищенными от латинских наслоений. Эта проблема обратного перевода головоломна, но от нее нельзя уйти. Иначе стоит вопрос изучения скандинавских источников. Здесь налицо высказывания людей на том языке, на котором они мыслили, который был стихией их духовного существования. Уже одно это заставляет нас подойти с сугубым интересом к древнесеверным источникам — сагам, поэзии скальдов, руническим надписям, песням «Старшей Эдды», повествованиям «Младшей Эдды» и другим категориям текстов, которые сохранились до нашего времени. Требуется, конечно, огромная осмотрительность, но нужно понимать, что эти сокровища бесценны, ибо здесь могут быть раскрыты другие пласты человеческого сознания, нежели те, которые могли найти выражение в латинских памятниках европейского континента. Поскольку нас занимает культурная история социального, то исландская сага представляет интерес не только и не столько в качестве литературного сочинения, сколько как средство для углубленного проникновения в социальную структуру общества.

Историко-антропологический подход мог бы привести нас к новым открытиям. В последние годы меня особенно занимает проблема истории человеческой индивидуальности, человеческой личности в средневековую эпоху. Рассмотрение этой проблемы кажется мне в высшей степени актуальным и вместе с тем чреватым неимоверными трудностями. Дело не в том, что от Средних веков сохранилось сравнительно немного свидетельств такого рода. Дело в нас самих. Наши головы наполнены понятиями и представлениями, унаследованными от предыдущего столетия. Прежде всего, это представление о неуклонном прогрессе, о развитии людей от стадного состояния первобытности, от включенности индивидов в общины, в цехи и другие группы, без остатка поглощавшие индивидуальность, к индивидуализму Ренессанса и Нового времени. Согласно унаследованному от традиционной историографии мнению, в Средние века не было и не могло быть личности; человек был безличен, сословен, поглощен группой. Лишь в эпоху Возрождения начинается якобы тот процесс, который в свое время Ж. Мишле, а за ним Я. Буркхардт назвали «открытием мира и человека». До этого человек как бы не был открыт, он не представлял собой проблемы ни для мыслителей, ни для самого себя, он находился — я, конечно, несколько утрирую — в полубессознательном состоянии.

Он не ставил вопроса, кто я, что я, каково мое место в мире, как я соотношусь с другими. Считается, что проблема самого себя, проблема self, резко не стояла, что она возникает только на заре Нового времени. Историки, изучающие более ранние периоды, ею не занимались, поскольку не было самой проблемы. Есть такое выражение, напоминающее нам наше недавнее прошлое: нет человека — нет проблемы. Я бы его перевернул — нет проблемы, так нет и человека. Зачем искать человеческую личность, если такая проблема не сформулирована? Так якобы идет развитие — от нуля в начале Средневековья, через Абеляра и некоторых других — к Петрарке, Монтеню, Декарту, Руссо и дальше — к торжеству индивидуализма в Новое время. Таково представление о прогрессистском эволюционизме — от стадности, от коллективизма, стирающего индивидуальность, — к безудержной индивидуальности человека Ренессанса, затем XVIII века, ну и, разумеется, в завершение всей этой картины восхождения — к индивидуальности того исследователя, который пишет о великих индивидах Ренессанса и последующих эпох. Он с ними на дружеской ноге, он такая же ярко выраженная индивидуальность, он это и ценит в них. Они отражают его. Конечно, он этого прямо не говорит. Наоборот, он говорит: разумеется, они другие, а мы имеем свои особенности. Он даже признает кризис гуманизма XX века. Его интерес продиктован самосознанием элиты. Но не есть ли это интеллектуальный научный снобизм?

Можем ли мы, изучая древность или Средние века, довольствоваться подобными идеями? Для этого есть, как будто, основания. Документов, которые свидетельствуют о том, что человек действительно осознал самого себя, не так много. Но их и не может быть много в эпоху, когда мемуары и автобиографии еще не стали распространенным литературным жанром. Можно возразить: по-видимому, интереса к этому не было. Но надо учитывать следующее. Индивид не мог углубляться в свой внутренний мир, созерцать свою единственность и превосходство над всеми другими, поскольку был религиозно настроенным человеком и боялся впасть в самый страшный из смертных грехов — в грех гордыни. Даже люди, гордившиеся собой и своим творчеством, должны были подавлять позывы к самовозвеличиванию, прикрывать их ссылками на свою необразованность, невежество, неотесанность, смирение и т. д. Это унижение паче гордости; насколько оно искренне — не нам судить. Однако в любом случае давление религиозной и этической силы было необычайно могущественным, поэтому естественно, что самовыражение индивида было в значительной мере ограниченным.

Что же я нахожу в скандинавских источниках? Но прежде — чего я там не нахожу? Здесь не было никакой общины. О городской общине в Исландии говорить не приходится, потому что первые города возникли там на рубеже XVIII–XIX веков. В Средние века люди жили

здесь на отдельных хуторах. Нет у них и сельской общины, они в ней не нуждаются. Поэтому называть — вслед за моим учителем А. И. Неусыхиным — простолюдинов Средневековья общинниками — это значит вкладывать в определение весьма широкого слоя людей некоторую интерпретацию. Но кто же они? Это вполне эгоцентричные хозяева, озабоченные, прежде всего, своим благополучием, вернее, своим самосохранением, потому что об особом благополучии в весьма неблагоприятных во всех отношениях условиях полуголодной Исландии говорить не приходится. Это люди, озабоченные тем, чтобы отстоять себя, свои интересы и интересы своих ближних. Они вовсе не включены в какие-то сплоченные родовые коллективы. Вопрос о родовых связях и их значении для древних скандинавов сейчас пересмотрен, в традиционных представлениях об этом в значительной мере слышится некоторый отголосок теории родового строя, унаследованной от XIX века. Эти люди выступают в качестве индивидов с собственными целями и средствами для достижения своих эгоистических целей. Они вовсе не были стадными существами. Все гораздо сложнее.

Чему посвящена исландская семейная сага? Главный сюжет ее — это конфликт, возникающий между отдельными лицами, в который затем могут быть вовлечены более широкие группы людей. Он ведет к распре, к смертоубийству, ранению, тяжбам и т. д. Но чем вызывается этот конфликт? Могут украсть корову, отнять кусочек земли, могут палкой ударить по зубам, якобы нечаянно, могут назвать вполне почтенного мужа женоподобным — это страшное оскорбление, или безбородым, т. е. затронуть его честь. В любом случае, касается ли это собственности, имущества, семьи, жены, посягательства на жизнь и здоровье, речь идет именно об индивидуальном достоинстве. Человек озабочен своим собственным self.

В сагах перед нами общество, состоящее из индивидов. И в творчестве своем, в текстах, которые до нас дошли, они свидетельствуют о своем эгоизме, индивидуализме. Конечно, это своего рода примитивный индивидуализм. Эти люди сосредоточены на самих себе и стремятся достигнуть совершенно определенных эгоистических целей. При этом они сознают, что принадлежат к обществу, и поэтому самостийно, без государственной власти выработали разветвленную систему права, которой худо-бедно, но подчиняются. Они регулярно посещают местные тинги или альтинг — общеисландское народное собрание, обсуждают здесь свои распри, рассуживают тяжбы и т. д. «На праве страна строится, неправьем разоряется» — они придерживаются этой правовой мудрости, правовой максимы. В рамках традиции каждый, как может, отстаивает свои интересы, прибегая к силе и помощи других.

А что мы видим в поэзии скальдов? В дохристианский период, примерно до XII века, это поэзия, в которой скальд (в отличие от ано-

нимного автора саги) настаивает на своем индивидуальном авторстве. В этих песнях постоянно фигурирует ego, стремление обозначить свою самобытность, подчеркнуть, что я, вот этот скальд, сочиняю стихи, песни, висы лучше, нежели кто-либо другой, я горжусь своим индивидуальным искусством. И это не исключение. Археологи раскопали в Усеберге, в юго-восточной Норвегии, погребение знатной женщины и нашли раздавленные под тяжестью песка и земли остатки погребального корабля. И на самом корабле, и на его штевне, особенно же на санях и повозках, которые были погребены вместе с королевой Асой, они увидели четкую резьбу. Выдающийся норвежский археолог Х. Шетелиг, который руководил этой экспедицией, в работе 1949 года писал о разных манерах древних художников. Он называет их условно: один — «маньерист», другой — «классик», третий — «импрессионист». Применяя эти современные термины, он желал подчеркнуть, что каждый мастер творил по-своему, в своей индивидуальной, только ему присущей манере. А лапидарные тексты рунических надписей? В них не только увековечивается память о человеке, погибшем где-то за морем или совершившем какие-то подвиги. В конце говорится: эту надпись и этот рисунок вырезал такой-то. Важно было подчеркнуть, *кто* сделал эту надпись. Текст более или менее стандартен. Но это *я* сделал и я хочу, чтобы об этом знали грядущие поколения. Все погибает, и все умирает, и сам ты умрешь — я вольно перефразирую эддические «Речи Высокого». Но единственное, что останется после смерти человека, — это суд о нем, его посмертная слава. Вот о чем они заботились — о своей индивидуальной репутации, о своей славе. Во всех памятниках древнескандинавской литературы мы обнаруживаем этот профилирующий мотив — отстаивание индивидом самого себя. Повторяю: это средневековый индивид, древнесеверный индивид.

Но рассмотрим названные факты в контексте соотношения медиевистики и скандинавистики. Согласно доминирующей точке зрения, в ту эпоху, к которой мы относим викингов, никакой индивидуальности не было, она возникнет в конце Средневековья — начале Нового времени, не раньше Возрождения. Однако в древнескандинавских источниках мы увидели совершенно обратную картину — торжество специфического индивидуализма, отстаивание человеком своего собственного self, своего человеческого достоинства, за что ему не жалко ничего, включая не только жизнь других людей, но и собственную. И все это пышным цветом цветет в начале Средневековья. Когда же происходит христианизация и система христианских ценностей начинает интериоризироваться сознанием людей, тогда и скальды все меньше начинают говорить: «Я, я, я...». Это становится несовместимым с учением о грехе гордыни. Таким образом, отсутствие в поле зрения медиевиста скандинавского материала оказывается препятствием для понимания того, как происходило дело.

Идея поступательного движения, развития, эволюции человеческой индивидуальности, сохраняющаяся в научной литературе вплоть до наших дней, должна быть, мне кажется, пересмотрена. Она уже пересматривается. Моя книга об индивиде в средневековой Европе впервые вышла в немецком переводе (на русском языке ее еще нет)[1] в 1994 году. В 1996 году в Кёльне состоялась международная конференция, посвященная теме «Личность и индивидуальность в Средние века». Она показала, что, к сожалению, источники используются все те же, о процессе индивидуации судят по тому, что говорили об этом схоласты. Но мыслители, философы Средневековья говорят об индивидуации в таком абстрактном смысле, что трудно понять, идет ли речь о божественных сущностях, о человеческих индивидах или о каких-нибудь камнях, птицах и т. д., ибо все в Божьем творении подвержено процессу индивидуации. Но ведь это вовсе не тот процесс, о котором мы говорим. О том, что происходило с людьми, участники этой конференции ничего не сказали, за исключением одного-двух специалистов.

Радикального перелома в подходе к проблеме человеческой личности до сих пор нет. Я думаю, что привлечение скандинавского материала должно помочь пересмотреть устоявшиеся координаты в исторической мысли. Об этом можно и нужно говорить более подробно; здесь же мне важно было указать на существенность этой проблемы. Традиция, согласно которой скандинавские штудии оказываются отрезанными от общемедиевальных исследований, все более и более обнаруживает свою порочность и, как мне кажется, не только и не столько для скандинавистов, поскольку квалифицированные скандинависты все-таки следят за тем, что происходит в медиевистике в целом, но прежде всего для медиевистов, не являющихся специалистами в области скандинавской истории. Новые проникновения вглубь человеческого сознания можно совершить, если подойти к проблеме с осмотрительностью, без поверхностного переноса выводов, полученных на одном материале, на другие регионы, но понимая, какие проблемы могут быть обсуждены и что нужно проверить по источникам. Это было бы определенным достижением для медиевистики и обогатило бы нашу исследовательскую мысль.

ПРИМЕЧАНИЕ

[1] См. переработанное русское издание книги: *Гуревич А. Я.* Индивид и социум на средневековом Западе. М., 2005 (*Примеч. редактора*).

Библиография работ М. И. Шапира (1986–2009)

Составлена М. И. Шапиром
Дополнена И. А. Пильщиковым

I. Отдельные издания

1. Ред.: Quinquagenario Alexandri Il'ušini oblata. — М., 1990. — 84 с. — (В надзаг.: Моск. гос. ун-т. Филол. фак.).

2. Сост.: *Винокур Г. О.* Филологические исследования: Лингвистика и поэтика / Отв. ред. Г. В. Степанов, В. П. Нерознак. Вступ. ст. и коммент. М. И. Шапира. — М.: Наука, 1990. — 452 с., 1 л. портр. — Совместно с Т. Г. Винокур.

Рец.: *Илюшин А.* Мастерство комментатора // Кн. обозрение. — 1991. — 30 авг., № 35 (1317). — С. 10; *Добренко Е.* // Лит. газ. — 1991. — 27 нояб., № 47 (5373). — С. 10; *Liberman A.* // Russ. Ling. — 1994. — Vol. 18, № 2. — P. 219–221.

3. Ред.: Philologica. — 1994. — Т. 1, № 1/2. — 278 с. — Совместно с И. А. Пильщиковым.

Рец.: *Кузьмин Д.* «Philologica»: Новый двуязычный журнал по русской и теоретической филологии // Рус. мысль. — 1995. — 14–20 дек., № 4105. — С. 12; *Громов-Колли А. В.* Новый филологический журнал Philologica // Рус. Филол. Вестн. — 1996. — Т. 81, № 1. — С. 93–95; Фальковский И. // Что делать? — 1996. — № 2. — С. 42; *Морев Г.* // Зеркало. — 1996. — № 1/2 (132). — С. 234–235; *Иванова Е.* Младое племя: Медленное чтение нового журнала «Philologica» // Независимая газ. — 1996. — 20 ноя., № 218 (1297). — С. 8; *Архипов А.* Утонченная точность в эпоху небрежного безвременья: Удастся ли вернуть филологии высокое звание науки? // Ex libris НГ. — 1998. — 4 мар., № 8 (29). — С. 7; *Мухин В. С.* // Изв. РАН. Сер. лит. и яз. — 1999. — Т. 58, № 4. — С. 66–69.

4. Ред.: Philologica. — 1995. — Т. 2, № 3/4. — 286 с. — Совместно с И. А. Пильщиковым.

Рец.: *Фальковский И.* «Philologica»: Двуязычный журнал по русской и теоретической филологии // Рус. мысль. — 1996. — 23–29 мая,

№ 4127. — С. 12; *Иванова Е.* Младое племя: Медленное чтение нового журнала «Philologica» // Независимая газ. — 1996. — 20 ноя., № 218 (1297). — С. 8; *Архипов А.* Утонченная точность в эпоху небрежного безвременья: Удастся ли вернуть филологии высокое звание науки? // Ex libris НГ. — 1998. — 4 мар., № 8 (29). — С. 7; *Мухин В. С.* // Изв. РАН. Сер. лит. и яз. — 1999. — Т. 58, № 4. — С. 66–69.

5. Ред.: Philologica. — 1996. — Т. 3, № 5/7. — 398 с. — Совместно с И. А. Пильщиковым.

Рец.: *Фальковский И.* Переворот и «Медный Всадник»: О журнале «Philologica», 1996. Т. 3, № 5/7 // Независимая газ. — 1997. — 19 мар., № 49 (1374). — С. 7; *Шмалько А.* Филология как строгая наука: опыт третий // Рус. мысль. — 1997. — 3–9 апр., № 4168. — С. 13; *Архипов А.* Утонченная точность в эпоху небрежного безвременья: Удастся ли вернуть филологии высокое звание науки? // Ex libris НГ. — 1998. — 4 мар., № 8 (29). — С. 7; *Б. П.* [= *Пойзнер Б.*] «Philologica» — филологический оазис // Вестн. Томск. гос. ун-та. — 1998. — Т. 266, Гуманитарный спец. вып. — С. 150–152; *Мухин В. С.* // Изв. РАН. Сер. лит. и яз. — 1999. — Т. 58, № 4. — С. 66–69.

6. Ред.: Philologica. — 1997. — Т. 4, № 8/10. — 383 с. — Совместно с И. А. Пильщиковым.

Рец.: *Сперантов В.* От «незаметных истин» до «мировых законов» // Рус. мысль. — 1998. — 2–8 июля, № 4229. — С. 10–11; *Дурманов И.* В пользу автора и текста // Ex libris НГ. — 1998. — 22 июля, № 28 (49). — С. 7; *Мухин В. С.* // Изв. РАН. Сер. лит. и яз. — 1999. — Т. 58, № 4. — С. 66–69.

7. Стихотворное наследие Г. С. Батенькова: Проблемы текстологии и поэтики: Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. — М., 1999. — 28 с. — (В надзаг.: Моск. гос. ун-т).

8. Ред.: Philologica. — 1998. — Т. 5, № 11/13. — 430 с. — Совместно с И. А. Пильщиковым.

9. Universum versus: Язык — стих — смысл в русской поэзии XVIII–XX веков. — М.: Языки рус. культуры, 2000. — Кн. 1. — VIII, 536 с. — (Philologica russica et speculativa; Т. I).

Рец.: *Зарецкий А.* // Новая русская книга. — 2000. — № 6 (7). — С. 47–50; *Невзглядова Е.* Стих и смысл // Новое лит. обозрение. — 2001. — № 47. — С. 380–390; *Тарлинская М.* // Изв. РАН. Сер. лит. и яз. — 2001. — Т. 60, № 3. — С. 63–66.

10. Язык — стих — смысл в русской поэзии XVIII — первой половины XIX вв.: Автореф. дисс. ... докт. филол. наук. — М., 2000. — 48 с. — (В надзаг.: Моск. гос. ун-т).

11. Ред.: Philologica. — 1999/2000. — Т. 6, № 14/16. — 414 с. — Совместно с И. А. Пильщиковым.

12. Сост.: *Пушкин А. С.* Тень Баркова: Тексты. Комментарии. Экскурсы / Изд. подгот. И. А. Пильщиков и М. И. Шапир. — М.: Языки слав. культуры, 2002. — 497 с. — (Philologica russica et speculativa; Т. II).

Рец.: *Новикова Л.* // Коммерсантъ. — 2002. — 27 нояб., № 215. — С. 22; *Ларионова Е.* // Новая русская книга. — 2002. — № 2 (13). — С. 51–54; Рак В. // Там же. — С. 55–56; *Ивинский Д. П.* «Новая текстологическая программа» и «Тень Баркова» // Новое лит. обозрение. — 2003. — № 60 — С. 357–361; *Kosák M.* Pozoruhodný ruský edičný projekt // Česká literatura. — 2003. — Roč. 51, č. 2. — S. 222–225; *Шруба М.* // Изв. РАН. Сер. лит. и яз. — 2003. — Т. 62, № 3. — С. 62–64.

13. Ред.: *Пильщиков И. А.* Батюшков и литература Италии: Филологические разыскания / Под ред. М. И. Шапира. — М.: Языки слав. культуры, 2003. — 314 с. — (Philologica russica et speculativa; Т. III).

Рец.: *Амелин Г.* Батюшков как точная наука: Есть ли гвоздь в сапоге Италии? // НГ Ex libris. — 2003. — 24 апр., № 15 (269). — С. 6; *Корсаков А.* Русский итальянец // Книжное обозрение. — 2003 — 28 июля, № 29/30 (1935/1936). — С. 23; *Гардзонио С.* // Изв. РАН. Сер. лит. и яз. — 2004. — Т. 63, № 3. — С. 63–65; *Кошелев В. А.* // Новое лит. обозрение. — 2005. — № 71. — С. 456–458; *Kononova V.* // Slavic and East European Journal. — 2008. — Vol. 52, № 1. — P. 141–142.

14. Ред.: Philologica. — 2001/2002. — Т. 7, № 17/18. — 286 с. — Совместно с И. А. Пильщиковым.

15. Ред.: *Пеньковский А. Б.* Загадки пушкинского текста и словаря: Опыт филол. герменевтики / Под ред. И. А. Пильщикова и М. И. Шапира. — М.: Языки слав. культур, 2005. — 315 с. — (Philologica russica et speculativa; Т. IV).

Рец.: *Добродомов И. Г.* // Рус. яз. в шк. — 2006. — № 5. — С. 93–95; *В. Ж.* [= *Живов В.*] // Рус. яз. в науч. освещении. — 2006. — № 1 (11). — С. 296–297.

16. Сост., ред.: *Ярхо Б. И.* Методология точного литературоведения: Избр. тр. по теории лит. / Изд. подгот. М. В. Акимова, И. А. Пильщиков и М. И. Шапир; Под общей ред. М. И. Шапира. — М.: Языки слав. культур, 2006. — XXXII, 927 с. — (Philologica russica et speculativa; Т. V).

Рец.: *Carpi G.* Per una scienza esatta della letteratura: Jarcho e la sua metodologia // Russica Romana. — 2006. — Anno XIII. — P. 145–151; *Depretto C.* // Revue des Études Slaves. — 2007. — T. LXXVIII, fasc. 1. — P. 129–131; *Kirschbaum H.* // Zeitschrift für Slav. Philologie. — 2007/2008. — Bd. 65, H. 1. — S. 163–167; *Красухин К. Г.* // Изв. РАН. — Сер. лит. и яз. — 2009. — Т. 68. — № 5. — С. 67–71.

17. Ред.: Philologica. 2003/2005. М., 2006. Т. 8, № 19/20. 287 с. — Совместно с И. А. Пильщиковым.

17а. Статьи о Пушкине / Сост. Т. М. Левина; Изд. подгот. К. А. Головастиков, Т. М. Левина, И. А. Пильщиков; Под общей ред. И. А. Пиль-

щикова. — М.: Языки слав. культур, 2009. — 399 с. — (Классики отечественной филологии).

II. Статьи и заметки

18. Исторический анекдот у Н. А. Добролюбова и А. К. Толстого: («Сон Попова»: дополнение к комментарию) // Вестн. Моск. ун-та. Сер. 9, Филология. — 1986. — № 2. — С. 66–69.

19. Г. О. Винокур и «научная поэтика»: (предисловие к публикации) // Там же. — 1987. — № 2. — С. 79–82.

20. «Грамматика поэзии» и ее создатели: (Теория «поэтического языка» у Г. О. Винокура и Р. О. Якобсона) // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. — 1987. — Т. 46, № 3. — С. 221–236.

21. К вопросу о социокультурном определении литературного языка // Проблемы языкового варьирования и нормирования: Материалы конф. молодых ученых / Отв. ред. Н. И. Филичева, Т. А. Михайлова. — М., 1988. — С. 65–68. — (В надзаг.: Моск. гос. ун-т. Филол. фак.).

22. То же // Тезисы конференции аспирантов и молодых сотрудников: Языкознание / Отв. ред. А. Ю. Айхенвальд. — М.: Наука, 1988. — С. 150–152. — (В надзаг.: АН СССР. Ин-т востоковедения). — Текст опубликован с пропуском страницы.

23. Поэзия и наука в творчестве Александра Страхова // Проблемы поэтического языка: Конф. молодых ученых: Тез. докл. // Отв. ред. О. Г. Ревзина, Т. А. Михайлова. — М., 1989. — Т. I: Общее и русское стиховедение. — С. 62–68. — (В надзаг.: Моск. гос. ун-т. Филол. фак.).

24. О лингвофункциональном континууме в Древней Руси: (Критические заметки по поводу «теории диглоссии») // Билингвизм и диглоссия: Конф. молодых ученых: Тез. докл. / Отв. ред. Т. А. Михайлова. — М., 1989. — С. 54–63. — (В надзаг.: Моск. гос. ун-т. Филол. фак.).

25. Поэзия и наука в творчестве Александра Страхова // Даугава. — 1989. — № 6 (144). — С. 106–108. — Исправленный вариант статьи [23].

26. Русская тоника и старославянская силлабика: Вл. Маяковский в переводе Р. Якобсона // Там же. — № 8 (146). — С. 65–79.

27. Слово о Поэте: (Арсений Тарковский: цитаты из стихотворений) // Русская альтернативная поэзия XX века / Отв. ред. Т. А. Михайлова. — М., 1989. — С. 71–84. — (В надзаг.: Моск. гос. ун-т. Филол. фак.).

Рец.: *Гейро Р.* Что такое «альтернативная поэзия»? // Рус. мысль. — 1990. — 6 апр., № 3822. — Лит. приложение, № 9. — С. XV.

28. Теория «церковнославянско-русской диглоссии» и ее сторонники: По поводу книги Б. А. Успенского *История русского литературного языка (XI–XVII вв.)* // Russ. Ling. — 1989. — Vol. 13, № 3. — P. 271–309.

29. Б. И. Ярхо: штрихи к портрету // Quinquagenario Alexandri Il'ušini oblata / Отв. ред. М. И. Шапир. — М., 1990. — С. 63–70. — (В надзаг.: Моск. гос. ун-т. Филол. фак.).

30. О юбиляре // Ibid. — С. 5–6. — Без подписи.

31. Исторический анекдот у А. К. Толстого и Н. А. Добролюбова: («Сон Попова»: дополнение к комментарию) // Даугава. — 1990. — № 6 (156). — С. 103–106. — Исправленный и дополненный вариант статьи [18].

32. Б. И. Ярхо: штрихи к портрету // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. — 1990. — Т. 49, № 3. — С. 278–285. — Исправленный и дополненный вариант статьи [29].

33. Язык быта / языки духовной культуры // Russ. Ling. — 1990. — Vol. 14, № 2. — P. 129–146.

34. Что такое авангард? // Даугава. — 1990. — № 10 (160). — С. 3–6.

35. Metrum et rhythmus sub specie semioticae // Там же. — С. 63–87.

36. Что такое авангард? // Русская альтернативная поэтика / [Сост. Т. А. Михайлова]. — М., 1990. — С. 3–6. — (В надзаг.: Моск. гос. ун-т). — Дополненный вариант статьи [34].

Rez.: *Witte G.* Zwei Moskauer Symposien über «alternative» Poesie und Poetik // Znak$_{O}$log. — 1991. — Vol. 3. — P. 338–339.

37. Имя и миф: (О «Пробуждении» Александра Страхова) // Русская альтернативная поэтика / [Сост. Т. А. Михайлова]. — М., 1990. — С. 142–156. — (В надзаг.: Моск. гос. ун-т).

38. Postscriptum [к статье о поэзии А. Страхова] // Там же. — С. 156–157.

39. От составителей // Винокур Г. О. Филологические исследования: Лингвистика и поэтика / Отв. ред. Г. В. Степанов, В. П. Нерознак. — М.: Наука, 1990. — С. 3–6.

40. Материалы по истории лингвистической поэтики в России (конец 1910-х — начало 1920-х годов) // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. — 1991. — Т. 50, № 1. — С. 43–57.

41. «Семантический ореол метра»: термин и понятие: (Историко-стиховедческая ретроспекция) // Лит. обозрение. — 1991. — № 12. — С. 36–40.

42. «Горе от ума»: семантика поэтической формы: (Опыт практической философии стиха) // Вопр. языкознания. — 1992. — № 5. — С. 90–105.

43. Об одном анаграмматическом стихотворении Хлебникова: К реконструкции «московского мифа» // Рус. речь. — 1992. — № 6. — С. 3–9.

44. О «звукосимволизме» у раннего Хлебникова: («Бобэоби пелись губы...»: фоническая структура) // Изв. РАН. Сер. лит. и яз. — 1992. — Т. 51, № 6. — С. 37–42.

45. Из истории русского «балладного стиха»: *Пером владеет как елдой* // Russ. Ling. — 1993. — Vol. 17, № 1. — P. 57–84.

46. Язык быта / языки духовной культуры // Путь. — 1993. — № 3. — С. 120–138. — Исправленный и дополненный вариант статьи [33].

47. О «звукосимволизме» у раннего Хлебникова: («Бобэоби пелись губы...»: фоническая структура) // Readings in Russian Modernism: To Honor V. F. Markov / Ed. R. Vroon, J. E. Malmstad. — Moscow: Nauka. Oriental Literature Publishers, 1993. — P. 299–307. — (UCLA Slavic Studies. New Series; Vol. I). — Исправленный и дополненный вариант статьи [44].

Рец.: *Никольская Т. Л.* В приношение Владимиру Федоровичу Маркову // Russian Studies. — 1994. — Vol. I, № 1. — P. 353.

48. М. М. Кенигсберг и его феноменология стиха // Russ. Ling. — 1994. — Vol. 18, № 1. — P. 73–113.

49. Между грамматикой и поэтикой: (О новом подходе к изданию Даниила Хармса) // Вопр. лит. — 1994. — Вып. III. — С. 328–332.

50. Гексаметр и пентаметр в поэзии Катенина: (О формально-семантической деривации стихотворных размеров) // Philologica. — 1994. — Т. 1, № 1/2. — С. 43–107.

Рец.: *Кузьмин Д.* «Philologica»: Новый двуязычный журнал по русской и теоретической филологии // Рус. мысль. — 1995. — 14–20 дек., № 4105. — С. 12; *Громов-Колли А. В.* Новый филологический журнал Philologica // Рус. Филол. Вестн. — 1996. — Т. 81, № 1. — С. 94; *Иванова Е.* Младое племя: Медленное чтение нового журнала «Philologica» // Независимая газ. — 1996. — 20 ноя., № 218 (1297). — С. 8.

51. The Hexameter and Pentameter in the Poetry of Katenin: (On the Formal and Semantic Derivation of Versification Metres): [Transl. by T. H. Fitt] // Philologica. — 1994. — Vol. 1, № 1/2. — P. 108–114.

52. Lectoribus nostris: [Русский текст] // Ibid. — С. 7–8. — Без подписи.

Рец.: *Кузьмин Д.* «Philologica»: Новый двуязычный журнал по русской и теоретической филологии // Рус. мысль. — 1995. — 14–20 дек.,

№ 4105. — С. 12; *Громов-Колли А. В.* Новый филологический журнал Philologica // Рус. Филол. Вестн. — 1996. — Т. 81, № 1. — С. 93; *Иванова Е.* Младое племя: Медленное чтение нового журнала «Philologica» // Независимая газ. — 1996. — 20 ноя., № 218 (1297). — С. 8; *Б. П.* [= *Пойзнер Б.*] «Philologica» — филологический оазис // Вестн. Томск. гос. ун-та. — 1998. — Т. 266, Гуманитарный спец. вып. — С. 150; *Мухин В. С.* // Изв. РАН. Сер. лит. и яз. — 1999. — Т. 58, № 4. — С. 66.

53. Lectoribus nostris: [English Version: Transl. by I. Pil'ščikov with J. Andrew] // Philologica. — 1994. — Vol. 1, № 1/2. — P. 9–10. — Без подписи.

54. Auctoribus nostris: [Русский текст] // Ibid. — С. 275–276. — Без подписи.

Рец.: *Иванова Е.* Младое племя: Медленное чтение нового журнала «Philologica» // Независимая газ. — 1996. — 20 ноя., № 218 (1297). — С. 8; *Мухин В. С.* // Изв. РАН. Сер. лит. и яз. — 1999. — Т. 58, № 4. — С. 66, 69.

55. Auctoribus nostris: [English Version: Transl. by I. Pil'ščikov with R. Reid] // Philologica. — 1994. — Vol. 1, № 1/2. — P. 277–278. — Без подписи.

56. Михаил Львович Левин // Михаил Львович Левин: Жизнь; Воспоминания; Творчество / Сост. Н. М. Леонтович, М. А. Миллер; Отв. ред. А. Г. Литвак, М. А. Миллер. — Н. Новгород: [Ин-т прикладной физики РАН], 1995. — С. 209–210.

Рец.: *Захаров В. Е.* Реквием по М. Л. Левину // Природа. — 1996. — № 7. — С. 126.

57. О новом журнале по русской и теоретической филологии // Вопр. лит. — 1995. — Вып. V. — С. 377–379.

58. «Versus» vs «prosa»: пространство-время поэтического текста // Philologica. — 1995. — Т. 2, № 3/4. — С. 7–47.

Рец.: *Фальковский И.* «Philologica»: Двуязычный журнал по русской и теоретической филологии // Рус. мысль. — 1996. — 23–29 мая, № 4127. — С. 12; *Иванова Е.* Младое племя: Медленное чтение нового журнала «Philologica» // Независимая газ. — 1996. — 20 ноя., № 218 (1297). — С. 8; *Архипов А.* Утонченная точность в эпоху небрежного безвременья: Удастся ли вернуть филологии высокое звание науки? // Ex libris НГ. — 1998. — 4 мар., № 8 (29). — С. 7; *Мухин В. С.* // Изв. РАН. Сер. лит. и яз. — 1999. — Т. 58, № 4. — С. 66–67.

59. «Versus» vs «prosa»: Space-Time of the Poetic Text: [Transl. by J. Andrew with I. Pil'ščikov] // Philologica. — 1995. — Vol. 2, № 3/4. — P. 48–58.

60. Эстетический опыт XX века: авангард и постмодернизм // Ibid. — С. 135–143.

Рец.: *Фальковский И.* «Philologica»: Двуязычный журнал по русской и теоретической филологии // Рус. мысль. — 1996. — 23–29 мая, № 4127. — С. 12; *Иванова Е.* Младое племя: Медленное чтение нового журнала «Philologica» // Независимая газ. — 1996. — 20 ноя., № 218 (1297). — С. 8; *Архипов А.* Утонченная точность в эпоху небрежного безвременья: Удастся ли вернуть филологии высокое звание науки? // Ex libris НГ. — 1998. — 4 мар., № 8 (29). — С. 7; *Мухин В. С.* // Изв. РАН. Сер. лит. и яз. — 1999. — Т. 58, № 4. — С. 69.

61. The Aesthetic Experience of the Twentieth Century: the Avant-Garde and Postmodernism: [Transl. by R. Reid] // Philologica. — 1995. — Vol. 2, № 3/4. — P. 144–152.

62. От редакции // Ibid. — С. 125.

63. Editors' Note: [Transl. by I. Pil'ščikov] // Ibid. — P. 126.

64. Из истории «пародического балладного стиха». 1. *Пером владеет как елдой* // Анти-мир русской культуры: Язык; Фольклор; Литература / Сост. Н. Богомолов. — М.: Ладомир, 1996. — С. 232–266. — Исправленный и дополненный вариант статьи [45].

Рец.: *Ранчин А. М.* // Новое лит. обозрение. — 1998. — № 29. — С. 377.

65. Из истории «пародического балладного стиха». 2. *Вставало солнце ало* // Анти-мир русской культуры: Язык; Фольклор; Литература / Сост. Н. Богомолов. — М.: Ладомир, 1996. — С. 355–404.

Рец.: *Ранчин А. М.* // Новое лит. обозрение. — 1998. — № 29. — С. 377.

66. Стих и проза: пространство-время поэтического текста: (Основные положения) // Славянский стих: Стиховедение, лингвистика и поэтика: Материалы междунар. конф. 19–23 июня 1995 г. / Под ред. М. Л. Гаспарова, Т. В. Скулачевой. — М.: Наука, 1996. — С. 41–49.

Рец.: *Heino H.* // Slavonic and East European Review. — 1998. — Vol. 76, № 2. — P. 326.

67. Гаспаров-стиховед и Гаспаров-стихотворец: Комментарий к стиховедческому комментарию // Русский стих: Метрика; Ритмика; Рифма; Строфика: [В честь 60-летия М. Л. Гаспарова] / Сост. Д. Бак и др. — М.: [Рос. гос. гуманит. ун-т], 1996. — С. 271–310.

Рец.: *Люсый А.* // Лит. учеба. — 1997. — № 3. — С. 224; *Николаенко В. В.* Письма о русской филологии: (Письмо четвертое, или Эпистола о стихотворстве) // Новое лит. обозрение. — 1998. — № 31. — С. 381–382.

68. Проблема границы стиха и прозы в свете лингвистического учения Р. О. Якобсона // Материалы международного конгресса «100 лет Р. О. Якобсону». Москва, 18–23 декабря 1996. — М., 1996. — С. 121–122. — (В надзаг.: Рос. гос. гуманит. ун-т. Ист.-филол. фак.; Фак. теорет.

и прикл. лингвистики; Ин-т высш. гуманит. исслед.; Ин-т славяноведения и балканистики РАН). — Тезисы статей [73] и [87].

69. У истоков русского четырехстопного ямба: генезис и эволюция ритма: (К социолингвистической характеристике стиха раннего Ломоносова) // Philologica. — 1996. — Т. 3, № 5/7. — С. 69–101.

Рец.: *Фальковский И.* Переворот и «Медный Всадник»: О журнале «Philologica», 1996. Т. 3, № 5/7 // Независимая газ. — 1997. — 19 мар., № 49 (1374). — С. 7; *Шмалько А.* Филология как строгая наука: опыт третий // Рус. мысль. — 1997. — 3–9 апр., № 4168. — С. 13; *Мухин В. С.* // Изв. РАН. Сер. лит. и яз. — 1999. — Т. 58, № 4. — С. 67.

70. At the Dawn of the Russian Iambic Tetrameter: the Genesis and Evolution of Rhythm: (On the Sociolinguistic Characteristics of Lomonosov's Early Versification): [Transl. by J. Andrew] // Philologica. — 1996. — Vol. 3, № 5/7. — P. 102–108.

71. [Ответы на анкету к 100-летию со дня рождения Ю. Н. Тынянова] // Седьмые Тыняновские чтения: Материалы для обсуждения / Отв. ред. М. О. Чудакова. — Рига; М., 1996. — С. 64–70.

72. Пушкин и Овидий: дополнение к комментарию: («Евгений Онегин», 7, LII, 1–2) // Изв. РАН. Сер. лит. и яз. — 1997. — Т. 56, № 3. — С. 37–39.

73. Исчисление силлабо-тонической парадигмы: Случай Сумарокова («Цефал и Прокрис») // Russ. Ling. — 1997. — Vol. 21, № 3. — P. 287–291.

74. Феномен Батенькова и проблема мистификации: (Лингвостиховедческий аспект. 1–2) // Philologica. — 1997. — Т. 4, № 8/10. — С. 85–139.

Рец.: *Сперантов В.* От «незаметных истин» до «мировых законов» // Рус. мысль. — 1998. — 2–8 июля, № 4229. — С. 10; *Дурманов И.* В пользу автора и текста // Ex libris НГ. — 1998. — 22 июля, № 28 (49). — С. 7; *Мухин В. С.* // Изв. РАН. Сер. лит. и яз. — 1999. — Т. 58, № 4. — С. 67.

75. The Phenomenon of Baten'kov and the Problem of Mystification: (The Linguistic and Versification Aspect. 1–2): [Transl. by J. Andrew with I. Pil'ščikov] // Philologica. — 1997. — Vol. 4, № 8/10. — P. 140–144.

76. От редакции // Ibid. — С. 289–291. — Без подписи.

Рец.: *Мухин В. С.* // Изв. РАН. Сер. лит. и яз. — 1999. — Т. 58, № 4. — С. 68.

77. Явление стиха после его смерти: [О поэзии Т. Кибирова] // Рус. мысль. — 1998. — 19–25 фев., № 4210. — С. 11.

78. Простите, не понял: [По поводу реплики А. Парниса «Где деньги, Зин?»] // Там же. — 1998. — 18–24 июня, № 4227. — С. 18.

79. Теория русского стиха: Итоги и перспективы изучения // Литературоведение на пороге XXI века: Материалы междунар. науч. конф. (МГУ, май 1997). — М.: Рандеву-АМ, 1998. — С. 235–241.

80. Михаил Львович Левин // Михаил Львович Левин: Жизнь; Воспоминания; Творчество. Изд. 2-е, доп. / Сост. Н. М. Леонтович, М. А. Миллер; Отв. ред. А. В. Гапонов-Грехов, А. Г. Литвак, М. А. Миллер. — Н. Новгород: [Ин-т прикладной физики РАН], 1998. — С. 249–250. — Переиздание статьи [56].

81. Пушкин и Овидий: новые материалы: (Из комментариев к «Евгению Онегину») // А. С. Пушкин и мировая культура: Междунар. науч. конф.: Материалы. — М., 1999. — С. 49–51. — (В надзаг.: Моск. гос. ун-т. Филол. фак.).

82. Продолжение следует // Вопр. лит. — 1999. — № 1. — С. 335–338.

83. Ломоносов и Гораций: дополнение к комментарию: («Я знак бессмертия себе воздвигнул...») // Изв. РАН. Сер. лит. и яз. — 1999. — Т. 58, № 1. — С. 56–59.

84. Ритм и синтаксис ломоносовской оды: (К вопросу об исторической грамматике русского стиха) // Поэтика. История литературы. Лингвистика: Сб. к 70-летию Вяч. Вс. Иванова / Редколл.: А. А. Вигасин, Р. Вроон, М. Л. Гаспаров и др. — М.: ОГИ, 1999. — С. 55–79.

85. Язык поэтический // Введение в литературоведение: Литературное произведение: основные понятия и термины: [Учеб. пособие] / [Под ред. Л. В. Чернец]. — М.: Высш. шк.; Academia, 1999. — С. 512–528.

Рец.: *Ауэр А. П.* Теоретическое введение в мир литературного произведения // Вестн. Моск. ун-та. Сер. 9. Филология. — 2000. — № 4. — С. 139.

86. «...Хоть поздно, а вступленье есть»: («Евгений Онегин» и поэтика бурлеска) // Изв. РАН. Сер. лит. и яз. — 1999. — Т. 58, № 3. — С. 31–35.

87. Проблема границы стиха и прозы в свете лингвистического учения Р. О. Якобсона // Роман Якобсон: Тексты, документы, исследования / Отв. ред. Х. Баран, С. И. Гиндин. — М., 1999. — С. 664–669. — (В надзаг.: Рос. гос. гуманит. ун-т. Ин-т выс. гуманит. исслед.).

Рец.: *Тростников М.* И долго буду тем любезен я...: Роман Якобсон как символ русской филологии // Ex libris НГ. — 1999. — 4 нояб., № 43 (115). — С. 12.

88. К текстологии «Евгения Онегина» (орфография, поэтика и семантика) // Вопр. языкознания. — 1999. — № 5. — С. 101–112.

89. Феномен Батенькова и проблема мистификации: (Лингвостиховедческий аспект. 3–5) // Philologica. — 1998. — Т. 5, № 11/13. — С. 49–125.

90. The Phenomenon of Baten'kov and the Problem of Mystification: (The Linguistic and Versification Aspect. 3–5): [Transl. by J. Andrew with I. Pil'ščikov] // Philologica. — 1998. — Vol. 5, № 11/13. — P. 126–132.

91. Вступленье // Онегинская энциклопедия / Под общей ред. Н. И. Михайловой. — М.: Рус. путь, 1999. — Т. I: А — К. — С. 216–219.

92. О «звукосимволизме» у раннего Хлебникова: («Бобэоби пелись губы...»: фоническая структура) // Мир Велимира Хлебникова: Ст.<;> Исслед. 1911–1998 / Сост. Вяч. Вс. Иванов, З. С. Паперный, А. Е. Парнис. — М.: Языки рус. культуры, 2000. — С. 348–354, 812–814. — (Язык. Семиотика. Культура). — Исправленный и дополненный вариант статьи [46].

Рец.: *Кедров К.* Разъяренный учебник // Новые известия. — 2000. — 10 июня, № 101 (632). — С. 7.

93. Об одном анаграмматическом стихотворении Хлебникова: К реконструкции «московского мифа» // Поэзия и живопись: Сб. тр. памяти Н. И. Харджиева / Сост. и общ. ред. М. Б. Мейлаха и Д. В. Сарабьянова. — М.: Языки рус. культуры, 2000. — С. 460–466. — (Язык. Семиотика. Культура). — Исправленный и дополненный вариант статьи [42].

Рец.: *Кобринский К.* // Новая русская книга. — 2000. — № 6 (7). — С. 65.

94. «...Стигийского воспоминанье звона»: Блуждающие звуки и призрачные смыслы в «Скорбных элегиях» Осипа Мандельштама // Евразийское пространство: звук и слово: Междунар. конф. 3–6 сентября 2000: Тез. и материалы. — М.: Композитор, 2000. — С. 127–135.

95. Язык поэтический // Введение в литературоведение: Литературное произведение: основные понятия и термины: [Учеб. пособие] / Под ред. Л. В. Чернец. — [2-е изд.]. — М.: Высш. шк.; Academia, 2000. — С. 512–528. — Переиздание статьи [85].

96. Пушкин и Овидий: <н>овые <м>атериалы: (Из комментариев к «Евгению Онегину») // Elementa. — 2000. — Vol. 4, № 4. — P. 341–349.

97. Стих и проза: о пределах длины стихотворной строки // Текст. Интертекст. Культура: Материалы междунар. науч. конф. (Москва, 4–7 апреля 2001 г.) / Отв. ред. В. П. Григорьев, Н. А. Фатеева. — М., 2001. — С. 25–28. — (В надзаг.: Рос. акад. наук. Ин-т рус. яз. им. В. В. Виноградова).

98. О пределах длины стиха в верлибре: (Д. А. Пригов и другие) // Philologica. — 1999/ 2000. — Т. 6, № 14/16. — С. 117–137.

99. On the Maximum Length of a Line in Vers Libre (D. A. Prigov and Others): [Transl. by J. Andrew with I. Pil'ščikov] // Ibid. — P. 138–142.

100. Сон Татьяны: ритм — синтаксис — смысл (попутные соображения) // Ibid. — С. 351–360.

101. Tatiana's Dream: Rhythm — Syntax — Meaning: (Complementary Considerations): [Transl. by J. Andrew with I. Pil'ščikov] // Ibid. — P. 361–362.

102. Об орфографическом режиме в академических изданиях Пушкина // Московский пушкинист: Ежегодный сб. / Сост. и науч. ред. В. С. Непомнящий. — М.: Наследие, 2001. — [Вып.] IX. — С. 45–58.

103. Литературный язык // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Гл. ред. и сост. А. Н. Николюкин. — М.: Интелвак, 2001. — Стб. 471–475.

104. Московский лингвистический кружок // Там же. — Стб. 591–594.

105. Язык художественной литературы // Там же. — Стб. 1257–1263.

106. Пушкин и русские «заветные» сказки (о фольклорных истоках фабулы «Домика в Коломне») // Пушкинская конференция в Стенфорде, 1999: Материалы и исследования / Под ред. Д. М. Бетеа, А. Л. Осповата, Н. Г. Охотина, Л. С. Флейшмана. — М.: ОГИ, 2001. — С. 200–207. — (Материалы и исслед. по истории рус. культуры; Вып. 7).

107. Московский лингвистический кружок (1915–1924) // Российская наука на заре нового века: Сб. науч.-поп. ст. / Под ред. В. П. Скулачева. — М.: Научный мир; Природа, 2001. — С. 457–464.

108. Язык этики или этика языка? О деонтологии науки // Язык и культура: Факты и ценности: К 70-летию Юрия Сергеевича Степанова / Отв. ред. Е. С. Кубрякова, Т. Е. Янко. — М.: Языки слав. культуры, 2001. — С. 257–266. — (Studia Philologica).

109. На подступах к общей теории стиха (основные методы и понятия) // Славянский стих: Лингвист. и прикладная поэтика: Материалы междунар. конф. 23–27 июня 1998 г. / Под ред. М. Л. Гаспарова, А. В. Прохорова, Т. В. Скулачевой. — М.: Языки слав. культуры, 2001. — С. 13–26. — (Studia Philologica).

Рец.: *Акимова М. В.* Лингвистика стиха на рубеже веков // Вестн. Моск. ун-та. Сер. 9, Филология. — 1986. — № 6. — С. 182.

110. Как звали няню Татьяны Лариной? (Из комментариев к «Евгению Онегину») // Изв. РАН. Сер. лит. и яз. — 2001. — Т. 60, № 6. — С. 62–63.

111. От составителей // *Пушкин А. С.* Тень Баркова: Тексты. Комментарии. Экскурсы / Изд. подгот. И. А. Пильщиков и М. И. Шапир. — М.: Языки слав. культуры, 2002. — С. 7–17. — (Philologica russica et speculativa; Т. II). — Без подписи.

112. Предварительные замечания [к ч. I] // Там же. — С. 21–24. — Без подписи.

113. Указатель слов и значений, не представленных в «Словаре языка Пушкина» // Там же. — С. 349–352. — Совместно с И. А. Пильщиковым.

Рец.: *Шруба М.* // Изв. РАН. Сер. лит. и яз. — 2003. — Т. 62, № 3. — С. 63.

114. Барков и Державин: Из истории русского бурлеска // Там же. — С. 397–457.

Рец.: *Шруба М.* // Изв. РАН. Сер. лит. и яз. — 2003. — Т. 62, № 3. — С. 63.

115. Пушкин и русские «заветные» сказки: О фольклорных истоках фабулы «Домика в Коломне» // Там же. — С. 480–489. — Исправленный и дополненный вариант статьи [106].

Рец.: *Шруба М.* // Изв. РАН. Сер. лит. и яз. — 2003. — Т. 62, № 3. — С. 63.

116. Пушкин и Баратынский: (Поэтические контексты «Медного Всадника») // К 200-летию Боратынского: Сб. материалов междунар. науч. конф., состоявшейся 21–23 февраля 2000 г. (Москва — Мураново) / Редкол.: С. Г. Бочаров, С. А. Долгополова и др.; Ред. И. А. Пильщиков. — М.: ИМЛИ РАН, 2002. — С. 92–97.

117. Какого «Онегина» мы читаем? // Новый мир. — 2002. — № 6. — С. 147–165.

118. Данте и Тёркин «на том свете»: (О судьбах русского бурлеска в XX веке) // Вопр. лит. — 2002. — № 3. — С. 58–72.

119. «Евгений Онегин»: проблема аутентичного текста // Изв. РАН. Сер. лит. и яз. — 2002. — Т. 61, № 3. — С. 3–17. — Расширенный вариант статьи [116].

120. Филология как фундамент гуманитарного знания: Об основных направлениях исследований по теоретической и прикладной филологии // Антропология культуры / Редкол.: Вяч. Вс. Иванов, М. В. Акимова и др. — М.: ОГИ, 2002. — Вып. 1. — С. 56–67.

121. [Ответ на анкету «Филологи о Данте»] // Дантовские чтения. 2001 / Под общей ред. А. Илюшина. — М.: Наука, 2002. — С. 49.

122. Данте и Тёркин «на том свете»: (О судьбах русского бурлеска в XX веке) // Там же. — С. 50–62. — Переиздание статьи [118].

123. Нечто о «механизме российских стихов», или Почему Онегин не мог отличить ямб от хорея // Изв. РАН. Сер. лит. и яз. — 2002. — Т. 61, № 5. — С. 41–42.

124. Отповедь на заданную тему: (К спорам по поводу текстологии «Евгения Онегина») // Новый мир. — 2003. — № 4. — С. 144–156.

125. «Когда партнеры ваши — шулера»: («Тень Баркова» и ее академические рецензенты) // Критическая масса. — 2003. — № 1 (2). — С. 139–144. — Совместно с И. А. Пильщиковым.

126. «...Домашний, старый спор...»: (Б. И. Ярхо против Ю. Н. Тынянова во взглядах на природу и семантику стиха) // Philologica. 2001/2002. — М., 2003. — Т. 7, № 17/18. — С. 239–244.

127. «...Domestic Far-Back Argument...»: (Boris Iarxo vs Iurij Tynianov in Their Views of the Nature and Semantics of Verse): [Transl. by J. Andrew] // Ibid. — P. 245–246.

128. Об одной интерпретации так называемого инфинитивного письма // Ibid. — С. 271–274.

129. Concerning One Interpretation of So Called Infinitive Writing: [Transl. by J. Andrew] // Ibid. — P. 275–276.

130. От редакции / Editors' Note // Ibid. — С. 280–281. — Подпись: И. П., М. Ш.

131. Три реформы русского стихотворного синтаксиса: (Ломоносов — Пушкин — Иосиф Бродский) // Вопр. языкознания. — 2003. — № 3. — С. 31–78.

132. Время и пространство в поэтическом языке раннего Мандельштама // Евразийское пространство: Звук, слово, образ / Отв. ред. Вяч. Вс. Иванов. — М.: Языки слав. культуры, 2003. — С. 371–382. — (Язык. Семиотика. Культура).

133. Борис Исаакович Ярхо и стратегия «точного литературоведения» // Российская наука: «Природой здесь нам суждено...»: Сб. науч.-поп. ст. / Под ред. В. П. Скулачева. — М.: Октопус, 2003. — С. 355–365. — Совместно с М. В. Акимовой.

134. Овидий // Онегинская энциклопедия / Под общей ред. Н. И. Михайловой. — М.: Рус. путь, 2004. — Т. II: Л — Я; A — Z. — С. 203–208.

Рец.: *Захаров Н. В.* Онегинская энциклопедия: тезаурус романа // Знание. Понимание. Умение. 2005. № 4. С. 182, 187; *Сапожков С. В.* // Изв. РАН. Сер. лит. и яз. 2006. Т. 65, № 3. С. 34–36.

135. Октава // Там же. — С. 218-220.

Рец.: *Захаров Н. В.* Онегинская энциклопедия: тезаурус романа // Знание. Понимание. Умение. 2005. № 4. С. 187.

136. Рифма // Там же. — С. 418–424.

Рец.: *Захаров Н. В.* Онегинская энциклопедия: тезаурус романа // Знание. Понимание. Умение. 2005. № 4. С. 187.

137. Стих // Там же. — С. 533–536.

Рец.: *Захаров Н. В.* Онегинская энциклопедия: тезаурус романа // Знание. Понимание. Умение. 2005. № 4. С. 187.

138. Строфа // Там же. — С. 551–555.

Рец.: *Захаров Н. В.* Онегинская энциклопедия: тезаурус романа // Знание. Понимание. Умение. 2005. № 4. С. 187.

139. Филипьевна // Там же. — С. 633–634.

Рец.: *Захаров Н. В.* Онегинская энциклопедия: тезаурус романа // Знание. Понимание. Умение. 2005. № 4. С. 187.

140. Ямб и хорей // Там же. — С. 767–769.

Рец.: *Захаров Н. В.* Онегинская энциклопедия: тезаурус романа // Знание. Понимание. Умение. 2005. № 4. С. 187.

141. «...А ты прекрасна без извилин...»: Эстетика небрежности в поэзии Пастернака // Новый мир. — 2004. — № 7. — С. 149–171.

142. Эстетика небрежности в поэзии Пастернака: (Идеология одного идиолекта) // Изв. РАН. Сер. лит. и яз. — 2004. — Т. 63, № 4. — С. 31–53. — Расширенный вариант статьи [141].

143. Эстетика небрежности в поэзии Пастернака: (Идеология одного идиолекта) // Славянский стих. VII: Лингвистика и структура стиха / Под ред. М. Л. Гаспарова и Т. В. Скулачевой. — М.: Языки слав. культуры, 2004. — С. 233–280. — Вариант статьи [142].

144. Вопиющие в пустыне // Знамя. — 2005. — № 1. — С. 198–201.

145. «Тебе числа и меры нет»: О возможностях и границах «точных методов» в гуманитарных науках // Вопр. языкознания. — 2005. — № 1. — С. 43–62.

146. Еще раз об авторстве баллады Пушкина «Тень Баркова» // Изв. РАН. Сер. лит. и яз. — 2005. — Т. 64, № 3. — С. 41–52. — Совместно с И. А. Пильщиковым.

147. Текстология vs аксиология: Еще раз об авторстве баллады Пушкина «Тень Баркова» // Антропология культуры / Редкол.: Вяч. Вс. Иванов, М. В. Акимова и др. — М.: Новое изд-во, 2005. — Вып. 3: К 75-летию Вяч. Вс. Иванова. — С. 219–248. — Совместно с И. А. Пильщиковым. — Расширенный вариант статьи [146].

148. Sui limiti di lunghezza del verso nel *vers libre*: (D. A. Prigov e altri): [Trad. dal russo — M. La Greca] // Mosca sul palmo di una mano: 5 classici della letteratura contemporanea / A cura di G. Denissova. — Pisa: Plus — Pisa University Press, 2005. — P. 103–116. — (Letteratura russa all'università; [Vol. 1]). — Расширенный вариант статьи [98].

149. От редактора // *Ярхо Б. И.* Методология точного литературоведения: Избр. тр. по теории лит. / Изд. подгот. М. В. Акимова, И. А. Пильщиков и М. И. Шапир; Под общей ред. М. И. Шапира. — М.: Языки слав. культур, 2006. — С. v–vi. — (Philologica russica et speculativa; T. V). — Без подписи.

150. Борис Исаакович Ярхо и стратегия «точного литературоведения» // Там же. — С. vii–xxxii. — Совместно с М. В. Акимовой. — Исправленный и дополненный вариант статьи [133].

151. «Тебе числа и меры нет»: О возможностях и границах «точных методов» в гуманитарных науках // Там же. — С. 875–906. — Расширенный вариант статьи [145].

152. *Донос*: социолингвистический аспект: (Игра словами как средство языковой политики) // Логический анализ языка: Концептуальные поля игры / Отв. ред. Н. Д. Арутюнова. — М.: Индрик, 2006. — С. 483–492.

153. Первые опыты русской комической октавы: (Пушкин и М. П. Загорский) // Изв. РАН. Сер. лит. и яз. — 2006. — Т. 65, № 3. — С. 47–53.

154. О неровности равного: Послание Пушкина «Калмычке» на фоне макроэволюции русского поэтического языка // Текст и комментарий: Круглый стол к 75-летию Вячеслава Всеволодовича Иванова / Отв. ред. акад. В. Н. Топоров; Сост. Д. В. Вальков, Т. В. Цивьян. — М.: Наука, 2006. — С. 403–417. — (В надзаг.: Рос. акад. наук. Науч. совет «История мировой культуры»; Моск. гос. ун-т им. М. В. Ломоносова. Ин-т мировой культуры).

155. Эволюция стилей в русской поэзии от Ломоносова до Пушкина: (Набросок концепции) // Стих. Язык. Поэзия: Памяти Михаила Леоновича Гаспарова / Редкол.: Х. Баран, Вяч. Вс. Иванов, С. Ю. Неклюдов и др. М.: РГГУ, 2006. С. 510–546. — Совместно с И. А. Пильщиковым. — (В надзаг.: Рос. гос. гуманит. ун-т. Ин-т высш. гуманит. исслед.).

156. Семантические лейтмотивы ирои-комической октавы (Байрон — Пушкин — Тимур Кибиров) // Philologica. 2003/2005. — М., 2006. — Т. 8, № 19/20. — С. 91–168.

157. Semantic Leitmotifs of the Mock-Heroic Ottava Rima (Byron — Puškin — Timur Kibirov): [Transl. by J. Peschio] // Ibid. — P. 169–174.

158. Стихотворец и публика в пушкинском отрывке «Не смотря на великие преимущества...»: (Дополнения к комментарию) // Там же. С. 209–214. — Совместно с И. А. Пильщиковым.

159. The Poet and the Readership in Puškin's Fragment «Despite the great advantages...» (Addenda to the Commentary) / [Transl. by J. Peschio] // Ibid. P. 215–216. — With I. A. Pil'ščikov.

160. Символическая заумь Федора Сологуба: между ложью и фантазией / Вступ. заметка А. Скворцова // Вопросы литературы. — 2007. — № 3. — С. 211–238.

161. Что он для меня значил // Вечер памяти М. Л. Гаспарова: Сб. материалов. — М.: Дом-музей Марины Цветаевой, 2007. — С. 52–62.

162. Об одной орфографической ошибке Пушкина: (текстология — этимология — поэтика) // Художественный текст как динамическая система: Материалы междунар. науч. конф., посвящ. 80-летию В. П. Григорьева. 19–22 мая 2005 г. / Рос. акад. наук. Ин-т рус. яз. им. В. В. Виноградова; Отв. ред. Н. А. Фатеева. — М.: Управление технологиями; Азбуковник, 2007. С. 509–512. — Совместно с И. А. Пильщиковым.

163. О неровности равного: Послание Пушкина «Калмычке» на фоне макроэволюции русского поэтического языка // Логический анализ языка: Языковые механизмы комизма / Рос. акад. наук. Ин-т языкознания; Отв. ред. член-корр. РАН Н. Д. Арутюнова. М.: Индрик, 2007. С. 103–111. — Сокращенный вариант статьи [154].

164. Псевдобиблейские квазиантропонимы в авангардном поэтическом тексте // Дело авангарда = The Case of the Avant-Garde / Ed. by W. Weststeijn. — Amsterdam: Pegasus, 2008. — P. 299–308. — (Pegasus Oost-Europese Studies; [Vol.] 8).

165. Contra philologiam: Лингвистическое и идеологическое в книге М. М. Бахтина и В. Н. Волошинова «Марксизм и философия языка» / Текст подгот. к печати и снабдил примеч. И. А. Пильщиков // Rus. Lit. — 2008. — Vol. LXII, № II/IV. — P. 231–258.

166. Символическая заумь Федора Сологуба: между ложью и фантазией // Логический анализ языка. Между ложью и фантазией / Рос. акад. наук. Ин-т языкознания; Отв. ред. член-корр. РАН Н. Д. Арутюнова. — М.: Индрик, 2008. — С. 14–22. — Вариант статьи [160].

III. Публикации и комментарии

167. *Винокур Г. О.* Чем должна быть научная поэтика: [Подгот. текста и коммент. М. И. Шапира] // Вестн. Моск. ун-та. Сер. 9, Филология. — 1987. — № 2. — С. 83–91.

168. *Страхов А.* Из книги «Пробуждение»: [Вступ. заметка и публ. М. Шапира] // Даугава. — 1989. — № 6 (144). — С. 108–110. — Без подписи.

169. *Ярхо Б. И.* Методология точного литературоведения: (Набросок плана). <Предисловие>: [Подгот. текста и публ. М. И. Шапира] //

Quinquagenario Alexandri Il'ušini oblata / Отв. ред. М. И. Шапир. — М., 1990. — С. 71–74. — (В надзаг.: Моск. гос. ун-т. Филол. фак.).

170. *Гнедов В.* Поэма Конца: [Подгот. текста и публ. М. И. Шапира и Л. Ф. Кациса] // Даугава. — 1990. — № 10 (160). — С. 105.

171. *Страхов А.* Восьмистишия: (Из книги «Пробуждение»): [Вступ. заметка и публ. М. И. Шапира] // Русская альтернативная поэтика / [Сост. Т. А. Михайлова]. — М., 1990. — С. 135–141. — (В надзаг.: Моск. гос. ун-т).

172. Приложения: Комментарии; Библиографии; Указатели // Винокур Г. О. Филологические исследования: Лингвистика и поэтика / Отв. ред. Г. В. Степанов, В. П. Нерознак. — М.: Наука, 1990. — С. 255–448.

173. *Кенигсберг М. М.* Из стихологических этюдов. 1. Анализ понятия «стих»: Подгот. текста и публ. С. Ю. Мазура и М. И. Шапира; Вступ. заметка и примеч. М. И. Шапира // Philologica. — 1994. — Т. 1, № 1/2. — С. 149–185.

Рец.: *Кузьмин Д.* «Philologica»: Новый двуязычный журнал по русской и теоретической филологии // Рус. мысль. — 1995. — 14–20 дек., № 4105. — С. 12; *Громов-Колли А. В.* Новый филологический журнал Philologica // Рус. Филол. Вестн. — 1996. — Т. 81, № 1. — С. 94; *Мухин В. С.* // Изв. РАН. Сер. лит. и яз. — 1999. — Т. 58, № 4. — С. 68.

174. *Kenigsberg M. M.* From Poetological Studies. 1. Analysis of the Concept of «Verse»: Ed., and preparation of the text by S. Iu. Mazur and M. I. Šapir; Notes and introduction by M. I. Šapir: [Transl. by R. Reid] // Philologica. — 1994. — Vol. 1, № 1/2. — P. 186–190.

175. Протокол заседания Московского Лингвистического Кружка 26 февраля 1923 г.: [Обсуждение доклада М. М. Кенигсберга «Опыт анализа понятия „стих“»]: Публ., подгот. текста и примеч. М. И. Шапира // Ibid. — С. 191–201.

Рец.: *Кузьмин Д.* «Philologica»: Новый двуязычный журнал по русской и теоретической филологии // Рус. мысль. — 1995. — 14–20 дек., № 4105. — С. 12; *Мухин В. С.* // Изв. РАН. Сер. лит. и яз. — 1999. — Т. 58, № 4. — С. 68.

176. The Minutes from the Meeting of the Moscow Linguistic Circle (MLC) on 26 February 1923: Ed., preparation of the text and notes by M. I. Šapir: [Transl. by J. Andrew] // Philologica. — 1994. — Vol. 1, № 1/2. — P. 202–203.

177. *Блок Л. Д.* И быль и небылицы о Блоке и о себе: <Фрагмент воспоминаний>: [Публ., подгот. текста и примеч. М. И. Шапира] // Philologica. — 1996. — Т. 3, № 5/7. — С. 50–52. — Без подписи.

Рец.: *Шмалько А.* Филология как строгая наука: опыт третий // Рус. мысль. — 1997. — 3–9 апр., № 4168. — С. 13; *Мухин В. С.* // Изв. РАН. Сер. лит. и яз. — 1999. — Т. 58, № 4. — С. 68.

178. *Якобсон Р. О.* Московский лингвистический кружок: Подгот. текста, публ., вступ. заметка и примеч. М. И. Шапира // Philologica. — 1996. — Т. 3, № 5/7. — С. 361–379.

Рец.: *Шмалько А.* Филология как строгая наука: опыт третий // Рус. мысль. — 1997. — 3–9 апр., № 4168. — С. 13; *Б. П.* [= *Пойзнер Б.*] «Philologica» — филологический оазис // Вестн. Томск. гос. ун-та. — 1998. — Т. 266, Гуманитарный спец. вып. — С. 151; Мухин В. С. // Изв. РАН. Сер. лит. и яз. — 1999. — Т. 58, № 4. — С. 68.

179. *Jakobson R.* The Moscow Linguistic Circle: Ed., prep. of the text, introduction and notes by M. I. Šapir: [Transl. by J. Andrew] // Philologica. — 1996. — Vol. 3, № 5/7. — P. 380–381.

180. *Ярхо Б. И.* Распределение речи в пятиактной трагедии: (К вопросу о классицизме и романтизме): Подгот. текста, публ. и примеч. М. В. Акимовой; Предисл. М. И. Шапира // Ibid. — 1997. — Т. 4, № 8/10. — С. 201–287.

181. *Iarxo B. I.* Distribution of Speech in the Five-Act Tragedy: (On the Question of Classicism and Romanticism): Ed., prep. of the text, and notes by M. V. Akimova; Introduction by M. I. Šapir: [Transl. by J. Andrew] // Ibid. — C. 288.

182. «Поэзия не слово, а криптограмма»: Полемич. заметки Г. О. Винокура на полях книги Р. О. Якобсона: Вступ. ст., публ. и примеч. М. И. Шапира // Роман Якобсон: Тексты, документы, исследования / Отв. ред. Х. Баран, С. И. Гиндин. — М., 1999. — С. 144– 160. — (В надзаг.: Рос. гос. гуманит. ун-т. Ин-т выс. гуманит. исслед.).

183. «Теперь для меня невозможен даже компромисс»: Из истории отношений Г. О. Винокура с «Лефом»: Вступ. ст., публ. и примеч. М. И. Шапира // Изв. РАН. Сер. лит. и яз. — 2000. — Т. 59, № 1. — С. 60–66.

184. О поэтическом языке произведений Хлебникова: Обсуждение доклада Р. О. Якобсона в Моск. лингв. кружке: Вступ. ст., [подгот. текста и примеч.] М. И. Шапира // Мир Велимира Хлебникова: Ст.<;> Исслед. 1911–1998 / Сост. Вяч. Вс. Иванов, З. С. Паперный, А. Е. Парнис. — М.: Языки рус. культуры, 2000. — С. 90–96, 766–773. — (Язык. Семиотика. Культура).

185. Вокруг «Новейшей русской поэзии»: По материалам переписки Р. О. Якобсона и Н. С. Трубецкого: Вступ. ст., [подгот. текста и примеч.] М. И. Шапира // Там же. — С. 97–102, 773–777.

186. Язык вне времени и пространства: Г. О. Винокур о лингвистич. утопии Хлебникова: [*Винокур Г. О.* Хлебников; Хлебников: <Вне времени и пространства>]: Вступ. ст., [подгот. текста и примеч.] М. И. Шапира // Там же. — С. 195–210, 792–803.

Рец.: *Бирюков С.* Стать Хлебниковым: Новые издания о Будетлянине // Книжное обозрение. — 2001. — 12 марта, № 10/11 (1812/1813). — С. 15.

187. *Пушкин А. С.* Тень Баркова: Баллада: Вступ. заметка, реконструкция текста и примеч. И. А. Пильщикова и М. И. Шапира // *Пушкин А. С.* Тень Баркова: Тексты. Комментарии. Экскурсы / Изд. подгот. И. А. Пильщиков и М. И. Шапир. — М.: Языки слав. культуры, 2002. — С. 25–119. — (Philologica russica et speculativa; Т. II).

Рец.: *Ларионова Е.* // Новая русская книга. — 2002. — № 2 (13). — С. 52–54; *Рак В.* // Там же. — С. 55; Шруба М. // Изв. РАН. Сер. лит. и яз. — 2003. — Т. 62, № 3. — С. 62–63.

188. *Цявловский М. А.* Комментарии [к балладе А. С. Пушкина «Тень Баркова»]: Реконструкция текста и примеч. И. А. Пильщикова и М. И. Шапира // Там же. — С. 164–348.

Рец.: *Ларионова Е.* // Новая русская книга. — 2002. — № 2 (13). — С. 52–53; *Шруба М.* // Изв. РАН. Сер. лит. и яз. — 2003. — Т. 62, № 3. — С. 62–63.

189. Приложения: Комментарии и библиографии // *Ярхо Б. И.* Методология точного литературоведения: Избр. тр. по теории лит. / Изд. подгот. М. В. Акимова, И. А. Пильщиков и М. И. Шапир; Под общей ред. М. И. Шапира. — М.: Языки слав. культур, 2006. — С. 609–872. — (Philologica russica et speculativa; Т. V). — Совместно с М. В. Акимовой и И. А. Пильщиковым.

IV. Рецензии

190. Рец.: «Художественно-уникальное издание», или «Девичьи шалости» публикатора: [Барков И. Девичья игрушка / Сост. и примеч. В. Сажина. — СПб.: Изд-во «Б-ка „Звезды“», 1992. — 208 с.] // Лит. газ. — 1992. — 14 окт., № 42 (5419). — С. 4.

191. Рец.: Якобсон-будетлянин: Сборник материалов / Сост., подгот. текста, предисл. и коммент. Б. Янгфельдта. — Stockholm: Almqvist & Wiksell Intern., 1992. — 185 p., [16 p. ill.]. — (Stockholm Studies in Russian Literature; Vol. 26) // Славяноведение. — 1994. — № 4. — С. 114–119.

192. Рец.: *Успенский Б. А.* Краткий очерк истории русского литературного языка (XI–XIX вв.). — М.: Гнозис, 1994. — 239 с. — (Язык; Семиотика; Культура) // Philologica. — 1997. — Т. 4, № 8/10. — С. 359–380. — Подпись: М. Ш.

Рец.: *Сперантов В.* От «незаметных истин» до «мировых законов» // Рус. мысль. — 1998. — 2–8 июля, № 4229. — С. 11; *Мухин В. С.* // Изв. РАН. Сер. лит. и яз. — 1999. — Т. 58, № 4. — С. 69.

V. Переводы

193. [*Гораций.* К Мельпомене: Пер. с лат. М. Шапира] // Илюшин А. А. Русское стихосложение. — М.: Высш. шк., 1988. — С. 160.

194. [*Гораций.* К Мельпомене: Пер. с лат. М. Шапира] // Илюшин А. А. Русское стихосложение. — М.: Высш. шк., 2004. — С. 232. — Исправленный вариант перевода [193].

Е. В. Пермяков

О генезисе «Записных книжек» П. А. Вяземского[1]

1. В НАСТОЯЩЕЙ ЗАМЕТКЕ мы не ставим задачу построения новой концепции, описывающей «Записные книжки» Вяземского как целостный текст. С нашей точки зрения, для уяснения природы этого произведения более продуктивным сейчас является поиск ключей для интерпретации отдельных его сегментов. Только на основании этого может быть дана обобщающая концепция всего текста. Одним из таких ключей, позволяющим выделить и описать значительный корпус материалов «Записных книжек», является французская традиция острословия[2]. Можно указать и имена авторов, более других интересовавших Вяземского в этой связи. Для этого обратимся к его ранним статьям.

Чрезвычайно интересен дебют Вяземского в прозе: в 1808 году в «Вестнике Европы» были напечатаны «Безделки», свидетельствующие о знакомстве автора с книгой Шамфора «Максимы и мысли. Характеры и анекдоты». Текст «Безделок» состоит из 6 отрывков, два из которых — переводы из Шамфора: «Одинъ остроумный мизантропь — пишеть Шанфоръ — разсуждая о развращеніи людей, сказалъ: Богь послалъ бы намъ и второй потопь, когда бы увидѣлъ пользу оть перваго» (Вяземский 1808: 259; ср.: Chamfort 1795: 401); «Видѣли ли вы Французскаго Короля? спросилъ однажды Фридрихъ у д'Аламбера. — Видѣлъ Ваше Величество, отвѣтилъ Философъ. — Что же онъ вамъ сказалъ? — Онъ со мною не говорилъ. — Съ кѣмъ же онъ говорить? спросилъ Король съ досадою» (Вяземский 1808: 259; ср.: Chamfort 1795: 304). Остальные 4 фрагмента принадлежат Вяземскому и представляют собой переложение произведения Шамфора на «русские нравы», например: «Не понимаю, сказала недавно Селимена, съ которою разговаривали о Петербургскихъ актерахъ, игравшихъ на Московском<ъ> Театрѣ, какъ здѣшняя Публика могла осыпать рукоплесканіями А...? — Что же находите въ этомъ удивительнаго? — отвѣчалъ ей Оргонъ; всякой готовъ ласкать и обезьяну любимой женщины. Извѣстно, что

А... мужъ славной Филисы» (Вяземский 1808: 258). Зависимость «Безделок» Вяземского от текста Шамфора видна в специфике авторской точки зрения (скепсис «просвещенного человека»), жанровой природе отрывков (мысли и анекдоты), объекте изображения (светское общество) и, наконец, в принципе конструкции (свободное чередование фрагментов без видимой мотивировки)[3].

Творчество французского писателя С. Р. Н. Шамфора (1741–1794) было хорошо известно в России[4], однако наибольшую славу ему принес и во Франции, и в России посмертно опубликованный сборник «Maximes et pensées. Caractères et anecdotes». Широко известный своим острословием, Шамфор долгое время записывал остроты, афоризмы и анекдоты на разрозненных листах. После его смерти значительная часть этих заметок была похищена, оставшиеся и составили указанный сборник. Издание было осуществлено другом Шамфора Женгене[5]. Произведение французского писателя вскоре стало известно и в России[6]. Имя Шамфора и цитаты из «Maximes et pensées. Caractères et anecdotes» часто встречаются и позднее в письмах, статьях и «Записных книжках» Вяземского (вплоть до позднего его стихотворения «Слово Шамфора», представляющего собой стихотворный пересказ остроты Шамфора)[7]. Вяземскому хорошо были известны также другие произведения Шамфора[8]. Кроме того, его сведения о французском писателе не исчерпывались печатными источниками: о Шамфоре он мог слышать от Н. М. Карамзина[9].

Обратимся к другой ранней статье Вяземского. В 1810 г. в «Вестнике Европы» появилась его заметка «Нечто о Ривароле». Она представляет собой перевод на русский язык острот Ривароля, сопровожденный небольшим предисловием: «Ривароль, Французской авторъ, извѣстный въ республикѣ словесности по прекрасному переводу *Данта, Разсужденїю о всеобщемъ употребленїи Французскаго языка, Мѣлкому лексикону великихъ мужей* и по многимъ другимъ произведенїямъ, былъ одаренъ большимъ остроумїемъ. По мнѣнїю Французовъ въ умѣ Ривароля была и сила Монтескїе, и пылкость Дидерота, и тонкость Фонтенеля, и острая живость Пирона. Языкъ и перо его были ѣдки. Его Сатирической лексиконъ великихъ мужей сдѣлалъ многихъ ему врагами. <...> Выберемъ здѣсь изъ книги, вышедшей въ Парижѣ подъ названїемъ *Духъ Ривароля*, нѣкоторыя мысли его, острыя слова и анекдоты изъ его жизни» (Вяземский 1810: 35). Антуан Ривароль (1753–1801) в 1792 году покинул Францию и умер в эмиграции в Берлине. Вскоре после его смерти было издано сочинение «Vie philosophique, politique et littéraire de Rivarol». В 1808 году оно было перепечатано под названием «L'Esprit de Rivarol»[10]. На последнее и указывает Вяземский и далее приводит выдержки из него в переводе на русский язык. Процитируем лишь несколько отрывков: «Критикъ, скупой на время, ищетъ пятенъ въ Расинѣ а красотъ въ Кребильонѣ»; «Мирабо на

все готовъ для денегъ, даже и на доброе дѣло»; «Аббатъ Беливїеръ просилъ у него епиграфа для новаго какого-то своего творенія. Къ сожалѣнїю, могу вамъ служить одною только эпитафїею — отвѣчалъ Ривароль»; «Ривароль не уважалъ Флорїановыхъ дарованїй. Однажды встрѣтивъ его на улицѣ съ большою кипою бумагъ въ карманѣ, сказалъ онъ ему: Ахъ! милостивый государь, если бы васъ не знали, то вы бы вѣрно были окрадены»; «Сынъ Бюфона есть бѣднѣйшая статья въ Натуральной исторїи отца»; «Нѣкто прочиталъ ему длинное и скучное сравненїе Корнеля съ Расиномъ. Ваше сравненіе прекрасно писано, но оно немного долговато, и я вамъ совѣтовалъ бы сказать просто: одного звали Петромъ Корнелемъ, а другаго Иваномъ Расиномъ» (Вяземский 1810: 37–40; ср. Rivarol 1808: 331, 339, 343, 345, 338, 354–355). Как видно из заметки, Вяземского привлекают в Ривароле не только способность к остроумному замечанию, но и дар литературного критика, мастера полемики [11].

Шамфор и Ривароль — два ярких представителя французского острословия XVIII века — были по своим взглядам скорее полной противоположностью друг другу: Шамфор участвовал в штурме Бастилии, Ривароль эмигрировал из революционной Франции; в произведениях первого был силен руссоистский элемент, совершенно чуждый воззрениям второго. Различия эти, разумеется, были прекрасно известны Вяземскому. Однако они не мешали ему сближать имена двух писателей: интерес Вяземского к одному из них не исключал интереса к другому. Объединение происходило на другой основе. И тот и другой были для Вяземского прежде всего мастерами «резюмировать целое положение, целую эпоху, всего человека одним удачным словом» (Вяземский 1963: 266–267). Шамфор представляется Вяземскому более как блестящий «живописатель нравов», Ривароль — как остроумный «литературный оценщик». Интерес Вяземского к французским острословам XVIII века не ограничивался Шамфором и Риваролем: «список» варьируется, включая Вольтера, Дидро, Рюльера, Дюкло, Талейрана и др. В «Записных книжках» содержатся размышления Вяземского над традицией французского острословия в целом: «Говоруны (не болтуны, это другое дѣло, а разговорщики, разсказчики) выводятся не только у насъ, гдѣ ихъ всегда было не много, но и вездѣ. Даже во Франціи, которая была ихъ родиной и обѣтованною землею, бываютъ они рѣдки. Un bon conteur, un aimable causeur были тамъ прежде въ большомъ почетѣ. Предъ ними раскрывались настежь двери всѣхъ аристократическихъ и умныхъ салоновъ; вездѣ тѣснился около нихъ кружокъ отборныхъ и внимательныхъ слушателей. Раскройте Французскіе мемуары послѣдней половины минувшаго столѣтія, и вы увидите, какою славою, въ придачу къ ихъ литтературной извѣстности, пользовались въ Парижскихъ салонахъ Дидеро, Дюкло, Шамфоръ и др. Талейранъ говорилъ, что кто не зналъ Парижскихъ салоновъ за пятнадцать и двадцать лѣтъ до революціи,

тоть не можетъ имѣть понятія о всей прелести общежитія. Талейранъ и самъ былъ корифеемъ въ этомъ кругу представителей 18 вѣка» (Вяземский 1878–96: VIII, 131–132) [12].

Наше внимание к произведениям Шамфора и Ривароля объясняется тем, что «Безделки» и «Нечто о Ривароле» Вяземского непосредственно предшествуют началу работы над «Записными книжками». Более того, любопытно, что при издании Полного собрания сочинений Вяземского «Безделки» были включены в VIII том — том, где перепечатаны все прижизненные публикации «Записных книжек». Статья 1808 года столь органично вписывалась в «Старую Записную Книжку», что вопрос о времени ее написания не ставился. Таким образом, указанные нами ранние статьи Вяземского могут рассматриваться как подступы к «Записным книжкам». К этому склоняет и примечание самого Вяземского, сделанное в 1875 г. на полях рукописной копии «Безделок»: «Читалъ — можно печатать — но, кажется, слѣдовало-бы собрать всѣ эти бездѣлки, замѣтки, выдержки изъ записной книжки и тому подобное, и напечатать все вмѣстѣ, сказавъ въ примѣчаніи, что первыя зам.тки писаны были въ 1808 г. Въ *Сѣверныхъ цвѣтахъ* и въ *Телеграфѣ* есть *выдержки* сюда относящіеся» (РГАЛИ, ф. 195, оп. 1, ед. хр. 930а, л. 1) [13].

2. Первая и до сих пор лучшая работа о «Записных книжках» принадлежит Л. Я. Гинзбург (см.: Гинзбург 1929) [14]. Автор статьи, предварявшей публикацию произведения Вяземского, представил «Записные книжки» как единый текст и определил их место в историко-литературном процессе. Однако, если взглянуть на произведение Вяземского через призму его ранних статей, можно сделать несколько уточнений. Во-первых, нельзя игнорировать специфику каждой из «Записных книжек». Часто Вяземский заполняет несколько книжек одновременно, разносит записи по различным книжкам соответственно назначению каждой из них. Так, в 1813 году он начинает 1 и 2-ю книжки, однако они не дублируют друг друга: первая — альбом для стихотворений, вторая обладает более сложной природой (здесь анекдоты, мысли, выписки из прочтенных книг). Третья книжка, начатая в Варшаве в 1818 году, когда 1 и 2-я еще продолжают заполняться, становится дневником путешествия по Польше. 4-я содержит копии различных произведений, в ней нет оригинальных записей и т. д. Записи вносятся не только Вяземским, но и его супругой — Верой Федоровной. Во-вторых, необходимо ясно представлять отличия между рукописным текстом «Записных книжек» и публикациями, предпринятыми самим Вяземским. Причем публикации разного времени также разнятся между собой. Представляется целесообразным разделить их на две группы. К первой можно отнести «Выдержки из записной книжки», напечатанные в 20-х годах XIX века, т. е. в период литературной активности

автора. Ко второй группе относятся отрывки из «Записных книжек», появившиеся в изданиях П. И. Бартенева под названием «Старая Записная Книжка». В чем же отличия этих публикаций? «Выдержки...» помещены в литературных журналах и альманахах в то время, когда их автор — один из активнейших участников современного ему литературного процесса[15]. Все эти публикации сопровождаются подписью Вяземского и эпиграфом «Je jette mes idées sur le papier, et elles deviennent ce qu'elles peuvent». Последний нуждается в комментарии. Он взят из работы «Lettres sur les Sourds et Muets, à l'usage de ceux qui entendent et qui parlent», но не из самого текста, а дополнения к нему — «Lettre à Mademoiselle...» (Diderot 1798–1818: II, 369) В работе Д. Дидро рассматриваются проблемы соотношения устной речи и языка жестов, специфики языков живописи, музыки и поэзии, непереводимости с одного на другой и т. д. Принципиальным для автора является способ изложения своих идей — «свободная беседа», предполагающая переходы от одной темы к другой без видимой мотивации. Эту особенность и поясняет Дидро в высказывании, которое Вяземский взял в качестве эпиграфа[16]. Оно как нельзя лучше соответствует тексту «Выдержек...», который по своей структуре напоминает статьи Вяземского в «Вестнике Европы». «Выдержки...» состоят из фрагментов, в жанровом отношении представляющих собой «мысли» и «анекдоты». Сохраняется прежний конструктивный принцип — свободное чередование. Тема острословия по-прежнему занимает ведущее место: Вяземский цитирует высказывания Ривароля, Дидро и других, перемежая их своими собственными. Приводятся сведения о русских говорунах, из них особенно интересен отрывок о М. И. Веревкине[17]. Рассуждение Вяземского о французских «артистах речи» «старого века» можно рассматривать как указание на традицию, к которой принадлежат «Выдержки...». Авторская установка явно рассчитана на эстетическое восприятие текста.

Публикации «Записных книжек» в изданиях П. И. Бартенева имеют иной смысл. К этому времени Вяземский — один из последних представителей ушедшей в прошлое эпохи. Для читателя 60–70-х годов XIX века «Старая Записная Книжка», прежде всего, — мемуарное свидетельство. Установка на эстетическое восприятие не снимается (не случайно автор занимается стилистической правкой заметок), однако главной является установка на восприятие «Записных книжек» как мемуарного документа. Поэтому публикация осуществляется в архивном журнале, без подписи автора и без эпиграфа[18]. Существенно меняется сам текст «Записных книжек»: рядом с известными уже жанрами появляются другие; отрывки подвергаются циклизации по тематическому принципу или действующим лицам (например, анекдоты о Толстом-Американце)[19]. «Мысли», анекдоты отходят на второй план, но не исчезают: «„За что многіе не любять тебя?“ кто-то

спрашивалъ Ѳ. И. Киселева. — „За что же всѣмъ любить меня?“ отвѣчалъ онъ: „вѣдь я не золотой имперіалъ“»; «Говоря о нѣкоторыхъ блестящихъ счастливцахъ, NN <т. е. Вяземский — *Е. П.*> сказалъ: „Отъ нихъ такъ и несеть ничтожествомъ“»; «Какой-то шутникъ увѣряетъ, что когда въ придворной церкви при молитвѣ „Отче нашъ“ поютъ: „но избави насъ оть лукаваго“, то князь Меншиковъ, крестясь, искоса глядить на Ермолова, а Ермоловъ дѣлаетъ тоже, глядя на Меншикова» (Вяземский 1878–1896: VIII, 58, 64, 78). Показателем смены авторской установки является то, что внимание с техники высказывания переносится на личность говорящего: важно не только, что и как сказано, но и кто сказал — острое слово становится портретным. Влияние французской традиции острословия в «Старой Записной Книжке» заметно слабеет, сокращается количество цитат. Парадоксальным образом, однако, освободившись от зависимости от французской традиции, Вяземский создает текст, который можно поставить на один уровень с лучшими ее образцами [20].

Рукописный текст «Записных книжек» значительно отличается от публикаций в журналах и еще более разнообразен в жанровом отношении (от афоризма до записи расходов). Как мы указывали выше, он не представляет собой чего-то единого, каждая из книжек обладает своим назначением и содержанием. С точки зрения нашей темы, интерес представляет прежде всего 2-я книжка (1813–1855). Над ней Вяземский работал в 10–30-е годы, к 50-м годам относится лишь несколько последних записей. Она представляет собой сборник анекдотов, афоризмов, острот и тесно связана с традицией французского острословия. В ней содержится большинство известных нам цитат из Шамфора, Ривароля, Дидро (включая высказывание последнего, ставшее эпиграфом к «Выдержкам...») и других [21]. Здесь — анекдоты и остроты Вяземского, сведения о русских острословах XVIII века, размышления о различии французского и русского острословия: «Французская острота шутит словами и блещет удачным прибором слов, русская — удачным приведением противуречащих положений. Французы шутят для уха — русские для глаз. Почти каждую русскую шутку можно переложить в карикатуру. Наши шутки все в лицах» (Вяземский 1963: 33). Именно из 2-й книжки публикуются отрывки в 20-е годы XIX века; эту книжку Вяземский дает почитать Н. И. Тургеневу в 1821 году. Она является связующей нитью между ранними статьями Вяземского и «Выдержками из записной книжки» 20-х годов. Подобных 2-й книжке у Вяземского больше нет. Тема острословия в дальнейшем не исчезает, но не является ведущей. Нет для нее и специальной книжки.

Утверждение Л. Я. Гинзбург о том, что «записные книжки» в публикациях 20-х годов, «лишенные ключа, <...> оказались плохо поданными и, вероятно, поэтому влились в категорию модной тогда журнальной „смеси“», а, попав «на страницы „Русского архива“ 60–70-х гг., <...>

растворились среди эстетически-безразличного мемуарного материала» (Гинзбург 1929: 40), — не совсем точно. «Выдержки из записной книжки», «Старая Записная Книжка» и рукописные «Записные книжки» — это три различных текста, со своей структурой и авторской установкой. Ключом для интерпретации первого, по нашему мнению, является традиция французского острословия.

3. Повышенное внимание, которое вызывала у Вяземского устная культура [22], определяло его интерес к традиции французского острословия. Во-первых, Вяземского привлекала точность и изящность, «техника» построения высказываний таких авторов, как Шамфор и Ривароль [23]. Во-вторых, внимание к ним русского писателя может быть рассмотрено через призму его собственных исторических представлений. Неоднократно уже цитировалось в связи с замыслом «Записных книжек» высказывание Вяземского о «русской Россияде» [24]. Пожалуй, недостаточно указывалось на причины, побудившие автора к созданию подобного текста. Дело в том, что он исключительно негативно относился к современной ему «прагматической» истории: «„В истории люблю одни анекдоты“, — говорил Проспер Мериме. Наша русская история, к сожалению, мало анекдотична, особенно с тех пор, что хотят демократизировать историю. Полевой думал, что он создает новую русскую историю, потому что назвал худо сваренное творение свое *Историей русского народа*; на деле все же являются отдельные лица. Народ в истории то же, что хоры в древней греческой трагедии; действие и содержание сосредоточиваются в действующих лицах, которые возвышаются над народом и господствуют над ним, хотя бы из него истекали» (Вяземский 1929: 126–127) [25]. С точки зрения Вяземского, историки искажают прошлое в угоду заранее построенным схемам (будь то «третье сословие» или «развитие государственности»), отбрасывают «дроби жизни», в которых она наиболее полно отражается: «Соберите все глупые сплетни, сказки, и не сплетни и не сказки, которые распускались и распускаются в Москве на улицах и в домах — выйдет хроника прелюбопытная. В этих сказах и сказках изображается дух народа. <...> Сказано „la littérature est l'expression de la société“, а еще более сплетни, тем более у нас нет литературы. У нас есть литература изустная. Стенографам и должно собирать ее. В сплетнях общество не только выражается, но так и выхаркивается, заведите плевальник» (Вяземский 1963: 201–202). По его мнению, нравы, характеры, быт имеют для исторического описания первостепенное значение. Стремление к «полноте и глубине исторического знания» рождает Вяземского — «теоретика и практика обиходной литературы». Как указывала Л. Я. Гинзбург, установка Вяземского на быт в общем близка положениям «натуральной школы». Отличия же между ними, «различное понимание объекта <...> коренится в „аристократической“

и „демократической“ концепции литературы. Для Вяземского это — „высокая“ история, политика, гражданская жизнь, салон в его культурной роли» (Гинзбург 1926: 131–132). Салон, с его точки зрения, обладал большим культурным потенциалом, особенно во Франции: «Что ни говори о такъ-называемыхъ *салонахъ*, но они бываютъ нерѣдко произрастительными и плодотворными почвами. Блестящая и многознаменательная Французская литтература послѣдней половины 18-го столѣтія разцвѣла и созрѣла на этой почвѣ» (Вяземский 1878–96: 1, XXVII). Острословие во Франции не только являлось ярким продуктом салонной культуры, но и создало исторические источники о ней (ими и пользовался Вяземский). Во Франции существовала сложившаяся традиция фиксации на письме этой «летучей» литературы. К числу подобных текстов можно отнести и произведения Шамфора и Ривароля. В России этой традиции не было, видимо, как и самой культуры — были лишь отдельные острословы. Одним из них являлся П. А. Вяземский. А его «Записные книжки» представляют собой уникальную в России попытку закрепить устное острословие на письме [26].

Следует осознавать отличие этого опыта от аналогичных попыток А. С. Пушкина (см., например, несколько прямолинейное сближение произведения Вяземского с «Table-talk» и записями анекдотов Д. В. Давыдова — Курганов 1986: 15). Обычно внимание исследователей фиксируется на общем для обоих писателей-историков. Такой подход оправдан с точки зрения эволюции русского исторического сознания: «тот факт, что анекдоты в „Старой записной книжке“ не только собраны, но и впервые подвергнуты определенному осмыслению, обусловлен <...> и изменениями, происшедшими в понимании исторического процесса. В частности, расширилось, уточнилось, углубилось отношение к источникам: в них стали активно включаться разнообразные явления быта, в том числе и анекдоты. <...> именно тот принципиально новый рубеж, который перешло русское историческое сознание в 30-е годы XIX столетия, и объясняет в целом характер осмысления анекдота, предпринятого Вяземским: через всю „Старую записную книжку“ проходит восприятие анекдота как историко-культурного документа» (Курганов 1986: 16). Однако при таком осмыслении изучаемого явления игнорируются субъективные установки писателей. Пушкин, кажется, действительно, переходит этот «рубеж», интерес к французским историкам романтической школы, серьезная оценка 2-го тома Истории Полевого сочетаются у него с внимательным отношением к явлениям быта и соответствующим источникам (само понятие «быта» у Пушкина значительно шире, чем у Вяземского). Вяземский остановился перед этим «рубежом», для него характерно устойчивое отрицание всех достижений современной ему исторической науки. В этом ограниченность его позиции, но именно этому мы обязаны созданием «Записных книжек».

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Настоящий текст является переработанным и расширенным вариантом заметки: *Permiakov E.* On the Notebooks of Viazemsky // Literary Tradition and Practice in Russian Culture (= Studies in Slavic Literature and Poetics. Vol. XX). Amsterdam; Atlanta, Ga, 1993. P. 67–76. Основные ее положения были изложены ранее в докладе на конференции к 200-летию П. А. Вяземского (Остафьево, 1–2 октября 1992 г.). Во всех цитируемых фрагментах курсив принадлежит авторам. [Перепечатывается в настоящем сборнике без изменений, с исправлением явных опечаток по изданию: Лотмановский сборник. 1. М., 1995. С. 463–475].

[2] На смежную тему см.: Козмин 1928; Лотман 1960; Мошинская 1989. Недостаточно аргументированной представляется попытка связать «Старую Записную Книжку» Вяземского с текстом Лабрюйера (см. Курганов 1989).

[3] Следует отметить, что для раннего Вяземского более актуален второй раздел текста Шамфора — «Характеры и анекдоты». Отрывки из него он цитирует в «Безделках», «Записных книжках», письмах. Причина этого кроется в различии между двумя разделами произведения французского писателя. «Максимы и мысли» — сборник афоризмов, т. е. истин, сформулированных на основании наблюдения (размышления), имеющих универсальный характер и тенденциозных с точки зрения морали (у Шамфора очень силен руссоистский элемент, который, видимо, был чужд молодому Вяземскому). Отрывки из «Характеров и анекдотов», во-первых, «живут» лишь в определенном историко-культурном контексте и представляют собой «мгновенный» «отпечаток» (пользуясь словами Вяземского) эпохи и местности, отражают «дух» их; во-вторых, строятся на словесной игре (важна техника высказывания). Кроме того, острота, в отличие от афоризма, принципиально не рассчитана на повторение.

[4] Историю знакомства русского читателя с произведениями Шамфора см. — ОА: 1, 634–636.

[5] Женгене классифицировал все отрывки и разбил их по двум разделам: первый разбил на главы, во втором объединил анекдоты и характеры из-за малочисленности последних. Кроме этого, издатель произвел отбор среди них, так что, по справедливому замечанию М. В. Толмачева, «Женгене создал „Максимы и мысли. Характеры и анекдоты“ в редакции Женгене» (Толмачев 1968: 136). В течение XIX века трижды появлялись дополнения к изданию Женгене — в 1808, 1857 и 1879 годах. Издание 1879 г. было последним, имевшим дело с рукописью Шамфора. В начале XX века она была продана в Россию. О судьбе рукописи Шамфора подробнее см.: Толмачев 1968: 132–138.

[6] В 1799 году в журнале «Иппокрена...» были опубликованы выдержки из него под заголовком «Отборные анекдоты и острые мысли Шамфортовы» (Иппокрена, или Утехи любословия на 1799 год. III. 289–293). Вспышка интереса к произведению Шамфора наблюдается в «Вестнике Европы» в то время, когда его редактором был В. А. Жуковский [например: Вестн. Европы. 1808. Ч. XXXVII. № 2. С. 139 (анекдот о Дюкло из «Характеров и анекдотов», ср. Chamfort 1795: 216); 1809. Ч. XLVI. № 12. С. 267–268 (отрывок из того же раздела произведения Шамфора, ср. Chamfort 1795: 348); 1809. Ч. XLVII. № 20. С. 294–300 (сокращенный перевод 4-й главы «Максим и мыслей», ср. Chamfort 1795: 113–122) и т. д.].

[7] ОА: 1, 291; Вяземский 1878–96: VIII, 8, 129; IX, 30; Вяземский 1963: 13, 30. Значительное количество до сих пор неопубликованных выписок из произведения Шамфора содержится в 6-й записной книжке. Отдельные цитируемые фрагменты (отсутствующие в издании Женгене) свидетельствуют о том, что Вяземскому было известно издание 1808 года: см., например, Вяземский 1963: 30; Вяземский 1878–96: VIII, 129.

[8] Вяземскому хорошо известны «Похвальное слово Лафонтену» (неоднократно упоминается в статье о Дмитриеве) и речь «Об академиях» Шамфора (см. ОА: 1, 320).

[9] Карамзин, по всей вероятности, был лично знаком с Шамфором (см.: Лотман, Успенский 1987: 553).

[10] Первое указание на это — в примечании к изданию Сочинений Батюшкова (Батюшков 1885–87: II, 395).

[11] Этот талант Ривароля особенно проявился в его произведении «Le petit almanach de nos grands hommes», без сомнения, известном Вяземскому. Оно упоминается в переписке последнего с А. И. Тургеневым (ОА: II 54). В статье 1825 года «Письмо в Париж» Вяземский, отражая нападения Булгарина на журнал Полевого, обращается к опыту французского автора: «Ривароль написалъ: „Petit almanach de nos grands hommes“. Въ немъ остроумно и безпощадно осмѣиваетъ онъ современную Французскую литературную мелюзгу. Кто-то, въ подражаніе, хотѣлъ издать въ Москвѣ: *Большой словарь мелкихъ Русскихъ писателей*» (Вяземский 1878-96: 1, 199). Через три года в статье «Поживки французских журналов в 1827 году» Вяземский вновь цитирует «Petit almanach...» (приводится высказывание Ривароля «о комментаріяхъ на легкія стихотворенія Вольтера», которые «напоминають свинцовое клеймо, налагаемое таможенниками на дымку» — Вяземский 1878–96: II, 72; ср.: Rivarol 1808: 352). Цитаты из произведений Ривароля в письмах, статьях, «Записных книжках» Вяземского многочисленны: см., напр., ОА: II, 178; Вяземский 1878-96: 1, 149; II 28–29; VIII, 14, 490; IX 15; X, 187; Русский архив. 1884. Кн. 2. С. 392 и т. д.

Вообще следует отметить интерес будущих арзамасцев к французским острословам. О публикациях отрывков из Шамфора мы говорили выше. В том же году, что и заметка Вяземского о Ривароле, в «Вестнике Европы» появилась заметка К. Н. Батюшкова «Анекдот о свадьбе Ривароля» (1810. Ч. LIV. № 23. С. 232–235). В ней, наряду с интересом, проскальзывают иронические нотки (подробнее об этой статье см. примечания ко 2-му тому указанного выше собрания сочинений Батюшкова). Можно напомнить в связи с этим, что Риваролем Карамзин называл Дм. Н. Блудова (см. Козмин 1928: 543). Имя французского писателя упоминается и в письме В. А. Жуковского к А. И. Тургеневу от 1817 года (Русский архив. 1895. Кн. 2. № 8, приложение, С. 169).

[12] См. также сравнительную характеристику: «Шамфоръ людей дурачить, Ларошъ-Фуко ихъ унижаеть, Вольтеръ исправляеть ихъ» (Вяземский 1878–96: IX, 30).

[13] К этому циклу относятся также «Безделки» 1809 г. (Вестн. Европы. 1809. Ч. XLVII. № 17. С. 45–49 — совместно с Д. П. Северины) и «Безделки» 1810 г. (Вести. Европы. 1810. Ч. LII. № 13. С. 63–66). В жанровом отношении они близки рассмотренным нами текстам, однако их генезис не столь ярко выражен. Их не напечатали (несмотря на то, что Вяземский указал на весь цикл) в собрании сочинений. Можно предположить, что они (как и «Нечто о Ривароле») были забыты: в библиографии С. И. Пономарева они отсутствуют (но указаны в библиографиях Гиллельсона и Вытженса — см. Гиллельсон 1963; Wytrzens 1961.

[14] Из новейших работ можно указать статью Д. П. Ивинского, не содержащую, однако, оригинальных идей: *Ивинский Д. П.* П. А. Вяземский и его записные книжки // Вяземский П. А. Записные книжки. М., 1992. С. 5–28. Само издание представляет собой попытку (заведомо обреченную на неудачу) превратить полижанровый текст Вяземского в дневник. Такая трансформацця обусловлена названием серии, в которой вышла книга — «Русские дневники». Нашу рецензию на эту книгу см.: Philologica 1994. Vol. 1. № 1/2. С. 265–273.

[15] Московский телеграф. 1826. Ч. XII. № 21. С. 37–42; Московский телеграф. 1827. Ч. XIV. № 6. С. 90–95; Северные цветы на 1827 год. С. 146–158; Литературный музеум на 1827 год. С. 282–289; Северные цветы на 1829 год. С. 218–230. К этому циклу не относится отрывок из третьей записной книжки, опубликованный под названием «Величка» [Литературная газета. 1830. Т. 1. (№ 30. С. 243)].

[16] Эпиграф к «Выдержкам...» был замечен рецензентом альманахов «Северные цветы на 1827 год» и «Литературный музеум на 1827 год»: «Выдержки из записной книжки кн. Вяземского с эпиграфом из Дидеро: *Je jette mes idées sur le papier, et elles deviennent ce qu'elles peuvent*. Эпиграф сей верно изображает характеристику самой статьи, и вместе служит ей весьма смешливою оговоркою» (Северная пчела. 1827. № 38; см. также № 47 за тот же год). Любопытно, что из чрезвычайно насыщенной работы Дидро Вяземский заносит во 2-ю записную книжку лишь две цитаты. Они в контексте «Записной книжки» приобретают форму «мыслей»: «Невежество не столь далеко от истины, как предрассудок» (Вяземский 1963: 46; ср. Diderot 1798–1818: I 282); «Я заметил, что человек, коего нельзя было бы фразы исправить, не переделывая их вовсе, такой человек, коего голову преобразовать иначе не можно, как замещая ее другою» (Вяземский 1963: 46; ср. Diderot 1798–1818: I 295).

[17] Ср: «<...> Онъ <Веревкин — *Е. П.*> былъ великій краснобай и разскащикъ, много живалъ въ деревнѣ но когда пріѣзжалъ въ Петербургъ, то съ шести часовъ утра прихожая его наполнялась присланными съ приглашеніями на обѣдъ, вечеръ; хозяева сзывали гостей на Веревкина. Отправляясь на вечеринку или на обѣдъ *говорить*, спрашивалъ онъ у товарищей своихъ: „Какъ хотите: заставить-ли мнѣ сегодня слушателей плакать, или смѣяться?“ И съ общаго назначенія, то морилъ со смѣха, то приводилъ въ слезы. Это похоже на Французскихъ говоруновъ стараго вѣка. Шамфоръ, Рюльеръ также были *артисты рѣчи* и разыгрывали свой разговоръ въ Парижскихъ гостиныхъ по приготовленнымъ темамъ» (Московский телеграф. 1827. Ч. XIV. № 6. С. 91–92). По поводу этой публикации П. А. Плетнев писал Вяземскому: «<...> Выдержки из вашей записной книжки беспрестанно становятся занимательнее. Откуда почерпнули вы столько любопытного о Веревкине и Кострове?» (Плетнев 1988: 324).

[18] Отрывки печатались под заголовком «Старая Записная Книжка. Начата в 1813 году, в Москве». Первая большая публикация сопровождалась примечанием П. И. Бартенева: «Мы получили эту книжку изъ Саратовской губерніи, въ спискѣ съ подлинника. Она нашлась въ бумагахъ одного любителя нашей старины, который однако не былъ авторомъ. Содержаніе записной книжки показалось намъ такъ занимательно, что мы спѣшимъ подѣлиться ею съ читателями XIX вѣка, предоставляя себѣ впослѣдствіи доискаться, чьему именно перу принадлежить она» (Девятнадцатый век. II. С. 219).

[19] На прием циклизации в «Старой Записной Книжке» ранее указывал Г. Вытженс (Wytrzens 1961: 242).

[20] Ср. мнение современных исследователей: «Вяземский, воспитанный на этой традиции (французского острословия XVIII века. — Е. П.), только под старость (и только в „Старой записной книжке“) овладел ее достижениями полностью. Блестящий стиль „Старой записной книжки“ синтезировал точность и афористичность французского „светского метафизического“ языка с меткостью и остротой русской устной речи» (Зорин, Охотин 1988: 20–21).

[21] Для Вяземского в большой степени было характерно «цитатное» мышление; часто он воспринимает не концепции, а отдельные острые мысли. Так, из «Духа законов» Монтескье он заносит во 2-ю записную книжку лишь один фрагмент: «Душа республиканского правления: добродетель; монархического: честь; деспотического: страх», с любопытным примечанием: «Светозарное разделение Монтескье. Здесь глубокомыслие кроется под остроумием. Сначала пленишься им, а после убедишься» (Вяземский 1963: 37).

[22] Вкус к острому слову проявился у Вяземского достаточно рано (свидетельства этого см. в Автобиографическом введении к собранию сочинений — Вяземский 1878–96: 1, XXII Там же автор вспоминает так его тронувшие слова графа В. П. Орлова-Давыдова, отметившего, что Вяземский создал «какую-то особенную устную литературу». Его «слова, какъ Вольтеріана, Джонсоніана, Вальполіана, переходять отъ одного къ другому и врѣзываются въ память» (Юбилей пятидесятилетней литературной деятельности академика князя Петра Андреевича Вяземского. СПб., 1861. С. 32). Не всегда, однако, это искусство адекватно оценивалось аудиторией. Так, в 1833 году одна из острот стоила Вяземскому чина статского советника (см. Вяземский 1963: 330).

[23] На некоторые остроты Вяземского, построенные по моделям высказываний Шамфора и Ривароля, мы указали в другой работе: см. Пермяков 1992. Там же — разграничение понятий «остроумие» и «острословие». Разумеется, остроумие поддается переводу значительно лучше, чем вербальные остроты.

[24] «Мнѣ часто приходило на умъ написать свою Россіяду, не героическую, не въ подрыв Херасковской, не „попранну власть Татаръ и гордость низложенну“, (Боже упаси), а Россіяду домашнюю, обиходную, сборникъ, энциклопедическій словарь всѣхъ возможныхъ *руссицизмовъ*, не только словесныхъ, но и умственныхъ и нравныхъ, то есть относящихся къ нравамъ; однимъ словомъ, собрать, по возможности, все, что́ удобно производитъ исключительно-русская почва, какъ была она подготовлена и разработана временемъ, исторіею, обычаями, повѣріями и нравами исключительно-русскими.

Въ этоть сборникъ вошли бы всѣ поговорки, пословицы, туземныя черты, анекдоты, изрѣченія, опять-таки исключительно-русскіе, не поддѣльные, не заимствованные, не благо или злопріобрѣтенные, а родовые, почвенные и невозможные ни на какой другой почвѣ, кромѣ нашей. Туть такъ бы Русью и пахло, хотя до угара и до отшиба, хотя до выноса всѣхъ святыхъ! Много нашлось бы матеріаловъ для подобной кормчей книги, для подобнаго зеркала, въ которомъ отразились бы Русскій складъ, Русская жизнь до хряща, до подноготной. А у насъ нѣтъ пока порядочнаго словаря и Русскихъ анекдотовъ (Вяземский 1878–96: VIII, 340–341).

[25] К числу «прагматических» историков Вяземский относит Гизо, Тьера, Н. Устрялова, С. Соловьева, К. Кавелина и др. Подробнее см. его статьи: «История русского народа. Критики на нее Вестника Европы и других журналов. Один том налицо, одиннадцать будущих томов в воле Божией»; «Проект письма к министру

народного просвещения графу Сергею Семеновичу Уварову» (с заметками А. С. Пушкина); «Взгляд на литературу нашу в десятилетие после смерти Пушкина» (Поздняя редакция).

[26] Об успешности опыта Вяземского свидетельствует, помимо прочего, объем приводимого из «Записных книжек» материала в таких изданиях как «Замечательные чудаки и оригиналы» М. И. Пыляева и «Русский литературный анекдот конца XVIII — XIX века», где предпринята попытка реконструкции устной культуры.

ЛИТЕРАТУРА

Батюшков 1885–87 — Батюшков К. Н. Сочинения: В 3 т. СПб., 1885–87.

Вацуро, Гиллельсон 1968 — Вацуро В. Э., Гиллельсон М. И. Пушкин и книга Вяземского о Фонвизине // Новонайденный автограф Пушкина: Заметки на рукописи книги П. А. Вяземского «Биографические и литературные записки о Денисе Ивановиче Фонвизине». М.; Л., 1968. С. 58–119.

Вяземский 1808 — [Вяземский П. А.] Безделки // Вестник Европы. 1808. Ч. XLII, № 24. С. 258–261.

Вяземский 1810 — [Вяземский П. А.] Нечто о Ривароле // Вестник Европы. 1810. Ч. LII, № 13. С. 35–40.

Вяземский 1878–96 — Вяземский П. А. Полн. собр. соч. Т. I–XII. СПб., 1878–96.

Вяземский 1929- Вяземский П. [А.] Старая записная книжка. Л., 1929.

Вяземский 1963 — Вяземский П. А. Записные книжки (1813–1848). М., 1963.

Вяземский 1992 — Вяземский П. [А.] Записные книжки. М., 1992.

Гиллельсон 1963 — Гиллельсон М. И. Указатель статей и других прозаических произведений П. А. Вяземского с 1808 по 1837 год // Учен. зап. Горьк. гос. ун-та. 1963. Серия ист.-филол. Вып. 58. С. 313–322.

Гинзбург 1926 — Гинзбург Л.[Я.] Вяземский-литератор // Русская проза. Л., 1926. С. 102–134.

Гинзбург 1929 — Гинзбург Л.[Я.] Вяземский // Вяземский П. [А.] Старая записная книжка. Л., 1929. С. 9–50.

Зорин, Охотин 1988 — Зорин А. Л., Охотин Н. Г. «Я пережил и многое и многих...» // Вяземский П. А. Стихотворения; Воспоминания; Записные книжки. М., 1988. С. 5–24.

Козмин 1928 — Козмин Н. К. Пушкин-прозаик и французские острословы XVIII века (Шамфор, Ривароль, Рюльер) // Известия по русскому языку и словесности. 1928. Т. 1. Кн. 2. С. 536–558.

Курганов 1986 — Курганов Е. Я. Устный рассказ в системе русской культуры конца XVIII — начала XIX вв. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Тбилиси, 1986.

Курганов 1989 — Курганов Е. Я. Из истории собирания и осмысления русского литературного анекдота конца XVIII — начала XIX веков (о «Старой записной киижке» П. А. Вяземского) // Учебный материал по теории литературы: Жанры словесного текста: Анекдот. Таллинн, 1989. С. 169–178.

Лотман 1960 — Лотман Ю. М. Историко-литературные заметки: 6. Пушкин и Ривароль // Учен; зап. Тарт. гос. ун-та. 1960. Вып. 98. (Труды по русской и славянской филологии. III). С. 313–314.

Лотман, Успенский 1987 — Лотман Ю. М., Успенский Б. А. «Письма русского путешественника» Карамзина и их место в развитии русской культуры // Карамзии Н. М. Письма русского путешественника. Л., 1987. С. 525–606.

Мошинская 1989 — Мошинская Р. П. Пушкин и исторический анекдот Шамфора // Учебный материал по теории литературы: Жанры словесного текста: Анекдот. Таллинн, 1989. С. 47–52.

Пермяков 1992 — Пермяков Е. [П.] Острословие и остроумие в письмах П. А. Вяземского к А. И. Тургеневу // В честь 70-летия профессора Ю. М. Лотмана. Тарту, 1992. С. 71–86.

Плетнев 1988 — Плетнев П. А. Статьи; Стихотворения; Письма. М., 1988.

ОА — Остафьевский архив князей Вяземских. Т. I–V. СПб., 1899–1913.

Толмачев 1968 — Толмачев М. В. Рукопись Шамфора в России // Учен. зап. МГПИ. 1968. № 304. С. 132–170.

Chamfort 1795 — Chamfort [S. R. N.] Œuvres. T. IV. Paris, 1795.

Diderot 1798–1818 — Diderot [D.] Œuvres. T. 1–15. Paris, 1798–1818.

Rivarol 1808 — Rivarol [A.] Œuvres completes. Vol. V. Paris, 1808.

Wytrzens 1961 — Wytrzens G. Pjotr Andreevic Vjazemskij: Studie zur russischen Literatur- und Kulturgeschichte des neunzehnten Jarhunderts. Wien, 1961.

Символический язык культуры

М. К. Трофимова

Из коптских герметических текстов (Nag Hammadi VI.6)

(посвящение в тайну дивинизации)

ЗАНИМАЯСЬ ВОПРОСОМ об отношении древнего гнозиса к проблеме человека, я обратилась к тексту, сохранившемуся на коптском языке и несомненно принадлежащему к числу герметических (в нем действует Гермес Трисмегист), — о посвящении в тайну дивинизации. Его перевод на русский и некоторые заметки о нем, а также соображения, непосредственно касающиеся интересующего меня вопроса, я решила предложить читателям сборника «Антропология культуры».

Итак, что же представляет собой этот текст? Он стал известным благодаря находке коптских рукописей близ Наг Хаммади в 1945 году. За собранием этих рукописей закрепилось название «гностическая библиотека». Помимо собственно гностических текстов в нем оказались и такие, которые сами по себе гностическими не были. Тем не менее, по той или иной причине, они не воспринимаются как чуждые этому собранию. Так, в одном из кодексов (шестом, по принятой нумерации) кроме двух гностических текстов есть еще фрагмент «Государства» (588b — 589b) Платона, христианский апокриф, текст, названный в рукописи «Гром. Ум совершенный», происхождение которого не вполне ясное, а также три текста герметических.

Рукописи из Наг Хаммади изучались и переводились на новые языки, отчасти и на русский. Что касается герметических текстов, а именно двух из них, молитвы благодарения (NH.VI.63,33-65,7) и фрагмента «Асклепия» (NH.VI.65,15-78,43), они были давно известны по латинской версии «Асклепия». Кроме того, эта молитва сохранилась на греческом языке в магическом Папирусе Мимо [1], где говорится о восхождении к Солнцу. Третий же герметический текст, о котором речь идет ниже (NH.VI.52,1-63,32), оказался уникальным. Он заключает в себе единственную (коптскую) версию не известного прежде произведения. Текст был переведен на западные языки, его не обошли вниманием исследователи герметизма (А. Ж. Фестьюжьер, К. В. Трегер и др.), обстоятельный труд посвятил ему проф. Ж.-П. Маэ [2].

Несколько слов о языке и времени текста. Дата папирусного кодекса, в котором он сохранился, колеблется между 340 и 370 гг. Текст написан на саидском диалекте (с примесью ахмимского и субахмимского) коптского языка. По ряду признаков с большой долей вероятности можно утверждать, что текст представляет собой перевод с греческого, сделанный в конце III в., оригинал же был выполнен не позже II–III вв.

Строка, в которой, видимо, было название (52,1), стерта. Приходится довольствоваться условным: «Огдоада и Эннеада». Текст представляет собой произведение, написанное в том жанре, в котором были составлены многие памятники круга гностических, а именно, диалога-откровения. Это беседа, в которой участвуют двое: наставник («отец»), Гермес Трисмегист, и ученик («сын»), имя которого не названо. Композиция произведения трехчастная: введение (52,2 — 55,5), основная часть (55,6 — 61,17) и эпилог (61,18 — 63,32).

Введение начинается с напоминания ученика его наставнику об обещании того ввести его ум в Огдоаду (восьмую сферу мироздания), а затем в Эннеаду (девятую сферу). Таков де «порядок предания». Гермес подтверждает это. Намечая сюжетную линию, автор использует здесь мотив исполнения обещания[3]. По существу, с первых же строк дает знать о себе тема трактата, которую можно сформулировать как посвящение в тайну дивинизации.

Беседа продолжается, во введении она похожа на школьные диалоги, где ученик в словесном общении с наставником приобретает некое теоретическое знание. При этом затрагиваются вопросы онтологии, причем выбор их так или иначе определяется содержанием основной части трактата, — это своего рода подготовка к тому, о чем будет сказано в дальнейшем. Духовное рождение и род избранных — вот, на что обращает внимание ученика наставник. Он говорит о духе, полученном им благодаря силе, о зачатии им от источника, текущего к нему, и порождении им духовных «сыновей», «братьев» посвящаемого ученика, о «духовных», как об энергиях, взращивающих души, о «поколениях», об этапах («ступенях») предания. Помимо этого наставник («отец») велит ученику («сыну»), чтобы он помнил о «преуспеянии», которое пришло к нему «как мудрость среди поколений». Он требует от ученика общения в молитве с его «братьями», обнадеживает ученика словами, что тот сам сможет учить, если придет к нему «разумение».

Далее, в основной части, характер беседы меняется. Исчезает ее схоластическая окраска. Постепенно стирается и граница между наставником и учеником. Теперь они почти как равные участвуют в беседе иного типа. В ней все более отчетливо проступают черты драматического произведения, где в диалоге раскрываются действия и внутреннее состояние его участников. Их речь приобретает все более взволнованный, восторженный характер. Дважды она прерывается ремарками от третьего лица (52, 25–26 и 59, 23–24).

В построении этой части различимы два до известной степени похожих друг на друга блока с молитвами и мистическими озарениями. Завершает же эту часть благодарение. Но ритмичность композиции не мешает развитию сюжета и не заслоняет то существенное и новое, что содержится в каждом из блоков.

Так, совместную молитву наставника и ученика в первом блоке (55,6 — 57,25) открывает обращение к «Богу невидимому, кому говорят в молчании», с его именем в виде ряда гласных. За этим следуют просьбы, в том числе — о видении Огдоады и Эннеады, о познании Богом духа, который в молящих, о принятии им воссылаемых ему духовных жертв, о спасении того, что есть в молящих, и о даровании им бессмертной мудрости.

Молитву сменяет призыв наставника облобызать друг друга, затем следуют его слова о ниспосланном видении. Относительно этого места (впрочем, как и некоторых других) надо заметить, что исследователи расходятся по поводу того, чьими считать те или иные реплики, когда нет прямого указания на то, кто именно говорит. Судя по содержанию, представляется все же более вероятным, что весь фрагмент 57,26 — 58,22 заключает в себе речь наставника. В состоянии экстаза он восклицает: «Я вижу самого себя!», ему открыта вся Огдоада и души в ней, и ангелы, — они поют гимн в молчании. Это — откровение, полученное посредством видения.

Второй блок начинается молитвой, возносимой учеником его наставнику, Гермесу божественному, который ныне тождественен Уму. Молчание в себе, к чему неоднократно призывает Гермес, достигнуто учеником. Он получает откровение — видение в Гермесе, созерцает Огдоаду и души в ней, и ангелов, поющих гимн Эннеаде, а также того, кто создал тех, что в духе. За этим следует благодарение, обращенное к Господу, причем ученик, воспевая ему хвалебный гимн, вторично произносит его имя, но в форме несколько иной, чем прежде (другого ряда гласных).

Основную часть сменяет эпилог. В нем содержится распоряжение Гермеса ученику написать для храма в Диосполисе книгу, именуемую «Огдоада открывает Эннеаду». Иероглифические знаки, которыми она должна быть написана, будут вырезаны на стеле бирюзового цвета, положенной в святилище Гермеса. Определяются также стражи при ней справа и слева — с ликом лягушки и с ликом кошки, а также намечена астрономическая ситуация, когда это может быть выполнено.

Наконец, Гермес говорит о тех, кому и как положено читать эту книгу. Он заключает свое наставление формулой заклятия против тех, кто осмелится использовать ее с дурными намерениями.

Неоднократные упоминания об Огдоаде и Эннеаде, о введении в них, их созерцании, их даре обнаруживают некий стержень в построении текста. Своеобразное единство придает ему и то, что он написан как духовный опыт посвящения в тайну дивинизации. Отсюда — угол

зрения на то, о чем говорится, эмоциональная приподнятость тона, взволнованность, очень личная окраска речи участников посвящения. Отсюда — и немногословие или молчание о ряде обстоятельств, касающихся, так сказать, внешней стороны посвящений. Так, только из призыва наставника (57,26) мы узнаем о ритуальном поцелуе. Не больше сказано о жертвоприношении, хотя «духовные жертвы» и названы в молитве, возносимой Богу (57,19). Однако, хотя слова «порядок предания» (52,7), «ступень» (52,13; 54,28; 63,9) встречаются немногим чаще, но о чем, как не о «предании», то есть введении по этапам в тайну дивинизации, говорится в тексте? Этот последний пример указывает на то, что не стоит перегибать палку. Действительно, о многом сказано как о переживаемом, глубоко личном, не с позиции стороннего наблюдателя. Но из этого следует, что уже наша задача — извлечь из текста максимум сведений по поводу того, о чем в нем прямо не говорится или сказано очень бегло.

Разумеется, многое в нем имеет отношение к проблеме человека. Это очевидно, под каким бы углом зрения текст ни рассматривать: египтологизмов ли в нем, или степени близости его к иным герметическим текстам (прежде всего, I и XIII трактатам Герметического корпуса), или параллелей ему в собственно гностических документах, или его отношения к философской и религиозной литературе поздней античности. Перечень можно было бы продолжить. Вспоминается крылатая фраза проф. Ж. Киспеля: «При конечном анализе гнозис есть антропология: человек стоит в центре гностических интересов»[4]. К теме человека тяготеет и порождение «духовных» («сыновей», «поколений»), и их формирование, и порядок предания, его ступени, и молитвы, обращенные к Богу невидимому, сопровождаемые произнесением его имени и просьбами о созерцании Огдоады и Эннеады, о спасении того, что есть в молящих, о даре мудрости, и мистические озарения, и произносимые в молчании восхваления и благодарственные гимны.

Но есть один момент в картине посвящения в тайну дивинизации, на котором хотелось бы задержать внимание. Это вопрос о самопознании. Он прочитывается в восторженном возгласе, дважды исторгаемом из уст достигших состояния экстаза при посвящении в тайну: «Я вижу самого себя!» (58,8 и 60,32–61,1). В первый раз можно полагать, что он исходит от наставника, созерцающего «бездны неизреченные <...> начало силы, которая надо всеми силами, которая не имеет начала», а во второй — от ученика, возносящего хвалу Господу: «<...> мой ум желает петь гимн тебе повседневно. Я есмь инструмент твоего духа. Ум — твой плектр. А твой совет играет на мне. Я вижу себя! Я получил силу от тебя. Ибо твоя любовь охватила нас».

О самопознании говорится и в других герметических текстах. Так, в «Поймандре» сказано о том, «кто познал самого себя» (ὁ ἀναγνωρίας ἑαυτὸν) (CH.I,19), и дальше приводятся «слова Бога»: «Пусть человек,

имеющий ум, познает самого себя» (ὁ ἔννους ἄνθρωπος ἀναγνωρισάτω ἑαυτὸν) (CH.I,21).

В коптских гностических текстах тема самопознания одна из основных. В «Аллогене», гностическом тексте из собрания рукописей из Наг-Хаммади, слова о самопознании, ведущем к единению божественного начала в себе и во-вне, принадлежат персонажу, получившему откровение от сущности высшего мира о его тайнах. Вот эти слова: «И я вернулся к себе самому и я увидел свет, окружающий меня, и благо, которое во мне, и я стал божественным» (NH.XIII. 52, 9–13). Тема самопознания (самоузнавания) в самых разных ее преломлениях представлена в другом гностическом памятнике — «Апокрифе Иоанна». Тут, в частности, актом самопознания единого, его самооткровения положено начало множеству, созданию мира высшего [5].

Говоря о свидетельствах обращения к теме самопознания, нельзя упускать из виду, в какую систему представлений она вписана в том или другом тексте. Так, в гностических текстах, когда речь идет о человеке, его самопознание связывается с обретением им знания о его изначальной причастности божественному началу. Миф об искре света в человеке, возвращающейся с его самопознанием к своему источнику, стоит за этим.

Что же касается такого герметического текста, как «Огдоада и Эннеада», то из введения следует, что в человеке только с мистическим рождением в нем «духовного» открывается возможность быть посвященным в тайну дивинизации, которая венчается его самоузнаванием в божественности. Однако в конце документа говорится, что и «тот, кто не будет рожден сначала Богом», при условии, если ведет благочестивую жизнь, «сообразно ступеням продвигается и вступает на путь бессмертия. И таким способом он вступает в разумение Огдоады, которая открывает Эннеаду». Здесь нет следов гностического мифа об искре, как и атмосферы мистической таинственности.

Заключая краткий очерк, рассчитанный на то, чтобы хотя бы немного облегчить читателю знакомство с произведением, перевод которого следует ниже (Приложение I), надеюсь на продолжение — уже другими — изучения его.

В Приложении II дан перевод текста, следующего в рукописи за текстом «Огдоады и Эннеады» (63,33–65,7) и отделенного от первого орнаментальной чертой. Молитва, которая есть в этом тексте, стала основанием для гипотезы, что он завершал «Огдоаду и Эннеаду» [6]. Представляется, что против этого говорит не только ее обособленное положение. Настораживает и другое. Во-первых, в композиции «Огдоады и Эннеады» есть цельность, препятствующая любому дополнению. Во вторых, молитва включена в повествование, следов которого нет в «Огдоаде и Эннеаде», есть только две ремарки, необходимые для понимания диалога. Здесь же — графически выделенная первая фраза: «Это молит-

ва, которую они сказали»» (63,33), далее идут слова молитвы, а затем, хотя и краткое, но весьма содержательное повествование от третьего лица относительно ритуальной практики молившихся: «Когда они произнесли это, молясь, они облобызали друг друга и пошли, чтобы вкусить их пищу чистую, в которой нет крови» (65,3–7). И снова орнаментальная черта. И, наконец, третье. Представляется, что молитвы в «Огдоаде и Эннеаде» теснее связаны с содержанием произведения (например, 56, 22–28), чем та, которая переписана в следующем за ним тексте. Не настаивая на весомости этих доводов, полагаю все же небесполезным обсуждение этого вопроса.

Перевод «Огдоады и Эннеады» и Молитвы благодарения выполнен на основе первого издания коптских текстов М. Краузе и П. Лабиба (KL), с учетом других изданий.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] PGM. T. 1, p. 58–59.

[2] *Mahé J.-P.* Hermès en Haute-Égypte. T I. Québec. 1978.

[3] Ср. начало XIII трактата Герметического корпуса (CH. XIII.1).

[4] *Quispel J.* Gnosis als Weltreligion. Zürich, 1952. S. 29.

[5] Подробнее об этом см. Трофимова М. К. Из истории ключевой темы гностических текстов / Палеобалканистика и античность / М.: «Наука», 1989. С. 177 и слл.

[6] См. HHE P. 137–141.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

NHC = Nag Hammadi codex

NH = Corpus hermeticum

PGM = Papyri graecae magicae

KL = M. Krause-P. Labib, Gnostische und hermetische Schriften aus Codex II und Codex VI. Glückstadt. 1971

HHE = Mahé J.-P. Hermès en Haute-Égypte. T. I. Québec. 1978

NHL = The Nag Hammadi Library in Englisch. Leiden. 1984

ЗНАКИ В ТЕКСТЕ

( ) Круглые скобки обозначают дополнение для ясности, необходимое в русском тексте.

[ ] Квадратные скобки обозначают восстановленное в коптском тексте.

< > Ломанные скобки обозначают добавленное или исправленное в коптском тексте.

ПРИЛОЖЕНИЕ I

Огдоада и Эннеада

(NH VI.6.52.1-63.32)

(52) [...] «[О мой отец], ты обещал мне вчера, что [введешь] мой ум в Огдоаду, и после этого введешь меня в Эннеаду. Ты сказал: ‘Таков порядок (τάξις) предания (παραδόσις)’.»

«О мой сын, именно (μέν) таков порядок (τάξις). Обещание же (δέ) было (сделано) согласно (κατά) человеческой природе. Действительно (γάρ), я сказал тебе, когда начал (ἄρχεσθαι) обещание; я сказал: ‘Если ты вспоминаешь[1] каждую ступень (βαθμός)’. Когда я получил дух (πνεῦμα) благодаря силе (δύναμις), я вложил в тебя энергию (ἐνέργεια)[2]. В самом деле (μέν), разумение (νόησις) есть в тебе, во мне — как будто (ὡς) сила (δύναμις) была чреватой. Ибо (γάρ) когда я зачал от источника (πηγή), который течет ко мне, я породил.»

«О мой отец, каждое слово — ты сказал мне его прекрасно (καλῶς). Но (δέ) я изумлен (θαῦμα) этим словом, которое ты теперь сказал. Ведь (γάρ) ты сказал: ‘Сила (δύναμις), которая во мне’.»

Он ответил: «Я породил ее, как порождались эти сыновья.»

«Стало быть (ἄρα), о мой Отец, у меня много братьев, если я буду причислен к поколениям.»

«Прекрасно (καλῶς), о мой сын! Это благо (ἀγαθόν) причисляется чрез [...]**(53)** [...] и [...] во всякое время. Вот поэтому, о мой сын, тебе необходимо (ἀνάγκη), чтобы ты знал своих братьев и почтил их прекрасно (καλῶς) и подобающе, так как (ὡς) они произошли от того же самого отца. Ибо (γάρ) каждое поколение, — я назвал (προσφωνεῖν) его, я дал ему имя, так как (ὡς) они порождение как эти сыновья.»

«О мой отец, разве (ἄρα) есть у них день[3]?»

«О мой сын, они духовные (πνευματικόν). Ибо (γάρ) они существуют как энергии (ἐνέργεια), которые взращивают (αὐξάνειν) другие души (ψυχή). Поэтому я говорю, что они бессмертные.»

«Твое слово — истина, отныне нет возражения (ἀντιλογία). О мой отец, начни (ἄρχεσθαι) речь об Огдоаде и Эннеаде, и причисли также меня к моим братьям.»

«Помолимся, о мой сын, отцу Всего, вместе с твоими братьями, которые мои сыновья, дабы он дал дух (πνεῦμα) дара речи.»

«Как молятся, о мой отец, когда соединяются с поколениями[4]? Я хочу, о мой отец, повиноваться (πείσθεσθαι). »

«[...] **(54)** [...] Однако [...] ни закон (νόμος). Но (ἄλλα) он поко[ен...] И это поистине [для тебя], чтобы ты вспомнил преуспеяние (προκοπή), пришедшее к тебе как мудрость среди поколений. О мой сын, сравни себя в раннем возрасте (ἡλικία). Словно малые (дети), ты задавал вопросы (πρόβλημα) бессмысленные, неразумные (ἀνόητος).»

«О мой отец, преуспеяние (προκοπή), пришедшее ко мне ныне, и предвидение (πρόνοια) сообразно (κατά) поколениям, пришедшее ко мне, превосходя недостаток, — они во мне прежде всего.»

«О мой сын, если (ὅταν) ты разумеешь (νοεῖν) истину (ἀλήθεια) своей речи, ты найдешь своих братьев, которые мои сыновья, молящихся вместе с тобой.»

«О мой отец, я не разумею (νοεῖν) ничего, кроме (εἰ μήτι) красоты[5], которая пришла ко мне среди поколений, та, которую ты называешь ‘красота души (ψυχή)’[6]».

«Устроение пришло к тебе согласно (κατά) ступени (βαθμός). Да придет к тебе разумение (νόησις), и ты будешь учить.»

«Я уразумел (νοεῖν), о мой отец, каждое поколение. Но (δέ) особенно (μᾶλλον) **(55)** [...] пребывает в [...].»

«О мой сын, [...] в восхвалениях от [тех, которые] возвеличили (αὐξάνειν) [их].» «О мой отец, речь, которую ты скажешь, — ее силу (δύναμις) я получу от тебя. Как это было сказано (нам) обоим, помолимся, о мой отец.»

«О мой сын, подобает всем нашим умом и всем нашим сердцем и нашей душой (ψυχή) молиться Богу и просить (αἰτεῖν) его, чтобы дар (δωρεά) Огдоады простерся к нам и каждый от него получил то, что его. Тебе же принадлежит, чтобы ты разумел (νοεῖν), мне же, — чтобы я мог сказать речь от источника (πηγή), что течет ко мне.»

«Помолимся, о мой отец!»

«Я взываю (ἐπικαλεῖν) к тебе, кто властвует над царством силы, к тому, чье слово (λόγος) становится рождением света. Его же слова бессмертны. Они вечны и неизменны. Он, чья воля рождает жизнь образов во всяком месте. Его природа (φύσις) дает форму (μορφή) сущности (οὐσία). Им движутся **(56)** души (ψυχή) [Огдоады и] ангелы (ἄγγελος) [...] те, которые существуют. Его провидение (πρόνοια) простирается к каждому [...] порождает каждого [...] эон (αἰών) среди духов (πνεῦμα). Он сотворил все. Он, кто имеет себя самого в себе, он поддерживает каждого. Он совершенен, Бог невидимый (ἀόρατος), кому говорят в молчании, — его образ (εἰκών) движется, направляемый (διοικεῖν), и направляет (διοικεῖν). Сильный в силе, кто превосходит величие, кто избраннее почитаемых, ⲍⲱⲝⲁⲑⲁⲍⲱ ⲁ ⲱⲱ ⲉⲉ ⲱⲱⲱ ⲏⲏⲏ ⲱⲱⲱⲱ ⲏⲏ ⲱⲱⲱⲱⲱⲱ ⲟⲟⲟⲟⲟ ⲱⲱⲱⲱⲱⲱ ⲩⲩⲩⲩⲩⲩ ⲱⲱⲱⲱⲱⲱⲱⲱⲱⲱⲱⲱ ⲱⲱⲱ ⲍⲱⲍⲁⲍⲱⲑ. Господи, дай нам мудрость (σοφία) от твоей силы (δύναμις), простирающейся к нам, чтобы мы высказали самим себе видение (θεωρία) Огдоады (ὀγδοάς) и Эннеады (ἐννεάς). Мы уже достигли Гебдомады, так как мы благочестивы (εὐσεβής) и ходим (πολιτεύεσθαι) в твоем законе (νόμος). И твоя воля, — мы вершим ее всегда. Ибо (γάρ) мы пошли **(57)** [твоим путем, и мы] отказались [...], дабы было твое ви[ден]ие (θεωρία). Господи, дай нам истину (ἀλήθεια) в образе (εἰκών). Дай нам чрез дух (πνεῦμα), дабы мы могли узреть фор-

му (μορφή) образа (εἰκών), который без недостатка, и прими отражение (τύπος) плеромы (πλήρωμα) от нас чрез наше восхваление. И познай дух (πνεῦμα), который в нас. Ибо (γάρ) от тебя Все получило душу (ψυχή). Ибо (γάρ) от тебя, нерожденный (ἀγέννητος), рожденный (γεννητόν) произошел. Рождение саморожденного (αὐτογέννητος) было чрез тебя, рождение всех рожденных (γεννητόν), которые существуют. Прими от нас духовные (λογική) жертвы (θυσία)[7], которые мы воссылаем тебе от всего нашего сердца и всей нашей души (ψυχή) и всей нашей силы. Спаси то, что есть в нас, и дай нам мудрость (σοφία) бессмертную.»

«О мой сын, облобызаем (ἀσπάζεσθαι) друг друга с любовью! Возрадуемся этому! Ибо (γάρ) уже (ἤδη) грядет к нам от них сила (δύναμις), которая есть свет. Ибо (γάρ) я вижу! Я вижу бездны (βάθος) неизреченные! Как скажу я тебе, **(58)** о мой сын? [...] от [...] мест. Как [скажу я обо] Всем? Я [есмь ум и] я вижу другой ум (νοῦς), тот, что движет душу (ψυχή)! Я вижу того, который движет меня из чистого забвения. Дай мне силу! Я вижу самого себя! Я хочу говорить! Страх (φόβος) охватывает (κατέχειν) меня. Я нашел начало (ἀρχή) силы (δύναμις), которая надо всеми силами (δύναμις), которая не имеет начала (ἀρχή). Я вижу источник (πηγή), кипящий жизнью. Я сказал, о мой сын, что я есмь Ум (νοῦς). Я прозрел! Слово не может открыть это. Ибо (γάρ) вся Огдоада (ὀγδοάς), о мой сын, и души (ψυχή), которые в ней, и ангелы (ἄγγελος) поют гимн (ὑμνεῖν) в молчании. Я же (δέ), Ум (νοῦς), я разумею (νοεῖν).»

«Каков способ, которым <они> поют гимн (ὑμνεῖν)?»

«Ты стал таким, что невозможно будет говорить тебе.»

«Я молчу, о мой отец. Я хочу петь гимн (ὑμνεῖν) тебе молча. »

«Так пой его, ибо (γάρ) я есмь Ум.»

«Я разумею (νοεῖν) Ум, Гермес, который не может быть разъяснен (ἑρμηνεύειν), хранимый в себе самом. И (δέ) я радуюсь, о мой отец, видя тебя улыбающимся. И (δέ) Все **(59)** радуется. Поэтому никакое творение (κτίσις) не испытает недостатка в твоей жизни. Ибо (γάρ) ты господин граждан (πολίτης) во всяком месте. Твое провидение (πρόνοια) предохраняет. Я взываю к тебе, отец, эон (αιών) эонов (αιών). Дух (πνεῦμα) божественен (θεῖον). И в духе (πνεῦμα) он дает дождь на каждого. Что ты говоришь мне, о мой отец, Гермес?»

«Об этом я ничего не говорю, о мой сын. Ибо (γάρ), справедливо (δίκαιον) для Бога, чтобы мы молчали о том, что сокрыто.»

«О Трисмегист (τρισμέγιστος), не дай моей душе (ψυχή) быть лишенной (χήρα) видения (θεωρία), которое божественно (θεῖον). Ибо (γάρ) для тебя все возможно как для наставника вселенной.»

«Обратись к восхвалению, о мой сын, и пой молча. Проси (αἰτεῖν), что хочешь, в молчании.»

Когда он закончил, восхваляя, он вскричал: «Отец Трисмегист (τρισμέγιστος)! Что я скажу? Мы получили этот свет. И я, — я вижу это

самое видение (θεωρία) в тебе. И я вижу Огдоаду (ὀγδοάς) и души (ψυχή), которые в ней, и ангелов (ἄγγελος), поющих гимн (ὑμνεῖν) Эннеаде (ἐννεάς) и ее силам (δύναμις). И я вижу его, имеющего силу (δύναμις) их всех, творящего **(60)** <тех, что> в духе (πνεῦμα).»

«Подобает [отныне], чтобы мы молчали в благоговении (προπετής)[8]. Не говори о видении (θεωρία) отныне. Должно петь гимн (ὑμνεῖν) отцу до дня оставления тела (σῶμα).[9]»

«То, что поешь ты, о мой отец, я также хочу петь.»

«Я пою гимн (ὑμνεῖν) внутри себя. Когда (ὡς) ты успокоился, займись восхвалением. Ибо (γάρ) ты нашел то, что ты ищешь.»

«Что же (δέ) подобает, о мой отец, чтобы я восхвалил, потому что я полн в моем сердце? »

«Но (δέ) то, что подобает, — это твое восхваление, которое ты воспоешь Богу, так чтобы оно могло быть записано в этой негибнущей книге.»

«Я вознесу восхваление из моего сердца, прося конец Всего и начало (ἀρχή) начала (ἀρχή), бессмертная находка (εὕρεμα) поиска (ζήτημα) людей, породитель света и истины (ἀλήθεια), сеятель слова (λόγος), любовь (ἀγάπη) бессмертной жизни. Слово (λόγος) сокрытое не сможет сказать о тебе[10], Господи. Поэтому мой ум (νοῦς) желает петь гимн (ὑμνεῖν) тебе повседневно. Я есмь инструмент (ὄργανον) твоего духа (πνεῦμα). Ум (νοῦς) — твой плектр (πλῆκτρον). А твой совет играет (ψάλλειν) на мне. Я вижу **(61)** себя! Я получил силу от тебя. Ибо (γάρ) твоя любовь охватила нас.»

«Прекрасно (καλῶς), о мой сын.»

«О благодать! После этого я воздаю благодарение тебе, воспевая гимн (ὑμνεῖν) тебе. Ибо (γάρ) я получил от тебя жизнь, когда ты сделал меня мудрым (σοφός). Я восхваляю тебя. Я называю твое имя, сокрытое во мне: ⲁ ⲱ ⲉⲉ ⲱ ⲏⲏⲏ ⲱⲱⲱ ⲓⲓⲓ ⲱⲱⲱⲱ ⲟⲟⲟⲟⲟ ⲱⲱⲱⲱⲱ ⲩⲩⲩⲩⲩⲩ ωωωωωωωωωωωωωωωωωωωωωωωωωω. Ты еси тот, кто пребывает с духом (πνεῦμα). Я пою гимн (ὑμνεῖν) тебе в божественности.»

«О мой сын, эту книгу напиши для храма в Диосполисе (διόσπολις) иероглифическими знаками, именуя (ὀνομάζειν): ‘Огдоада (ὀγδοάς) открывает Эннеаду (ἐννεάς)’.»

«Я сделаю это, о мой <отец>[11], как ты приказываешь ныне.»

«О мой <сын>[12], слово книги напиши на бирюзового цвета (καλλάινος) стелах (στήλη). О мой сын, эту книгу надлежит написать на стелах (στήλη) бирюзового цвета (καλλάινος) иероглифическими знаками. Ибо (γάρ) сам Ум (νοῦς) стал хранителем (ἐπίσκοπος) **(62)** их. Поэтому я повелеваю (κελεύειν), чтобы было вырезано это слово на камне и чтобы ты положил его (камень) в мое святилище. Восемь стражей (φύλαξ) сторожат его и [...] солнца (ἥλιος). Мужские же (μέν) (стражи) справа с ликом лягушки, а (δέ) женские слева с ликом кошки. И (δέ) положи четырехугольный (τετράγωνος) молочный (γαλακτίτης) камень

под плиты (πλάξ) бирюзового цвета (καλλάινος) и напиши имя на плите (πλάξ) камня сапфирового цвета (σαπφείρινος) иероглифическими знаками. О мой сын, ты поставишь этот (камень), когда я буду в Деве (παρθένος) и солнце в первой половине дня, пятнадцать градусов (μοῖρα) мною пройдено (παράγειν).»

«О мой отец, все, что ты говоришь, я сделаю с готовностью.»

«Напиши же (δέ) клятву на книге, дабы те, кто будет читать книгу, не (μήπως) пользовались именованием (ὀνομασία) в злодеянии (κακουργία) и не (οὐτε) противились деяниям судьбы (εἱμαρμένη). Напротив, они должны следовать (στοιχεῖν) закону (νόμος) Бога, не преступая (παραβαίνειν) во всем, но (ἀλλά) в чистоте прося (ἀιτεῖν) у Бога мудрости (σοφία) и знания (γνῶσις). И тот, кто **(63)** не будет рожден сначала Богом, он становится посредством общих (γενικός) и путеводных (ἐξοδικός) речей. Он не сможет прочитать то, что написано в этой книге, хотя его совесть (συνείδησις) чиста в том, что его касается, потому что он не делает ничего постыдного и не соглашается (συνευδοκεῖν) с ним. Но (ἀλλά) сообразно (κατά) ступеням (βαθμός), он продвигается и вступает на путь бессмертия. И таким способом он вступает в разумение (νόησις) Огдоады (ὀγδοάς), которая открывает Эннеаду (ἐννεάς).»

«Так я сделаю это, о мой отец. »

«Это есть клятва. Я заклинаю того, кто прочитает эту священную книгу, небом и землей, и огнем , и водой, и семью правителями сущности (ὐσιάρχης), и творящим духом (πνεῦμα) в них, и Богом <нерожденным> (γεννητός), и саморожденным (αὐτογενής), и тем, кто был рожден, дабы он соблюдал (τηρείν) то (мн. ч.), что сказал Гермес. Те же (δέ), кто соблюдет (τηρείν) клятву, — Бог примирится с ними, как и каждый, кого мы поименовали (ἠνομάζειν). А (δέ) те, кто преступит (παραβαίνειν) клятву, — гнев (ὀργή) каждого низойдет на него. Это есть совершенный (τέλειος), который существует[13], о мой сын.»

ПРИЛОЖЕНИЕ II
Молитва благодарения
(NH VI.7.63.33 — 65.7)

(63) Это молитва, которую они сказали.

«Мы благодарим Тебя! Каждая душа (ψυχή) и (каждое) сердце простерто к Тебе, о Имя, нетревожимое (ἐντοχλεῖν), **(64)** почитаемое в именовании (ὀνομασία) Бога и благословляемое в именовании (ὀνομασία) Отца. Ибо к каждому и ко Всему (направляется) милость (εὔνοια) Отца и любовь и воля и всякое учение сладкое, верное (ἁπλοῦς), даруя (χαρίζειν) нам ум (νοῦς), слово (λόγος) и знание (γνῶσις): ум (νοῦς), дабы мы могли разуметь (νοεῖν) Тебя, слово (λόγος), дабы мы могли разъяснять (ἑρμηνεῦειν) Тебя, а знание (γνῶσις), дабы

мы могли познать Тебя. Мы радуемся, что были просвещены твоим знанием (γνῶσις). Мы радуемся, потому что Ты научил нас о Тебе. Мы радуемся, потому что, тогда как мы в теле (σῶμα), Ты сделал нас богами в твоем знании (γνῶσις). Благодарение человека, которое устремлено к Тебе, есть единственное, дабы мы познали Тебя. Мы познали Тебя, о свет умопостигаемый (νοητός). О жизнь жизни, мы познали Тебя. О материнское лоно (μήτρα) каждого семени, мы познали Тебя. О материнское лоно (μήτρα), чреватое природой (φύσις) Отца, мы познали Тебя. О вечное постоянство Отца порождающего, так мы поклонились твоему Благу (ἀγαθόν). Единственное желание, о чем мы просим (αἰτεῖν), мы желаем быть сохраненными (τηρεῖν) в знании (γνῶσις). Одно же сохранение есть то, **(65)** чего мы желаем, дабы не оступиться нам в этого рода жизни (βίος).»

Когда они сказали это, молясь, они облобызали (ἀσπάζειν) друг друга и пошли, чтобы вкусить их пищу чистую, в которой нет крови.

ПРИМЕЧАНИЯ

1 Ср. CH, XIII, 2.

2 Ср. CH, XIII, 11.

3 В копт.: ⲁⲣⲁ ⲱ ⲡⲁⲓⲱⲧ ⲟⲩⲛ̄ⲧⲁⲩ ϩⲱⲟⲩ ⲛ̄ⲛⲁⲩ. Место неясное, что привело к разным попыткам его понимания. Так, в первом издании текста (KL, S. 171–172): «O mein Vater, haben auch sie?». Иначе HHE, t.I, p. 67: «O mon Père, ont-ils, eux-aussi, le(ur)s mères (ⲛ̄ⲛⲁⲩ)?». В NHL, P. 293: «Then, O my father, do they have (a) day (ϩⲱⲟⲩ)?». Последний вариант представляется наиболее вероятным: написание ϩⲱⲟⲩ в значении ‘день’ зафиксировано в ахм. рук. Ge 2.3 (Crum P. 730 a).

4 ⲉⲛϫⲱⲱⲙⲉ. Копт. ϫⲱⲙⲉ (см. Crum, P. 770 b) имеет два значения: ‘поколение’ и ‘книга’. В некоторых случаях контекст подсказывает единственно возможный смысл слова. В других же случаях этого нет, что влечет за собой существенно отличающиеся друг от друга варианты перевода.

5 Ср. CH, X, 6.

6 Ср. Plato. Convivium. 210 b.

7 ⲛ̄ⲛⲗⲟⲅⲉⲓⲕⲏ ⲑⲩⲥⲓⲁ. Ср. KL, S. 176: die geistigen Opfer, NHL, P. 294: spiritual sacrifices, HHE, t. I, p. 75: les sacrifices en paroles.

8 ϩⲛ̄ ⲟⲩⲛ̄ⲛ̄ⲧⲡⲣⲟⲫⲉⲧⲏⲥ. Другое понимание этого выражения представлено в HHE, t. I, p. 81, 120.

9 Ср. CH, I, 22.

10 ⲉⲣⲟⲕ. Допустим иной перевод: «тебе».

11 ⲡⲁϣⲏⲣⲉ. Исправлено на ⲡⲁⲉⲓⲱⲧ. KL, S. 181; HHE, t. I, p. 82, 125; NHL, P. 296.

12 ⲡⲁⲉⲓⲱⲧ. Исправлено на ⲡⲁϣⲏⲣⲉ.

13 Возможные гипотезы по поводу смысла сказанного см. HHE, t. I, p. 87, 134.

И. Г. Галкова

Иконография портала Сен-Жиль в Аржантон-Шато

воплощенная память о мистическом опыте

О СВЯЗИ ПАМЯТИ с изобразительным искусством можно говорить, по меньшей мере, в двух планах: рассматривать произведение искусства как воплощенное воспоминание и искать в нем внешнее отображение опыта автора (визуального, эмоционального, интеллектуального); видеть в нем визуальный код или ключ, который позволяет воскресить в памяти нечто — информацию, переживание, впечатление. Иными словами, изображение является одновременно отображением памяти и ее стимулятором — агентом, пробуждающим воспоминание. Строго говоря, эти два аспекта нельзя четко разделить; в предлагаемой статье речь пойдет об обоих.

Вторжение в жизнь человека, влияние на его мысли и чувства является важнейшей функцией религиозного искусства: оно призвано стимулировать и организовывать религиозный опыт[1]. Сакральные образы заставляют человека вспомнить об иных реалиях жизни — о тех, которые неминуемо забываются в суете повседневности. Методы, которыми искусство восстанавливает эту память, нередко куда более сложны, чем простое напоминание о незримой реальности, воплощенной в образе.

Все сказанное в полной мере может быть отнесено к искусству европейского Средневековья, и, в частности, к скульптурному декору романских храмов. Храм — место, априори связанное с религиозным переживанием (можно сказать, специально для него отведенное), и украшающие его рельефы и скульптуры не столько действительно «украшают» его, сколько проявляют сакральную функцию здания. Особая роль здесь отводится церковному порталу. Порог храма — место, где совершается переход из обыденного пространства в сакральное. Человек, переступающий эту границу осознанно, восстанавливает в этот краткий миг в памяти свое переживание сакрального. Это момент крайне интенсивного вспоминания, и декор портала романской церкви

обычно соответствует значимости этого мгновения: здесь сосредоточены наиболее важные образы, которые, в отличие от многих других элементов декора (капителей нефа, модильонов и т. д.), рассчитаны на фронтальный обзор.

Здесь будет рассмотрен портал церкви в Аржантон-Шато (Франция, департамент Де-Севр), построенной и украшенной рельефами в XII веке. Структура портала характерна для романских церквей Аквитании и отличается от доминирующего типа (т. н. клюнийского портала) отсутствием тимпана и центрального столба, делящего вход на два проема. В аквитанских церквях (чаще всего небольших по размеру) делался единый дверной проем в форме арки, окруженный рядами архивольтов (сверху) и полуколонн (по бокам), создающих ступенчатую перспективу ниши портала. Эти архитектурные элементы, как правило, украшены рельефами; в Аржантон-Шато скульптурное решение имеют архивольты и капители полуколонн. Сама конструкция, как будто затягивающая человека внутрь и разделенная на ритмические секции, задает схему поступательного движения. Вхождение в храм — акт не только физический, но и символический. И если уходящие вглубь ряды архивольтов задают и структурируют это движение, то изображения на них проявляют спиритуальную параллель этого действия.

Входная арка окружена пятью скульптурными архивольтами, которым соответствует пять капителей. На капителях попарно изображены монструозные персонажи. На архивольтах — следующие сюжеты (начиная с внешнего ряда): знаки Зодиака и аллегории месяцев; Вознесение Христа и двенадцать апостолов; разумные и неразумные девы из библейской притчи; аллегории добродетелей и пороков; ангелы, несущие в медальоне изображение агнца. Каждому из архивольтов, кроме последнего, соответствует бордюр с текстом, поясняющим содержание рельефов. Разберем подробнее эти сюжеты (избранная последовательность от внешних рядов к внутренним продиктована логикой движения человека в портале).

На первом архивольте изображены знаки Зодиака и занятия человека, типичные для соответствующих месяцев, своеобразный скульптурный календарь. К сожалению, большинство рельефов утрачено или сильно повреждено. Но мы наверняка знаем, по меньшей мере, что здесь были использованы два приема репрезентации сути, два визуальных ключа, вызывающих в памяти представление о годичном цикле. Первый из них абстрактный. Знаки Зодиака отображают структуру времени, не давая представления о его длительности. Они встречаются во множестве средневековых схем и диаграмм, основная цель которых — упорядочить общее знание о мире. Кочующие из схемы в схему знаки Зодиака можно рассматривать как универсальный систематизирующий элемент[2]. Другой ключ — картины сезонных работ. Такие

изображения восходят к эмоционально-чувственному переживанию течения времени и связанных с ним перемен. Оно передано не абстрактным символом, а сценой, наиболее характерной для данного момента (посев хлеба, забой скота, сбор винограда и т. п.), участником или наблюдателем которой мог быть каждый. Соединяясь вместе, эти два приема создают образ земного времени как чувственно переживаемой длительности, которая в то же время структурирована и вписана в общую картину Вселенной.

Второй архивольт занимают изображения двенадцати апостолов. Здесь угадывается та же структура: их число равно количеству месяцев.[3] Однако свести весь смысл этой ступени к параллели «двенадцать апостолов — двенадцать месяцев» было бы сильным упрощением: скорее это обеспечивает естественный переход к новому витку смысла. Фигуры апостолов в христианстве — первые в числе посредников между Богом и людьми. Они — ближайшие спутники Христа в его земной жизни, и именно через них в мир проникает спасительное и упорядочивающее учение. Считалось, что сама деятельность церкви восходит к апостольской миссии, а глава ее является преемником святого Петра. Роль посредников, соединяющих земное бытие с небесным, ведущих от одного к другому, в высшей степени присуща именно апостолам. Такое их осознание воплощено во множестве метафор (начиная с библейской: Petrus — камень в основании нового храма), представляющих не только важную часть христианской доктрины, но и одно из общих мест христианского миросозерцания (см.: Daniélou 1986, 131). Центральную часть архивольта занимает сцена Вознесения Христа в мандорле, которую поднимают два ангела. Всю композицию можно трактовать как Вознесение Христа, произошедшее на глазах у апостолов (Лк., 24:51, Мк., 16:19). Вознесение — прорыв к неземному существованию, установление живой, непосредственной связи между двумя мирами. На архивольте мандорла Христа выходит за границы изобразительного поля, а его фигура больше других выдается вперед, как будто вырываясь из общего плана композиции.

Третий архивольт посвящен библейской притче о мудрых и неразумных девах (Мф., 25:1–12), кратко пересказанной в надписи над фигурами: [ISTE SUNT] PRUDENTES QUINQUE VIRGINES ADVENTUM SPO[N]SI CUM ACCENSIS LAMPADIBUS EXPECTANTES + VENIENTIS ISTE SUNT QUINQUE FATUE VIRGINES CUM EXTINTIS LAMPADIBUS AD IANUAM SPONSI PULSANTES QUIBUS IPSE DIXIT NESCIO VOS (Сии есть пять мудрых дев, ожидающие прихода жениха с зажженными лампадами + сии есть пять неразумных дев, пришедшие с погасшими лампадами, стучащие в дверь жениха, которым тот сказал: не знаю вас). В центре архивольта изображен Христос в образе Небесного жениха. По правую руку от него — мудрые девы, по левую — неразумные, с опрокинутыми лампадами. Притча часто упоминается

в проповедях XII–XIII веков, с XII в. существовала литургическая драма на этот сюжет. Популярность его, очевидно, выходила далеко за рамки ученой культуры. Фабула о десяти девах, как одна из самых простых и наглядных метафор воздаяния за земную жизнь (мудрые девы, запасшиеся маслом и сохранившие огонь в лампадах, впущены на свадебный пир, неразумные отвергнуты), должна была занимать прочные позиции в памяти средневековых прихожан. Сцена, изображенная на архивольте, не пересказывает сюжет, но напоминает его: число дев, лампады в их руках (горящие или опрокинутые), Небесный жених, к которому направлено движение — все это должно работать как ключ к воссозданию сюжета в памяти. И не только сюжета, но и переживания, с ним связанного. Ведь равнодушно заученная притча — притча неуслышанная, неусвоенная. История десяти дев напоминает о возможности перехода, спасения и одновременно — о его труднодоступности. Не стоит забывать, что чуть ниже расположена реальная дверь в храм, и вхождение в нее является сущностной параллелью к сюжету притчи.

На четвертом архивольте представлены аллегории пороков и добродетелей. Их описание и изображение в аллегорических образах, где внутреннее нравственное противостояние предстает в виде борьбы двух персонажей, известно с первых веков христианства. Число и перечень пороков и добродетелей могли меняться; в данном случае этот список таков: Сладострастие (LIBIDO) — Целомудрие (CASTITAS); Гнев (IRA) — Терпение (PATIENTIA); Гордыня (SUP[ER]BIA) — Смирение (HUMILITAS); Вера (FIDES) — Идолопоклонство (IDOLATRIA); Щедрость (LARGITAS) — Сребролюбие (AVARITIA); Согласие (CONCORDIA) — Раздор (DISCORDIA). Обычно этот сюжет (который является своего рода визитной карточкой аквитанских порталов) соотносят с поэмой Аврелия Пруденция «Психомахия» (IV в.; см.: Katzenellenbogen, 1964; Mâle, 1948; Houlet, 1969; Norman, 1988). Духовная борьба там представлена в виде череды поединков, а список пороков и добродетелей в общих чертах напоминает их перечень на архивольте. Однако знания о страстях, осаждающих человеческую душу, могли быть почерпнуты не только из этой поэмы: перечисление пороков и противопоставление им добродетелей было действенной матрицей нравственного совершенствования, пронизывавшей все слои христианской культуры. Их называние, материализация и одушевление, включение в многочисленные метафорические схемы и сюжеты встречается и в монашеских трактатах, и в народных фаблио, и в нравоучительных «примерах» проповедников.[4] Стоит отметить, что нравственная борьба на архивольте представлена в виде свершившегося результата: триумфальной победы добродетелей. На последнем архивольте изображены ангелы, два из которых (в центре) несут медальон с изображением агнца. Ангел — небесный житель, существо, не имеющее ничего общего с бренным миром. Агнец — апокалипсиче-

ский символ Христа. Будучи переданным через таинственный символ, а не через человеческий образ, этот Христос (в отличие от первых двух изображений) воплощает в себе его неземную, вечную ипостась.

Если попытаться соединить все рассмотренные сюжеты в цепь предполагаемых откликов, мы получим следующую картину: первый этап — проявление вселенской структуры в окружающем человека земном бытии, растянутом во времени (работы месяцев, знаки Зодиака); второй — осознание реальности и близости инобытия (апостолы; сцена Вознесения); третий — прохождение испытания (мудрые и неразумные девы); четвертый — триумф, осознание победы над внутренними слабостями (пороки и добродетели); пятый — приобщение к инобытию (ангелы, Христос-агнец). Перед нами — этапы спиритуального пути, мистического путешествия, приближения к Богу. В ходе него происходит внутренняя трансформация человека, его переориентация на вечные ценности, его подготовка к существованию в ином мире (проявление ориентиров ощутимо и на уровне формальной организации: в первом архивольте изображения расположены радиально, начиная со второго акцентируется центр, где трижды повторен образ Христа в разных ипостасях). Парадигма духовного пути в средневековой культуре присутствует повсеместно, в самых разных формах: в нравоучительных трактатах, выстроенных как матрица морального совершенствования, жизнеописаниях святых, религиозных поэмах, с XII в. — в рыцарских романах, исполненных христианской мистики. По этому принципу часто выстраивались проповеди, и ход литургии в его делении на этапы повторял такое постепенное восхождение к мистической сути.

Однако ближе всего к внутреннему процессу, запечатленному в иконографии архивольтов, стоит повествование о непосредственном переживании мистического опыта: рассказы о путешествиях в иной мир, совершаемых в видениях и снах. Они нередко встречаются в монашеской литературе в виде отдельных сочинений или вкраплений в общее повествование (таковы видения, описанные Бедой Достопочтенным в «Церковной истории народа англов», Григорием Великим в «Диалогах», Гвибертом Ножанским в своем жизнеописании и т. д.), при этом XII век поистине можно назвать веком визионеров, настолько частыми становятся такие рассказы[5].

Человек, входящий в храм, во многом сопоставим с путешественником-визионером: он тоже совершает своего рода путешествие, переход из одного мира в другой — из повседневного окружения в сакральное пространство храма. Вхождение в храм и участие в литургии — своеобразная модель контакта с инобытием. Рассмотренные выше этапы внутренней трансформации, соответствующие процессу вхождения, вполне можно сравнить с этапами визионерского путешествия.

Участвуя в таинстве, человек приобщается к другой, неземной реальности. Память об этой реальности должна сохраняться в суете его

земных дел, и регулярное посещение мессы можно назвать своего рода духовным упражнением, позволяющим эту память восстанавливать и удерживать в сознании. Пересечение порога храма — пиковый, пограничный момент, в котором на секунду раскрывается вся суть этого действия. Визионерские путешествия — тоже действенное средство восстановления памяти. Увиденное за рамками земного мира настолько потрясает, что визионер часто меняет свой образ жизни, и это продиктовано получением не столько знания, сколько опыта, чувственно пережитой реальности инобытия, которая навсегда врезается в память (такова описанная Бедой история Дриктельма, который после явленного ему видения ушел из мира и поражал других монахов суровостью своего быта, памятуя об адских муках; см.: *Беда Достопочтенный* 2002, 164–168).

Многие детали, описываемые визионерами, близки образам, представленным в декоре портала. Так, дорога визионера часто пролегает через места, населенные чудовищами, или их появление предшествует переходу — точно так же входящего в портал церкви Сен-Жиль окружают образы монстров на капителях (на уровне глаз), интуитивный вектор «спасения» от которых — вперед, внутрь храма, и вверх, к образам Христа на архивольтах.

И, наконец, оба эти явления совпадают по своей сути: как в одном, так и в другом случае имеет место временное, не окончательное (однако реально ощутимое) приобщение к иному миру, переживание и закрепление в памяти опыта инобытия.

Одной из древнейших форм мистического путешествия является прохождение души сквозь небесные сферы. Эта парадигма была детально разработана в сочинениях гностиков, но и в ортодоксальном христианстве она часто пробивается наружу (например, в апокрифическом видении апостола Павла). В XIII в. путешествие по сферам стало основой такого грандиозного произведения, как «Божественная комедия» Данте — светского, но проникнутого христианской мистикой. Картина Вселенной как системы концентрических сфер была основной матрицей представлений о мироздании в Средневековье. В иллюстрациях научных и теологических трудов часто встречались круговые диаграммы, где Землю окружали последовательно сферы трех стихий (вода, воздух, огонь), далее — сферы семи планет (Луна, Меркурий, Венера, Солнце, Марс, Юпитер, Сатурн), и, наконец, сфера зодиакальных созвездий, или небесная твердь[6]. Следом за ними шли сферы нефизического мира: сфера Перводвигателя и Эмпирей, место пребывания Бога, ангелов и святых.

Визуально система перспективных архивольтов очень напоминает круговую диаграмму небесных сфер. В некотором смысле она даже более правильна, поскольку система сфер, хоть и изображалась на плоскости, осмысливалась как пространственная модель (в изображениях XIV–XV веков встречаются попытки передать картину мира в виде полу-

сферы, т. е. сферы Вселенной «в разрезе» — что по форме очень похоже на верхнюю часть перспективного портала). Однако в последовательности архивольтов мы не найдем почти никакого соответствия схеме физического космоса. «Почти» — потому что одна общая деталь все же есть: внешнюю звездную сферу можно сопоставить с первым, «зодиакальным» архивольтом. Все, что идет дальше, никак не похоже на планетарные сферы, зато весьма напоминает изображение Эмпирея: здесь тоже возникал Христос в силах с предстоящими ему небожителями. В миниатюрах Эмпирей располагался последним по счету и часто представал не в виде сферы, а как пространство, охватывающее весь остальной мир. В случае с порталом таким пространством является окружающее его (и все здание церкви) земная реальность. Т. е. перед нами обратная картина: физический мир представляет собой фоновое пространство, а мир нематериальный заключен в систему сфер. В обоих случаях крайней является одна и та же переходная, соединяющая сфера: сфера Зодиака. То есть в рядах архивольтов вполне можно усмотреть космологическую схему, вывернутую наизнанку: вокруг нее — Земля, а в центре — Бог. Или, вернее, это взгляд на систему мироздания с противоположной точки: то, что изображается в миниатюрах, можно назвать взглядом с небес на Землю; перспектива портала — это взгляд с Земли на небеса.

Таким образом, в структуре портала заложена парадигма мистического путешествия, представленного и как реальное (а не только мысленное) движение сквозь систему небесных сфер, от физического мира к нематериальному. Пересечение порога храма онтологически параллельно переходу в Эмпирей.

В «Божественной комедии» Данте именно вознесение в Эмпирей становится переломной точкой мистического пути, пиковым моментом перехода, когда происходит преображение самого путешественника. Этот момент духовного преображения, наступающей гармонии человека с Богом и космосом в средневековой культуре получил воплощение в образе микрокосма в макрокосме — человека, вписанного в систему небесных сфер. Это образное представление не только соответствия человеческого тела физическому миру (легкие подобны воздуху, живот — морю, зубы и кости — горам, плоть — земле и т. д.), часто приводимого в энциклопедических трактатах, но и гармонии человеческой души с божественным космосом. Именно таким смыслом наделяет микрокосм визионерка XII века Хильдегарда Бингенская (см.: *Hildegard of Bingen* 1990).

Человек, проходящий сквозь скульптурный портал, не просто зритель. Вступая в контакт с системой изображений, он сам становится центральным элементом композиции. Собственно, она обретает свое истинное значение только тогда, когда в центре ее (в дверном проеме) находится человек. И в этот момент его фигуру вполне можно рассматривать как смысловой элемент иконографии портала. В таком виде она

обнаруживает потрясающее сходство с изображениями микрокосма в макрокосме, т. е. человек, проходящий сквозь портал, в эту секунду «совпадает» с образом идеального, гармоничного человека-микрокосма. Можно ли тут говорить об осознанном уподоблении этих схем друг другу — неизвестно; но их смысловая, сущностная параллель очевидна.

Возвращаясь к разговору о памяти и ее связи с изображениями, надо сказать, что в данном случае недостаточно ее трактовки просто как функции сознания. То, что находит воплощение в системе скульптурного портала (и то, к чему она взывает), можно назвать памятью о мистическом опыте. Вся система работает как своего рода ментальный тренажер, помогающий человеку сохранить память об основах бытия и быть готовым к его трансформации — смерти. Такого рода память в традиционных культурах почиталась за главную добродетель, считалась залогом существующего порядка вещей и запечатлевалась в сакрализованных формах: в ритуалах, мифах, священных объектах (см.: Элиаде 1995). Эта глубинная память-знание неразрывно связана с памятью-процессом, вспоминанием, обновлением спиритуального опыта. Художественная организация портала в целом может быть рассмотрена как знание о нематериальном, потустороннем мире, его схема. В процессе прохождения сквозь него схема превращается в работающую модель. Эта система позволяет хранить и передавать такую информацию, которая непосредственным образом никак не может быть передана: духовный опыт, память о бытии.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] О функции сакральных образов см.: Schmitt 2002; Бельтинг 2002.

[2] См. об этом: Carruthers 1990, 126, 133–134.

[3] Об аллегорической параллели двенадцати апостолов двенадцати месяцам см.: Daniélou 1986, 131–143; о значении ее в иконографии порталов: Tonnelier 1977; Angheben 1998, 209.

[4] О концепции основных грехов в разных жанрах средневековой литературы см.: Bloomfield, 1967.

[5] Подробнее о жанре видений см.: Dinzelbacher 1991; Carozzi 1994; Ярхо 1989.

[6] В разных текстах и диаграммах число сфер и их порядок могли варьироваться; данный перечень приводится по трактату Роберта Гроссетеста «О сфере» (см.: Роберт Гроссетест 2003, 3–47).

ЛИТЕРАТУРА

Беда Достопочтенный: 2002, *Церковная история народа англов*, С.-Петербург.

Бельтинг Х.: 2002, *Образ и культ*, Москва.

Роберт Гроссетест: 2003, *Сочинения*, Москва.

Элиаде М.: 1995, *Аспекты мифа*, Москва.

Ярхо Б. И.: 1989, Б. И. Ярхо и исследования жанра видений, Вступительная заметка, публикация и при-мечания А. Б. Грибанова, Восток — Запад: Исследования. Переводы. Публикации., Москва, вып. IV, 18–55.

Angheben M.: 1998, Apocalypse XXI–XXII et l'iconographie du portail central du narthex de Vézelay, *Cahiers de civilization médiévale*, Poitiers, 209—240.

Bloomfield M. W.: 1967, *Seven deadly sins*, Michigan.

Carozzi C.: 1994, *Le voyage de l'âme dans l'au-delà d'après la litterature latine (V^e – XII^e siècles)*, Roma.

Carruthers M.: 1990, *The Book of Memory. A study of memory in Medieval Culture*, Cambridge.

Daniélou J.: 1986, *Les symboles chrétiens primitives*, Paris.

Dinzelbacher P.: 1991, *Révélations*, Turnhout.

Hildegard of Bingen: 1990, *Scivias*, New Jersey.

Houlet J.: 1969, *Les combats des vertus et des vices: la Psychomachie dans l'art*, Paris.

Katzenellenbogen A.: 1964, *Allegories of the Virtues and Vices in Medieval Art from early Christian Times to the Thirteen Century*, New York.

Mâle E.: 1948, *L'art religieux du XIII-e siècle en France*, Paris.

Norman J. S.: 1988, *Metamorphoses of an allegory: The iconography of the Psychomachia in Medieval art*, New York.

Schmitt J.-C.: 2002, *Le corps des images. Essais sur la culture visuelle au Moyen Age*, Paris.

Tonnelier Ch.: 1977, *Aulnay de Saintonge*, Saintes.

А. В. Марков

Последний богослов свободной Византии

*(новации Иоасафа Эфесского и символический язык христианской культуры)**

ФИГУРА ИОАСАФА, митрополита Эфесского (?–1437), почти не привлекала внимание историков византийской мысли. Немногочисленные исследования, посвящённые этому церковному деятелю, принимают во внимание только его «Канонические ответы» как один из памятников церковного права. В предисловии к изданию «Ответов» А. И. Алмазов писал, что «въ общемъ кругу (вопросовъ) наблюдается нѣкоторая систематичность и законченность. Этимъ мы хотимъ сказать, что здѣсь однимъ-другимъ отвѣтомъ затронуто почти все важнѣйшее, чту связано съ понятіемъ богослуженія» (Алмазов 1903, 11). Среди прочего Иоасаф разбирает такие важные вопросы, как, например, особенности чина погребения вампиров (вопрос 42) или отношение к женщинам, которые пьют кровь младенцев (вопрос 53) [просвещённый канонист настаивает на том, что погребать мнимых вампиров следует на общих основаниях (Алмазов 1903, 32–33; 40]. Тем более удивительно, что личность Иоасафа настолько выпала из поля зрения исследователей, что не был определён даже список его трудов. Сп. Ламброс упоминал Иоасафа Эфесского и Иоанна Владинтера (мирское имя Иоасафа) как разных лиц (см.: Lambros 1926, 2), Л. Брейе отождествлял автора «Канонических ответов» со знаменитым византийским учёным Иосифом Вриеннием (см.: Brehier 1938, 993), а Фр. Дёглер утверждал, что время жизни Иоасафа неизвестно [см.: Dögler 1965, 116]. Только недавний труд А. Коракидиса (см.: Korakidis 1992) смог установить основную биографическую канву богослова.

Иоасаф, скромный чиновник Патриархии, выдвинувшийся на митрополичью кафедру за отсутствием других кандидатур, для исследователей оказался в тени более видных его современников, принявших

* Исследование выполнено при поддержке Российского гуманитарного научного фонда: проект 05-03-03519а.

самое активное участие в интеллектуальной и политической жизни своего времени. Среди многих других это, прежде всего, преемник Иоасафа по Эфесской кафедре, знаменитый полемист Марк Евгеник, философ Георгий Плифон, гуманист Виссарион Никейский и искусный политик и одарённый богослов Георгий Схоларий. Иоасаф, вероятно, сам не стремился делать какие-либо резкие шаги, всю жизнь оставаясь скромным служителем Церкви; ко времени рукоположения он был уже весьма зрелым человеком. Первую часть жизни Иоанн Владинтер служил как чиновник и дипломат: в частности, в 1419 г. и в 1421 г. он ездил во Флоренцию, где сблизился с гуманистом Амброджо Траверсари. Из писем Джованни Ауриспы к Амброджо Траверсари мы узнаём о жизни Иоанна во Флоренции и о хиротонии его в иеромонаха в начале 1424 г. (см.: Korakidis 1992, 32). Эти поездки были связаны с проектом Вселенского Собора, и далее Иоасаф посвятил все свои силы подготовке Собора, по видимости, уже не покидая Константинополь и проводя свои дни на заседаниях специально созданной для этого комиссии. Но в 1431 г. он вновь отправился во Флоренцию в составе делегации патриарха Иосифа, участвовал в разрешении канонических конфликтов между Церквями на Пелопонессе, вернулся домой в 1433 г., и только в самом конце жизни занял овдовевшую митрополичью кафедру.

Свои сочинения Иоасаф мог писать более свободно, чем те деятели, которые в эту тяжелейшую эпоху брали на себя всю полноту ответственности за принятые ими решения и, рискуя собственной репутацией, спешно меняли многие свои убеждения (Ср. напр. Ševčenko 1961). Свобода от жесточайших рамок текущей политики, которая проглядывается в его сочинениях, поначалу производит впечатление провинциального энтузиазма, некритического и спешного изложения материала, бывшего для богословов предшествующих поколений предметом нескончаемых борений и жесточайших споров, в которых и оттачивалось оружие мысли. Но мы увидим, что Иоасаф, подводя итоги сокровенных раздумий византийских богословов, воспроизводил отдельные приёмы, с помощью которых в прежние века были достигнуты высоты теоретических построений, для совершенно новых интеллектуальных целей.

Репертуар тех жанров, в которых писал Иоасаф — это минимальный репертуар образованного византийца: послание и публичная речь. Точнее, это те жанры, формализации и риторической разработке которых уделялось в византийской традиции наибольшее внимание. При этом «Послание монаху Нилу» включает в себя специфически патристический жанр вопросов и ответов (достаточно вспомнить соответствующие труды Максима Исповедника), а две его гомилии легко интерпретировать и как экзегетический этюд, и как полемический трактат или увещевательное послание. В классической традиции гомилетических циклов, открытой Иоанном Златоустом и завершённой

Григорием Паламой, стремление расширить жанровые границы гомилии диктовалось требованием публичности. Ибо сам гомилетический цикл стал возможен, когда христианским стало всё население, и построение проповедей в форме ограниченного педагогического курса выглядело уже устаревшим. Слушателям нужно было не только объяснить смысл молитв или праздников, но и повлиять на те решения, которые прихожане могут принимать поспешно: предостеречь их от ереси, помочь правильно организовать повседневный быт, опровергнуть ложные подходы к Писанию. У позднего наследника гомилетической традиции Иоасафа Эфесского публичное красноречие перестаёт быть стихией, способной подчинить другие жанры собственным целям. Проповедник скорее любуется педагогическими возможностями каждого жанра, захваченный широтой открывшихся ему горизонтов.

Эти свои стилистические пристрастия Иоасаф не только не скрывает, но и напрямую провозглашает в специальном сочинении, предисловии к труду Мануила II Палеолога «Надгробное слово родному брату порфироносному владыке господину Феодору I Палеологу...» (см.: Chrysostomides 1985). Слово в память деспота Мистры было произнесено ещё простым чиновником (см.: Schreiner 1977, 388), но в рукописях предисловие подписано уже именем иеромонаха или даже епископа Иоасафа.

Иоасаф заявляет, что всё, что касается самого труда венценосного владыки, «уже разъяснено в другом предисловии» [как мы узнаём из рукописной традиции, написано оно было философом из Мистры, знаменитым Георгием Плифоном (см.: Lambros 1926, 38)], и ему «нечего к этому добавить». Поэтому свою задачу он видит только в том, чтобы поделиться наблюдениями над стилем (χαρακτήρ) сочинения:

> Стиль, как мне думается, не выспренний и не смиренный, но почитающий меру. Мысли не малозначительны, и слова его не грубые, но в точности подходят мысли. Заключая в словах обилие мощи, он увлекает слушателя, особенно в похвалах отечеству. Сжатость соединяется с ясностью настолько, что краткость не кажется неясностью, а ясность приниженностью (...). Присуща ему и блистательность мыслей, особенно там, где повествуется о роде Фрериев и об их правлении на Пелопоннесе. А рассказ о перебежчиках звучит как бы по-варварски, и тогда радуешься широте осмысления. Метод сокрушителен, основан на сплошных ассоциациях, удачных выражениях, лучшем отборе мыслей и сведений, как и отступлений, вставок и сравнений. Величавость относится к самой сути, и словесными оборотами он пользуется рассудительно, оставляя читателю место подумать большее, чем место сказанного в тексте (73, 7 sqq.)[1].

На первый взгляд, приведённые слова представляют собой привычный для теоретиков риторики комментарий «характера» и «идей» сочинения. Но в них, вопреки всему этикету, с которым обычно говорят

о заслугах ритора, утверждается, что произведение берёт материал непосредственно из жизни. Особенности воздействия речи определяет не столько искусство стилиста, сколько выбор предмета. Начальный этап работы ритора, inventio, оказывается и центральным этапом. Отбор тем и историческое описание, следующее самой логике событий, определяет всю выразительность текста. Оратор вынужден о варварах говорить по-варварски, а о величии величаво, и ему оставлен вовсе не выбор речевой стратегии, а только остроумие.

Обе свои гомилии («На молитву „Пресвятая Троица...“» и «На молитву „Свете тихий...“») Иоасаф написал, будучи ещё архимандритом. Архимандрит в эти времена явно больше занимался пастырской практикой, чем епископ, который был скорее представительной фигурой на высотах большой политики, чем человеком, которому каждый день приходится сталкиваться с самыми разными людьми. Поэтому епископы в последнее столетие Византии создают не гомилии, а только пастырские послания. Обе гомилии открываются противопоставлением мира умопостигаемого и мира чувственного. Ни один византийский проповедник не осмелился бы поставить в самое начало свой речи вопрос, рассматривать который возможно только после длительного подведения слушателя к созерцанию богословских истин. Но Иоасаф исходит из того, что человечество уже обладает готовым знанием о различии этих двух миров, ибо, как он говорит, человек находится на стыке этих двух миров, в чём и коренится его свобода и царственное достоинство.

В первой гомилии (о молитве «Пресвятая Троица») пастырь говорит об очищении человека как об утончении его чувств, в результате чего человек и становится способен воспринимать божественный свет: «очистившись утончается, а утончившись, воспаряет ввысь, мало чем умаляясь перед ангелами» (102, 76–78). Во второй гомилии («Свете тихий») вводится другой магистральный образ — образ помазания уже освятившимися людьми всех прочих восходящих к святости людей:

> И беспримеснейшим светом зажжённые, исполнены стали оттуда посылаемого сияния, и тем самым вторыми светами стали через приобщение Первому. И так помазанные видом блага совершенно не желали удержать благо только у себя: ибо возлюблены не только спасающиеся (124, 41 sqq.).

Оба названных человеческих качества показывают преимущество духовно-телесной природы перед ангельской, ибо свойственное ангелам постоянное устремление к «бескрайнему морю Божьего величия» (101, 64–65) в человеке сочетается с изменением качеств и характеристик этой сложной природы, что обеспечивает новое «вкушение благодеяний Божиих». И тогда человек познает в житейском море не только бурю, но и штиль.

Далее в обоих гомилиях учреждение молитв связывается со стремлением охватить все части времени, причём именно части дня соотносятся со всей священной историей, которую нельзя охватить одним взглядом:

> Но божественные отцы, стяжав в себе действующий божественный Дух, став сынами Божиими и друзьями по причастию (...) дни и части ночи предназначали Богу. (102, 87 sqq.)

> Тогда видя, что древние чтили число семь, по множеству других причин, и прежде всего соизмеряясь с видимым, на семь неких «веков» подразделили день, и семь песнопений ему предназначили. (125, 67sqq.)

Ибо именно в течение дня, согласно Иоасафу, можно открыть дорогу будущему. Молитва «Пресвятая Троица» толкуется одновременно как «прошение и исповедание», а песнопение «Свете Тихий» — как прошение об изменении жизни и действительное её изменение.

Обе гомилии построены как построчное истолкование молитвословий, отличающихся совершенно различным строением. Казалось бы, и изложение должно идти совершенно несходными путями, всякий раз увлекая подробным истолкованием молитвенных воззваний и расшатывая и так очень вольные композиционные рамки гомилии. Но сравнивая два произведения, созданных почти одновременно и ради одних целей, мы сталкиваемся с одной схемой изложения, не предусмотренной ни формальными свойствами толкуемого текста, ни какими-либо специальными композиционными принципами.

В начале основного изложения в обоих случаях сказано, что правильное исповедание Бога представляет собой достижение исихастского идеала: спокойствия души, не знающего лжи и возмущений:

> Всякой ереси божественные отцы чурались, и заслуженно. Ибо невыносима для веры бездонная пучина лишних слов, что при исследовании только воздвигает волны. Простое расположение слов предлагает верующим великий штиль. И более того, вызывает скорое продвижение к гавани божественной воли. (103, 113 sqq.)

> Свет тихий, прямой, благой и благодетельный для тех, с кем он оказывается. Душу делающий кроткой у удостоившихся людей, как и сердце, и побуждающий любовью того, кто творит любовь (...) божественный свет тихий и благой, веселит лице души, и делает его боговидным. (127, 100 sqq.)

Далее речь переходит к исповеданию основного христианского догмата — догмата Троицы. Если первая гомилия раскрывает исповедание Троицы на примере прецедентов Ветхого Завета, начиная с явления ангелов Аврааму, то вторая гомилия требует правильного исповедания Троицы в нынешнее время, избегающего любых догматических изъянов и тем самым создающее новые прецеденты — уже спасительного исповедания веры.

Не желая оставлять в статусе предположения связь исповедания догматов и повседневной жизни, Иоасаф в обоих случаях говорит, что исповедание Троицы есть часть жизни Иисуса.

> И Сам Цель стал прояснять таинство блаженной Троицы, когда шёл на добровольное страдание: «объявил Я имя Твое, — сказал Он Отцу — человекам» (105, 166 sqq.).

> Но мы, стоя в благочестии в знакомых пределах, не замутняем богословие, бесчестя его какими-то ублюдочными учениями и новыми направлениями, но мыслим постигнуть правую славу. (...) Если поистине Христос и называется и есть истина, как Он изрёк «Я есмь истина», то если бы Он знал, что от Него исходит всесвятой Дух, то не умолчал бы об этом и открыл это ученикам: ибо зазирает это нашему спасению, ради которого Он и смерть вкусил, и Сам до ада снизошёл (129, 149 sqq.).

Мы видим, что вторая гомилия разъясняет первую, доказывая, что не только речь, но и умолчание является основанием нашего правильного исповедания. Умолчание создаёт более чёткие границы, и тем самым оно может сделать более чёткой и нашу жизненную позицию. Вера в беспредельные возможности речи, свойственная традиционному ритору, уступает место доказательству через именование: если Христос именуется «целью», то мы и должны видеть все обстоятельства присутствия этой «цели», как прямо названные, так и неназванные.

Сразу вслед за этим Иоасаф вводит в обоих гомилиях образ «богословского языка» (θεολόγος γλῶττα). В обоих случаях эти слова означают, конечно, не общую способность говорить о богословии, а просто св. Григория Назианзина, в церковной традиции названного Богословом за своё самое известное сочинение — «Пять богословских слов». В первой гомилии Иоасаф замечает, что вступительную просьбу о милости в молитве «богословский язык» узаконил, как правильное обращение всех «бедствующих в трясине и рабствующих в Египте скверным и блудным телом»[2] (106, 182–183). Во второй гомилии провозглашается: «„Бог должен вспоминаться, или лучше сказать, Богом надо дышать“ [Greg. Naz. Contra Eunominanos (Orat. 27 — Theol. 1), 4], как сказал богословский язык» (133, 249–250). Обе цитаты вместе образуют объёмную и выразительную картину молитвы, которую не образует каждая цитата по отдельности: Иоасаф никогда не считает нужным долго задерживаться на описании нынешнего состояния человека. Во второй гомилии он прямо и говорит «речь нужно сразу вести к ночи», то есть завершать истолкование молитвы «Свете тихий».

Далее говорится о том, что молитва сосредотачивает ум. В первой гомилии говорится, что при призывании всех Лиц Святой Троицы ум «приобретает надёжное знание» и подчиняет себе низшие части души, гнев и вожделение:

> Ум не позволяет низшим частям души ни вожделеть не самого лучшего, не исходить гневом кроме как против одного только общего врага, с чем мы и должны обращаться к Богу. (107, 210–212).

Во второй гомилии уже даются условия такого надёжного знания. Чтобы оно было надёжным, достаточно правильно и вовремя употреблять эпитеты:

> дабы никто, услышав о божественных вещах недостаточно серьёзно, не подменил «отца» в мысли, похищенный заблуждениями лукавого, и не счёл, что смертная природа как-то вместо божественной и блаженной, — и сказано «бессмертного Отца» (133, 259 sqq.).

Вслед за этим, в обоих гомилиях разъясняются такие темы, как величие Бога, добро от Бога и красота от Бога. В первой гомилии говорится, что ни один грех не может победить человеколюбие Божие (107, 230–231), а во второй гомилии оговариваются условия понимания сказанного в первой гомилии:

> Божество не таково, чтобы кто дошёл до столь великой дерзости, говорить или желать его описать пространственно (134, 270–272).

В первой гомилии говорится, что грешат те люди, которые не приобрели опыта добра и не подготовили должным образом свои чувства (108, 241–242), а во второй заявлено, что люди святы, когда их святость выражается простыми характеристиками: например, они «не ходят по совету нечестивых»[3] или придерживаются других ограничений (135, 292).

В первой гомилии говорится, что закон Божий «не чужд красоте и не сводится к запретам, почему и становится желанным. Он <...> велит быть внимательным» (108, 247 sqq.). Во второй гомилии объясняется, что́ это за красота: это сияние от святого Гроба, которое можно понять и в смысле чудесного огня на Пасху, известного в греческом мире чуда, и в смысле света знания о спасении, и в смысле самого спасения:

> Так мы пришли к завершению рассвета и удостоились «видеть свет вечерний», который от Твоего святого гроба воссияв просвещает нас ко славе и похвале пославшего (135, 307 sqq.).

Внимание к воле Божией оказывается возможно только при внимании к чуду, в котором и выражается большинство свойств воли Божией: слава, восторг, просвещение, пламенная решительность.

Далее вторая гомилия точно так же объясняет первую: если в первой сказано, что мы не можем спастись своими собственными силами, ибо не можем очистить сами себя (109, 271 sqq.), то во второй гомилии говорится о простом логически-языковом законе этого спасения: «Тот, кто называет Отца, тотчас разумом переходит к Сыну, ибо Отец всегда чей-то Отец» (137, 342–343). Так оказывается, что спасение есть усыновление Богу, и по отдельности обе гомилии только намекают на это, а вместе они об этом говорят.

Кроме того, только сопоставление гомилий может помочь ответить на вопрос, что такое жизнь. Первая гомилия говорит о том, что жизнь есть определённое созерцание, упорядочивающее отношения с миром и с другими людьми:

> Исцелённые от немощей, когда мы Духом живём, то духовным зрением вперяемся, и не тщеславными становимся, как говорит Павел, и не завидуем друг другу, но возлюбив братьев, насколько мы возлюблены у Бога <...> друг друга тяготы носим (109, 286 sqq.).

Вторая гомилия разъясняет, каким образом происходит это упорядочивание отношений — через сохранение умственных способностей незамутнёнными и через следование порядку, существующему в тварном мире.

> А жизнь — это по природе сохранение чувственного и умственного обычая. <...> Ибо произвёл сущее и видотворил его в красоту Творец (139, 402 sqq.).

По отдельности первое определение жизни может показаться слишком моралистическим, а второе слишком философским, но вместе они описывают настоящую жизнь как проходящее во времени событие.

Примеров такой переклички двух текстов и совершенно параллельного развития изложения можно привести немало. Когда заходит речь о свидетельстве отцов, то первая гомилия просто говорит об универсальности сказанного ими, о широте их взгляда и богатстве жанрового репертуара:

> Духом водимые божественные отцы не от нутра своего произносили речи, как другие люди, но только то, что подал всесвятой Дух их сердцу на пользу нам. И в кратких речах своих они всё вместе соединили: исповедание веры, исповедь о содеянном, молитву и прошение с молением (111, 323 sqq.).

Во второй гомилии, очередной раз изложив основы догматики, Иоасаф поясняет, что такая широта взгляда определяется свойствами самого света, который и делает зрение человека ясным, и позволяет правильно познавать всё то, что его превышает. Знание отцов становится нашим знанием, существующим во времени.

В отличие от традиционной средневековой мистики света, Иоасаф сводит в одно два несовместимых предметных контекста. Он стремится отождествить мистический свет, которым ознаменовано правильное познание мира, и свет знания, блюдущий правильную передачу всех необходимых человеку сведений. Средневековье обычно не совмещало эти контексты, ибо мистический язык оставался весьма индивидуальным, а чеканные формулы богословского рассуждения не несли на себе никакой печати мистического опыта. Посредником этих двух контекстов у Иоасафа выступает свет над гробом Господним, свет «об-

разцовый» во всех смыслах. С одной стороны, этот свет по природе своей непостижим, и, значит, становится своего рода наглядным пособием для изучения мистического опыта, предоставляя возможность выстраивать всё новые спекулятивные построения. С другой стороны, он является моделью действия благодати в мире и, следовательно, началом того познания Бога через Его свойства, которому и посвящены гомилии:

> И об этом изрек божественным Духом великий Иерарх <Софроний Иерусалимский>, Богом живший и видевший и претерпевший немало. И мы не думаем, что тот божественный свет осиял только его, и что только этот боговидный человек удостоился столь великого зрения, и что оно ограничивалось только одним божественнейшим Гробом, но что если и мы захотим видеть, то сможем увидеть, и в нас самих будем сохранять этот свет и сиять для других. Ибо нам повелено быть светочами мира. А светоч и в себе имеет свет, и даёт его воспринять вовне. (142, 484 sqq.)

Нужно заметить, что тема света над гробом Господним была своего рода «тайной областью» византийского и поствизантийского богословия. В ходе паламитских споров ни одна из сторон не указывала на иерусалимский феномен в подтверждение своей позиции, вообще не ссылаясь ни на какие общеизвестные чудеса. Казалось бы, свечение над гробом, на уже существующую веру в которое указывают слова Иоасафа Эфесского, было отличным поводом ещё раз оспорить идею существования чистилища: Марк Евгеник, например, на Флорентийском соборе мог бы указать, что благодать во всех случаях действует непосредственно, и не может быть опосредована ситуацией происходящего в течение некоторого временного промежутка очищения грехов. Но он этого не сделал. И даже когда в конце XVI в. патриарх Александрийский Мелетий Пигас стал ссылаться на «календарные» чудеса в целях критики григорианской реформы календаря, он обошёл вопрос об иерусалимском чуде молчанием. Один из позднейших патриархов даже оставил пометку на рукописи трактата Пигаса:

> Я удивляюсь, что сей мудрейший Патриарх обошёл молчанием свидетельство, которое превыше всех свидетельств: а именно пресвятой свет. Он воссиявает ежегодно, в день великой субботы, над живоподательным Гробом в Иерусалиме. Если конечно, он не намеренно избежал упоминать это + А(лександрийский) Ф(еофил) [Legrand 1902, 154].

Наконец, в обеих гомилиях назван конкретный жанр богословской работы, который Иоасаф предлагает своему собеседнику. В первой гомилии таким жанром названо исповедание веры:

> Мы не занимаемся суетными вещами, и не переоцениваем малое, ибо нет у нас в наших молениях что дать Богу, и вместо чего-либо другого мы приносим исповедание (111, 335 sqq.).

Во второй гомилии поясняется, что это исповедание означает дедукцию, когда все выводы о Боге и отношении к миру делаются из свойств и особенностей света:

> Поэтому не думай о себе смиренно и скудно, но божественнейше и возвышеннейше, и пусть всё будет произведено от света (143, 509 sqq.).

Далее вслед за определением жанра следуют уже менее обязательные исторические экскурсы: в первой гомилии — о правильном богопочитании на примере Давида, а во второй гомилии — о неправильном богопочитании на примере фарисеев. В этом пункте Иоасаф менее всего ограничивает себя тем, что можно вывести из слов Библии, но приводит и исторические сведения, которых в Библии быть не может. Фарисеев он, правда, путает с героями сочинения Филона Александрийского, посвящённого общине «терапевтов». Но сведения он черпает, по всей вероятности, не из самого Филона, а из одного из многочисленных антииудейских сочинений, создававшихся в последние века существования Византии. Против иудеев в поздней Византии писали канонист Матфей Властарь, император и церковный деятель Иоанн Кантакузин, чиновник и епископ Феофан Никейский, а уже непосредственно в годы турецкого завоевания — патриарх Геннадий Схоларий, церковный чиновник Феодор Агаллиан и многие другие. Могло ли такое сочинение вразумить хотя бы одного константинопольского иудея — об этом в науке до сих пор не утихают споры (см. напр: Voordeckers 1975; Bowman 1985, 27–40; Lukyn 1935; Sharf 1961). Во всяком случае, сопоставление этих сочинений показывает то, что их сочинители, наподобие мифографов-компиляторов заката античности (см.: ПВМ), переписывали друг друга целыми страницами (см. напр.: Polemis 1998, 186) и не говорили ничего нового в сравнении с тем, что сказал Иоанн Златоуст в своих «Восьми словах против иудеев» (PG 48, 843 sqq.). Основная задача этих трудов, как показывает И. Полемис (см.: Polemis 1998, 188), состояла вовсе не в разработке богословской аргументации, что было важно для столь же громких, но при этом актуальных споров с католиками и мусульманами (о них см. напр.: Argyriou 1986), а в объяснении нравственных потерь современных иудеев по сравнению с древними, ведь Новый закон отменил Ветхий. Таким образом, антииудейские сочинения представляют собой первый опыт отсылки к конкретным историческим событиям в подтверждение отвлечённого тезиса, и поэтому неудивителен интерес нашего автора, постоянно соединяющего различные предметные контексты, не только к общему замыслу таких трудов, но и к мельчайшим подробностям, даже если запоминает он их не совсем точно.

Итак, обе гомилии, несмотря на разительное различие тем и вопросов, следуют единой программе, что выражается и в композиционном единообразии. При этом при чтении гомилий по отдельности их

логика не всегда ясна, но при сопоставлении гомилий намерение автора во всех случаях становится определённым и понятным. Иоасаф говорит не только о необходимых положительных условиях, но и необходимых ограничениях богословской работы, что в большинстве случаев позволяет ему удачно соотнести богословские тезисы с событийным содержанием духовной жизни, а богословский метод — с общей формой духовной жизни.

* *
*

Что происходит в случае, когда Иоасафа не связывает форма гомилетического жанра и когда он может свободно размышлять о событиях, непосредственно реагируя на какую-нибудь встречающуюся в Церкви интеллектуальную ситуацию, показывает его труд «Послание монаху Нилу». В рукописях этот труд представлен как вторая часть гомилии на «Свете тихий». Послание монаху Нилу представляет собой некий род догматического наставления. В начале Иоасаф говорит, что «если многое пропущено, и сокровища окажутся просто головёшками, ты не читай этого и упрекни меня» (165, 14–16). Писатель признаётся, что он, может быть, не достиг нужной степени созерцания и мысли его могут оказаться слишком низкими и недостойными. То есть волей-неволей Иоасаф утверждает, что традиция, которой он придерживается, статична и что он как писатель не может подняться выше некоторого уровня, тогда как его друг-подвижник динамично движется вперёд в духовной жизни, «не переставая никогда в молитвах переходить к лучшему» (166, 22–23). Поэтому сочинение может оказаться слишком грубым в сравнении с достигнутой другим человеком духовной тонкостью. Может статься, что оно не пригодится подвижнику и вообще не найдёт адресата — немыслимая ситуация для средневекового писателя.

Иоасаф добровольно наставляет в догматике человека, которому, может быть, невольно придётся и других наставлять в догматике, и сражаться с ересями, а возможно, даже стать исповедником в ближайшие годы, ибо такова была судьба уже немалого числа византийских интеллектуалов в это время. В традиционном духе истолковав таинство Святой Троицы через сравнение её Лиц с солнцем, лучом и светом, Иоасаф едва ли не впервые в традиции восточнохристианского богословия употребляет эти сравнения и по отношению к божественному домостроительству:

> Посмотри разумно, что как луч солнца нисходит с неба на землю, и не отделяется от солнечного круга, и не пропадает с неба или с земли, но есть и в солнечном круге, и на небе, и на земле, и повсюду, и ни сверху ни снизу не пропадает луч, говорю: так и Сын и Слово Божие сошёл

> на землю, и ни от Отца не отлучился, ни от небес, ни от земли, но был и в недрах Отцовых неотделимо и вверху и внизу и повсюду, и ни от чего не отошёл. И как солнечный свет есть и в солнечном круге, и в луче, и в небе, и на земле, и входит в жилища и повсюду светит, так мысли и Духа Святого, что Он и с Отцом и с Сыном и вверху и внизу и всякого человека просвещает и ниоткуда не уходит (166, 47 sqq.).

Далее Иоасаф вводит тему портрета. Он говорит о том, что сравнение с солнцем можно считать портретом Бога, наподобие словесного или живописного портрета какого-либо исторического лица: «Когда мы видим изображение Пророка Илии, то хотя бы в малой мере узнаём его облик (χαραϰτήρ), хотя изображение и не равноценно самому Пророку» (167, 71–76). Таким же «портретом» оказывается и человеческая душа, созданная по образу Божьему: она есть одновременно три вещи: душа, рождающееся от неё слово и исходящее от неё дыхание. Греческая патристика со времён арианских споров говорила о возникновении слова из ума как об образе рождения Сына от Отца, но этот контекст никогда не связывался с контекстом рассуждения о человеке как об образе и подобии Божием, ведь к свойствам и проявлениям души неприложимо понятие ипостаси. Это знал любой профессиональный писатель Византии, поскольку он не мог не быть знаком хотя бы с азами учения Платона и Аристотеля, тогда как Иоасаф грубо нарушает существующую конвенцию и напрямую заявляет о «лицах души», которых оказывается три:

> Если тебя спросят, сколько душ у человека, ответь, что одна. А если тебя спросят, сколько лиц души, то подобает сказать, что три. Душа, слово и дыхание, одна душа и три лица. И душа есть во образ Отца, Слово души во образ Сына и Слова Божия, а дыхание во образ всесвятого Духа. Как душа нерождённая, так и Бог, и как слово души рождается от души, так и Слово Божие рождается от Отца; и как воздыхание исходит от души, так и Дух Святой исходит от Бога Отца. Скажи так: душа, слово и дыхание — одна душа, а не три. Так и Отец и Сын и Святой Дух — один Бог, а не три (169, 111–126).

Иоасаф настаивает не на том, что параллель здесь полная, но на том, что невозможно придумать другую столь же ясную параллель. Этот триумф ясности и необходимость ограничиваться только знакомыми образами оказывается сильнее всех прочих традиционных приемов в разговоре об этих предметах. Среди «общих черт» Бога и души Иоасаф также называет «нераздельность частей» и «незримость». После этого душа и становится портретом Святой Троицы, ибо исчерпывает все те свойства, которые указаны в догматических определениях; и потому нельзя придумать лучшего доказательства существования Троицы, чем этот наглядный портрет.

Ещё одним портретом Троицы становится огонь, состоящий из нераздельных пламени, жжения и свечения (170, 145sqq.). Действитель-

но, трудно вспомнить какие-либо другие свойства огня, кроме жжения и свечения, и поэтому этот образ оказывается не только подходящим, но и во всех смыслах совершенно необходимым.

В мире Иоасафа Эфесского простое человеческое слово рождается дважды: «от души» и от «уст». Это служит доказательством двух рождений Бога-Слова: предвечного и земного:

> Слово человеческое рождается от души, когда кто пожелает что-либо сказать. Пожелание именуется первым рождением слова, так как человек желает сказать это слово, но не произносит его устами, ибо душа сохраняет слово в своих недрах. Итак, пожелание есть первое рождение слова, рождение от души, когда душа пожелала, чтобы было слово, но не явила его, а хранит в своих недрах. Когда же захочет она объявить это слово, тогда рождает его — и это второе рождение, происходящее от уст. Это второе рождение являет слово всем, и слово именуется уже не словом неявным, но словом явным. Когда рождается слово от уст, тогда все слышат слово, и оно становится явным для всех: это и называется рождением посредством уст, вторым рождением слова (171, 162 sqq.)

Обоснованием этой новой параллели оказывается то, что все свойства предметов, которые мы можем вспомнить как отличительные, говорят в пользу этой параллели, а не против неё. Человеческое слово (1) сохраняется в мире, в том числе и в душе, (2) раздаваясь, звучит внятно для всех, (3) может быть воспринято каждым человеком по отдельности, (4) обладает смыслом. Так и Слово Божие (1) не отлучается от Отца после Воплощения и во время Страстей, (2) пришло, чтобы всех спасти, (3) Ему может причаститься каждый уверовавший в Него (4) спасительно и дарует жизнь вечную. Прочие свойства Иоасаф не указывает, и приведённые описывает, как очень простую и самоочевидную картинку, которую можно назвать «богословским примитивом»:

> Как является наше слово, родившись от уст наших, так и Слово Божие, родившись от Девы, явился всему творению, и уверовавшие в Него спаслись. И как наше слово, родившись от наших уст, когда рождается от уст не исчезает из души, и не исчезает из уст, и из ушей слышащих никуда не уходит, и когда тысячи тысяч слышат слово, слово не уменьшается, но вечно слово наше есть полнейшее, так и Слово Божие хотя и родилось от Девы Марии и от пророческих уст, но не покинуло Отца, и не покинуло плоть, и не покинуло всякого человека, и не покинуло творение никаким возможным образом, но повсюду пребывает и не уменьшается, но остаётся полнейшим (172, 199 sqq.).

Но вычленение любых новых свойств предметов не поколеблет, но только подтвердит сходство. При этом Иоасаф совершенно отбрасывает тончайшую культуру различения понятий и уровней понятий, которую разрабатывала классическая патристика. Вместо тонкого разведения предметных контекстов, теологических, космологических

и антропологических, вместо выработки почти непостижимых приёмов мышления, мы сталкиваемся с некоей необходимостью, которая заставляет сказать «так, а не иначе». С такой необходимостью сталкивается обычно поэт, находящийся в плену жёсткой метрической схемы. Интересно, что Иоасаф, будучи архимандритом и протосинкеллом, сочинял энкомиастические шестистопные ямбы в похвалу казнённого турками придворного Иоанна Нотары, коллеги Владинтера по переговорам с латинским Западом.

Если бы Иоасаф подробнее разработал вопрос, в чём состоит параллель между словом и Словом, то его можно было бы назвать ритором, который стремится исчерпать предмет простым перечислением его свойств, путём классификаций и сравнений, не считающихся с реальным статусом предмета. В какой мере Иоасафа можно считать новатором, а в какой мере он просто повиновался общим тенденциям развития словесности того времени, судить трудно, в связи с тем, что многие сочинения его современников не опубликованы. Несомненно только то, что само это умение применять риторические классификации и связанные с этим аргументы к самым необычным предметам полностью осуществится только в культуре итальянского Ренессанса, в ренессансном диалоге эпохи кваттроченто (см., например: Иванова 2003).

Далее Иоасаф, чтобы говорить о сущности и свойствах Бога, должен перейти к стилю катехизиса, ограничивая язык описания чередованием вопросов и ответов. Необычным здесь оказывается только определение ипостасей, «три лица, ибо три собственных свойства (то есть нерождённость, рождённость и исхождение), три индивида (ἄτομα) и три облика (χαρακτῆρας)» (173, 247–249). Такое невиданное в патристической и позднейшей традиции определение можно объяснить только обратным переносом условных образов Троицы, с которыми Иоасаф работал раньше, в область строгого богословия.

Итак, если каждая ипостась индивидуальна, значит и имя должно подчёркивать эту индивидуальность. Совсем в духе платоновского «Кратила» Иоасаф объясняет имена всех трёх лиц Святой Троицы:

> Вопрос: Почему Отец называется Отцом?
>
> Ответ: Бог Отец называется Отцом (πατήρ), потому что всё сохраняет (πάντα τηρεῖ), ибо Он есть хранитель всего.
>
> Вопрос: А Сын почему называется Сыном?
>
> Ответ: Сын (υἱός) называется потому, что он таков же (οἷος) сущностью, как и Отец, с помощью перемены буквы ο в букву υ: υἱός. Ибо он таков же как Отец, будучи единственным Сыном Отца.
>
> Вопрос: А Дух почему называется Духом?
>
> Ответ: Дух (πνεῦμα) называется так, потому что всякое воление (πᾶν νεῦμα) скоро осмысляет, то есть всякое воление сразу же мыслит: ибо Святой Дух исследует всё и глубины Божии (173, 250 sqq.)[4].

Этимологии эти позаимствованы из трудов Анастасия Синаита, а именно из его «Путеводителя» (Ὁδηγός)[5], тогда как классическую патристику интересовал только вопрос об этимологии слова «Бог», позволявшей уточнить свойства Божества[6].

Далее подробно говорится о свойствах причинности в Боге, чем Иоасаф доказывает исхождение Духа только от Отца: он придерживается вполне нормативной традиции византийского «монархизма», то есть учения об Отце как единственной причине Сына и Духа. Параллель из земного мира, взятая для разъяснения таинства Троицы: «рождение» Сифа и «исхождение» Евы от одного Адама не может не быть признана крайне неудачной: ибо Сиф рождён как от Адама, так и от Евы. Но Иоасафа интересует только способ соотношения тел, то есть исчерпание всех имеющихся способов «происхождения от Адама». Можно сказать, он решает некую одновременно риторическую и «научную» задачу, жертвуя самыми простыми историческими подробностями, которые изложены в Священном Писании. Под «научной» задачей мы имеем в виду то, что и интересовало античную и средневековую науку: соотношение тел и явлений, образцом которого было геометрическое соотношение.

Всеприсутствие Бога выводится у Иоасафа из Его непостижимости: если Бога нельзя постичь и вместить, то, значит, Он превышает наши пространственные возможности, а если его нельзя постичь нигде, то значит Он присутствует везде. Такой ход рассуждения основан на совершенно логически ложном допущении, что условия постижения Бога постижимы и исчерпываются своими характеристиками[7]. Иоасаф действует как ритор, заставляя слушателя принять догматику только в силу того, что слушатель сочтёт себя разбирающимся в том, в каких условиях возможна речь о Боге.

Далее Иоасаф говорит о смысле Воплощения, но при этом опять же опускает все исторические подробности, все конкретные детали, которые в предшествующей традиции и богословия, и простого благочестия только и могли объяснить, что именно произошло в I веке. Иоасаф ничего не говорит ни о Кресте, ни о Страстях, ни об искуплении, то есть даже не упоминает те вопросы, без обсуждения которых нельзя было бы вообще говорить о спасении:

> Человек, будучи неискушён в злобе лукавого, послушал совета дьявола и преслушался Бога, и тогда воспринял смерть от греха. Подобным образом и все человеки от него рождённые как бы от предков переняли грех, и поддерживали его, и поэтому грех был силён над всеми человеками. Бог послал Пророков и учителей в мир, чтобы они учили человеков и отвращали их от греха. Но не смогли Пророки никого исправить. Поэтому сказал Христос сам Себе: «Сойду, облекусь плотью и стану человековидным, и буду учить творение Мое; и люди отвратятся от греха и замысла дьявольского, и будет всякий человек

как бог, не по природе, но по положению». И решив это, Бог, по благоволению Отца и по содействию Святого Духа сошёл, Сын Слово, и вошёл в чистую утробу девственной женщины, и восприняв плоть, вочеловечился. И тогда из чрева изойдя, ходил Он в мире с человеками, как человек. И тогда Он наименовался Христос, Сын Слово Божие (178, 383 sqq.).

Вочеловечение предполагает весь дальнейший процесс искупления, ибо никаких других целей вочеловечения назвать нельзя. С нарочитым легкомыслием Иоасаф говорит о незамысловатом желании Бога Сына сойти с небес и всех научить спасению, чтобы тем самым показать, что даже если мы будем видеть в Воплощении другие картины, картины простого общения или поучения, всё равно они рано или поздно приведут к единому образу спасения.

В объяснении приснодевства Иоасаф свободно отбирает образы, сам наслаждаясь поэтической полнокровностью каждого. Когда образ производит, как кажется, картинное впечатление, он начинает значить больше, чем мы предполагали вначале. При этом вся эта свобода вызвана только катехизическими задачами, а именно необходимостью каким-то способом объяснить необъяснимое, сделать его хотя бы отчасти привычным и соответствующим запросам нашего сознания. Поэтому Иоасаф комментирует не только каждый образ в целом, но и его части, показывая, что и целое, и части одинаково успешно подводят к сложному понятию «девственное зачатие»:

Вопрос: Но как было возможно, что девственная женщина родила и несмотря на это осталась девственной — это кажется нам чудесным. Научи нас и об этом.

Ответ: Если и кажется это нам удивительным, но это не есть дело человека, но Бога, и «дивен Бог во святых Своих» [8]. Почему Бог называется «дивным во святых Своих»? Вполне очевидно, потому что дела Божии суть дивные дела и потому дивен Бог во святых Своих. Но послушай о родившей Деве. Вспомни того Адама, что он был девственным, когда породил Еву, и опять остался девственным. Так и Богородица Мария будучи девой родила Христа и далее осталась девственной. Посмотри, итак, что этой чистой и истинной речью и делом разрешается колебание твоего сердца.

Послушай другой способ [доказательства]. Как будто есть маленький дом по кругу загороженный, а к востоку имеет окошко загороженное — но эта ограда из стекла чистого и тонкого. Когда солнце воссияет, то ударит в стекло окошка, но стекло не будет сокрушено и рассечено, а остаётся всё же целым, а луч проходит и входит в стекло и выходит внутрь дома и освещает дом изнутри. И когда пройдёт солнце, то луч тотчас выйдет из стекла, — и так стекло становится входом и выходом луча. То есть входит и выходит солнечный луч в дом через стекло, и стекло остаётся не повреждённым и не разбитым. Так мысли и о Деве Марии. Она, всечистая, была как бы дом огороженный, а Сын Слово

> Божие, как бы лучом божественным сошёл и вошёл в Богородицу Мариам и паки вышел, не растлив девство, но Она осталась девой и не рассечённым пребыло девство, как стекло, принявшее луч. И так мысли о девственном сохранении Богородицы Марии.
>
> Скажу тебе и другой некий способ, а ты уши сердца твоего отверзи и послушай с соображением. Жемчуг возникает в Красном море, а возникает он так. Края Красного моря, то есть побережья Красного моря скалисты, и там есть ракушка, то есть некая морская устрица, по всему Красному морю. Они плавают по дну рассыпанные, и находят себе питание. Когда останавливается ракушка раскрытая, принимая пищу, частые молнии там случаются, то молния попадает в ракушку и тотчас найдя створки раскрытыми входит внутрь, и когда молния оказывается внутри в ракушке, то она крепко закрывает створки и задерживает молнию внутри себя. А молния сворачивается внутри её в шариках глазков этой ракушки и освещает их и делает их жемчужинами. Когда жемчужины выходят из ракушки, то падают в воду Красного моря, и там находят их ныряльщики. Видишь, как возникают жемчужины? Так и в случае воплощения Сына Слова Божия после Его бесплотности.
>
> Море — то был мир, как бы ракушкой встала пресвятая Богородица Мариам в храме Божием, принимая небесную пищу. Сошёл как молния Сын Слово Божие и вошёл в Деву, как бы в ракушку молния. И свернулся Слово Божие с плотью световидной приуготовив плоть, которую воспринял, как бы жемчуговидной, и так родился, как жемчужина небесная, пусть и на земле. Небесный в молнии, теперь земной, так как приял глаза ракушки. Так и Христос небесный есть и на земле, небесный по божеству, а земной по человечеству.
>
> И как жемчужина приуготовляется без схождения мужеского и женского пола, но из молнии и ракушки, так и Христос родился без схождения мужеского и женского пола, но от Божества и Девы. И как жемчужина если и сокрушается много раз, то это материя глаз ракушки сокрушается и разрушается, но светлость молнии ни в чём не страдает от этого, но светлость молнии остаётся бесстрастной, а материал глаз ракушки сокрушается и претерпевает, так и о Христе следует мыслить. Когда Он был бичуем иудеями, то материя плоти страдала и испытывала боль, то есть плоть, а Божество оставалось бесстрастным. И говоря об этом, ты возразишь еретикам, которые учат о том, что Божество страдает, и преподашь о домостроительстве во плоти (179, 408 sqq.).

Все вещи названы не своими именами: стекло названо оградой, сотворение Евы — рождением, а жемчужины — не только сгущёнными молниями, но и глазами ракушки. Это называние вещей не своими именами, сплошная перифрастичность, в которой каждые детали, рассматриваемые с почти солипсическим любованием, должны указать на правильное догматическое утверждение, продолжится и дальше:

> Вопрос: Ты это очень стройно говоришь, но задам ещё один вопрос. Почему Божество не учило человека без плоти, но облеклось плотью?

> Ответ: Об этом ты правильно спрашиваешь, и послушай правильный ответ. Поначалу, когда человек впал в заблуждение, то дьявол победил не Божество, но человечество, низвергнув его в грех. И так как было побеждено не Божество, но человечество, то подобало, чтобы опять человечество было побеждено, чтобы победить врага своего дьявола и опять получить рай. И если бы Божество пришло нагим и победило дьявола, то дьявол бы только похвалялся, что мол невиданное какое дело, что дьявол побеждается Божеством. Поэтому Божество не приняло решение нагим сойти и побороться с дьяволом, но изволило, чтобы человечество, побеждённое дьяволом, опять победило дьявола. А так как оно в одиночку не могло этого сделать, то Божество сокрылось в самой этой плоти, чтобы дьявол, узрев плоть, и не подумав, что в этой плоти скрыто Божество, приблизился и поборолся со Христом, и так был побеждён сокрытым Божеством, как и произошло (182, 502 sqq.).

Сравнение плоти с приманкой на крючке, на который попался дьявол, было достаточно распространено и в классической греческой патристике, начиная с Оригена[9], и в богослужебной поэзии. Но Иоасаф описывает действие Бога словами «изволил поохотиться на великого змия» (183, 535), не стремясь отделять утверждение о всемогущей воле Божией от желания нарисовать богатого Владыку, который изволил забавляться рыбной ловлей. Увлечение Иоасафа созданием завершённых и объясняющих всё образов доходит до того, что излагая историю грехопадения, Иоасаф говорит не только о воплощении Бога в человеке, но и о «воплощении» дьявола в змии. Такое утверждение не допустил бы не только ни один серьёзный богослов Византии, но и ни один серьёзный историк или хронограф, не сочтя возможным употреблять догматический термин в ситуации, которую этот термин не раскрывает. Иоасафу же важно в каждый момент подчеркнуть завершённость образа, в данный момент — пародийный характер всех действий дьявола и его безумие, и поэтому Иоасаф пренебрегает всеми привычными богословскими категориями ради завершённости служащих катехизации образов.

Иоасаф прямо заявляет, что он будет употреблять слова во многих значениях, например, слово «тленное» и в телесном, и в душевном смысле (185, 580), тем самым связывая нетление плоти Христа с искуплением, а понятие о «месте души» исследуется и в духовном, и в медицинском смысле:

> В трёх необходимых местах тела она утверждена, и как солнечный луч в одно место прорывается и входит в дом и освещает весь дом, так и душа в трёх местах тела обитая освещает дом всего тела. Обитает душа в сердце и в задней части головы человека, которая называется макушка, и в царских венах. В этих трёх частях обитает душа. Поэтому тотчас, как происходит разрыв сердца, как ломается царская вена от многой крови, или голова сокрушается мечом и отсекается, тотчас душа отделяется от тела, и тело оказывается мёртвым. Душа, обитая в трёх частях, передаёт всему телу своей жизненной силы (186, 609 sqq.).

Античный или византийский ритор, чтобы добиться цели своей речи, заявлял, что свойства, «доблести» предмета превышают сам предмет, и поэтому только они и должны приниматься во внимание. В мире Иоасафа Эфесского только свойства предмета и могут быть познаны человеком непосредственно, а сам предмет познаётся только в силу существования традиции познания этого предмета. Но познание оперирует весьма свободными образами, в силу того, что эта игра образами, перебор блистательных риторических приёмов, есть ответ на необходимость и принудительность, на необходимость не выходить за рамки логики толкуемого образа.

Византийское богословие за всю свою долгую историю развивало тонкую культуру понятий, реагируя при этом на самые мелкие нарушения языка и этикета богословских исследований. Когда противоречия между языком монашеского подвига и созерцания и языком учёности стали непреодолимыми, это обернулось вспышкой паламитского культурного синтеза. В лице Иоасафа мы видим робкую попытку открыть новую эпоху в византийском богословии, эпоху, которую можно назвать гуманистической. Иоасаф, писатель, который при чтении его трудов кажется иногда неумелым и непрофессиональным богословом, творит совершенно оригинальный символический язык христианской культуры, создавая новые законы оперирования со знаками и превращая со всех сторон заявляющую о себе политическую необходимость в повод к поэтико-риторической игре.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Труды Иоасафа Эфесского мы цитируем по изданию Коракидиса (см.: Korakidis 1992). При цитировании мы указываем страницу издания и номер строки сочинения.

[2] Коракидис не опознал цитату из «Слова на Пасху» св. Григория Богослова: Greg. Naz. Orat. 45 — PG 36, 652.

[3] Пс. 1, 1 (перевод с учётом интерпретации Иоасафа).

[4] Вот как могло бы выглядеть это рассуждение на материале русского языка: «Отец происходит от слова «от» с прибавлением суффикса «-ец», тем самым говорится, что Сын и Дух Святой происходят только от Отца. Слово Сын возникло из слова «сан» путём изменения одной букве, ибо Отец передаёт свой сан Сыну, согласно сказанному, что всё, что имеет Отец, имеет и Сын. А Дух есть сокращение слова «двух», ибо, возникая вместе с Сыном от Отца, посылается он в мир от двух — Отца и Сына, и связует их двух во единой Троице».

[5] Anast. Synait. Itiner. — PG 89, 53.

[6] Например: Greg. Nyss. Ad Ablabium 3, 1 — PG 45, 124–125: «имя есть обнаружение энергии. Так слово „Θεός“ (Бог) этимологизируется чаще всего от „θέειν“ (двигаться), или от „θέασθαι“ (быть созерцаемым), или от „αἴθειν“ (попалять) нечестие».

[7] Можно с большой долей вероятности предположить, что Иоасаф даёт неудачный пересказ рассуждения Максима Исповедника из Ambigua (PG 91, 1184), не принимая в расчёт основную мысль Максима — о *свойствах* предела.

[8] Пс. 67, 35. Иоасаф понимает эту фразу как «дивен во святых делах». Он не может в связи с совершенно умозрительным богословием, в котором всё должно вписываться в этот стиль, вспоминать конкретных святых, а не «вообще дела».

[9] Orig. Selecta in Ps. — PG 12, 1253.

ЛИТЕРАТУРА

Алмазов А. И.: 1903, *Канонические ответы Иоасафа, митрополита Ефесскаго: Малоизвестный памятник права Греческой церкви XV века*, Одесса.

Иванова Ю. В.: 2003, Леонардо Бруни Аретино: поэтика и философия перевода в эпоху господства риторики, *Одиссей. Человек в истории*, Москва, 121–139.

ПВМ — *Первый ватиканский мифограф*, С.-Петербург, 1999.

Argyriou A.: 1986, *Macaire Macrès et la polémique contre l'Islam*, Citta del Vaticano (= Studi e Testi, 314).

Bowman S.: 1985, *The Jews of Byzantium (1204–1453)*, Alabama.

Brehier L.: 1938, Joseph Bryenn, *Dictionnaire de Théologie catholique*, Paris, 993–996.

Chrysostomides J.: 1985, *Manuel II Paleologos. Funeral Oration on his Brother Theodore*, Thessaloniki.

Dögler Fr.: 1965, *Regesten des Kaiserurkunden des Oströmischen Reiches*, t. V, München — Berlin.

Korakidis A.: 1992, *'Ιοάσαφ 'Εφέσου ('Ιωάννης Βλαδύντερος) Βίος — Ἔργα — Διδασκαλία*, 'Αθήνα.

Lambros Sp.: 1926, *Παλαιολόγεια καὶ πελοποννησιακά*, τ. Γ΄, 'Αθῆναι.

Legrand Em.: 1902, *Lettres de Mélétius Pigas*, Paris.

Lukyn Williams A.: 1935, *Adversus Iudaeos: A Bird's Eye View of Christian Apologiae until the Renaissance*, Cambridge.

PG — *Patrologiae cursus completus seu Bibliotheca universalis omnium SS. Patrum, Doctorum Scriptorumque ecclesiasticorum...* ed. J.-P. Migne, Series Graeca, t. 1–161, Parisiis 1857–1866.

Polemis I.: 1998, *Theophanes of Nicaea, His Life and Work*, Wien.

Schreiner P.: 1977, *Die Byzantinische Kleinchroniken*, Wien.

Ševčenko I.: 1961, The decline of Byzantium Seen through the Eyes of its Intellectuals, *Dumbarton Oaks Papers*, 15, 169–186.

Voordeckers E.: 1975, Les Juifs et l'empire byzantin au XIV^{e} siècle, *Actes du XIV^{e} Congrès International des Études Byzantines*, Bucarest, II, 153–163.

Sharf A.: 1961 *Jews and Other Minorities in Byzantium*, Bar-Ilan 5722 [=1961].

Ф. Н. Двинятин

Из заметок по идеологической символике светил

1. Вступительные замечания

ВЯЧЕСЛАВОМ ВСЕВОЛОДОВИЧЕМ ИВАНОВЫМ предложена программа изучения символики — истории, структуры и типологии символических систем (Иванов 2002). Эта программа наследует той, которая в свое время была заявлена Флоренским, но в силу известных причин не была и не могла быть реализована. За прошедшие с тех пор десятилетия проблема символа и символического в гуманитарном знании и некоторых примыкающих дисциплинах получила дальнейшую, нередко очень важную разработку. Программа Вяч. Вс. Иванова, отражающая широчайший круг его интересов, должна послужить дальнейшему взаимообмену идей, более полному учету накопившихся в разных традициях наблюдений, вообще, в идеале, должна способствовать рождению нового этапа в изучении символа и символического. Кроме того, она актуализирует внимание к первому «золотому веку» семиотических идей в России, к философским и филологическим построениям начала и первой половины XX века. Традиционный филологический анализ символики тоже может найти себе место в рамках предполагаемого большого проекта, если аналитик отыщет возможности для обновления исследовательского инструментария или сравнительно новый материал, располагающийся недалеко от «ключевых точек» исторического развития символики. Этим определяются задачи данной статьи. В предыдущей работе автора, опубликованной в контексте обсуждения Симболярия и теоретических проблем его построения (Двинятин 2004), речь шла о разнообразии семантико-синтаксических типов экспликации символа в специальном символическом тексте. На этот раз предполагается привлечь внимание к некоторым контекстам, связанным с разработкой символов, преимущественно в текстах русских теоретиков, в основном философов, начала и первой половины

20 века. Тем самым актуализируются прежде всего два направления наблюдений: 1) символ в интеллектуальном, теоретическом, философском тексте; 2) символическая перестройка в начале 20 века, главным образом в связи с переходом от «романтической» парадигмы к парадигме «традиционалистской».

В оправдание первого аспекта можно сказать — разумеется, неизбежно кратко и суммарно — примерно следующее. Текст философа (и вообще теоретика) обычно интересен и ценен в первую очередь своим «содержанием», и прежде всего — идеями, концепциями, аргументацией. «Форма» такого текста — языковая, поэтическая, «художественная» — имеет в таком случае второстепенное значение. Нередко все подобное значение формы сводится к ее «прозрачности», т. е. к тому, насколько она сразу же и непосредственно пропускает к «содержанию» текста, не мешая, не препятствуя восприятию и пониманию содержания. Но в истории философии нередки и другие случаи, когда философский текст включает в себя языковое, поэтическое, художественное. Не претендуя на создание исчерпывающей типологии подобных случаев, можно указать некоторые типичные разновидности: а) философский текст создается с использованием стратегий и тактик построения поэтического текста — вымысел, метрическая форма, жанр, персонажи и т. п.; характерные примеры — платоновский диалог и все продолжения этой традиции или розановская форма книги, состоящей из отдельных разножанровых записей; б) философский текст в целом находится в пределах присущей ему дискурсивной традиции, но «язык», «стиль», «слог» философа обладают литературной или даже поэтической ценностью, или по крайней мере отмеченностью, например, поздний бердяевский стиль коротких предложений и многочисленных повторов; в) философский текст в целом не становится памятником поэтической речи, но в нем есть отмеченные поэтические места — отступления, примеры, автобиографические экскурсы и т. п.; объем подобных фрагментов может быть различен — от буквально одного слова в примере-иллюстрации, наделенного символическим и/или мифопоэтическим значением, до пространной главы.

Взаимное притяжение, вплоть до слияния и неразличения, двух дискурсивных традиций — «художественной» и «философской» («эстетически организованной» и «интеллектуально организованной») — оказывается одним из архетипических процессов в истории русской культуры. Образец задан средневековыми авторами — митрополитом Иларионом, Кириллом Туровским, Епифанием Премудрым, протопопом Аввакумом. Примеры эстетизации философского текста дают и русские мыслители конца XIX — первой половины XX веков. При этом дело не столько в изобретении каких-то новых стратегий этой эстетизации — они как раз в большинстве своем изобретены раньше или намного раньше и не в России — дело в устойчивом их предпочтении,

комбинировании, поиске индивидуальных вариантов. Соловьев, Булгаков, Флоренский, Карсавин отдали дань традиции платоновского диалога. Еще более значима оказалась традиция философского афоризма как жанровой структуры, которая может быть включена в систематическое изложение, но при том тяготеет к изолированности и замкнутости и нередко реализуется именно в таких самодостаточных формах. Для Бердяева, Шестова, Розанова афоризм/фрагмент становится едва ли не важнейшей структурной единицей; это приводит к формированию особой, «разъемной» композиции и отвечающего такой «разъемности» стиля. Особенно оригинален опыт Розанова, с его совмещением в «записи» — минимальной единицы поздних книг — жанровых традиций афоризма, стихотворения в прозе, дневниковой заметки, исповеди, газетного фельетона (не говоря уже о слиянии и пересечении, еще более сложном, различных стилистических рядов и текстуальных стратегий) — неслучайно именно розановские модели оказались наиболее плодотворны в XX веке, вплоть до неизменной актуальности их в последние годы. Во многих текстах термин, традиционно преобладающий в интеллектуальном (научном и философском) типе изложения, оказывается потеснен символом, т. е. знаком значительно менее конвенциональным, менее дефинированным, более суггестивным, более поливалентным и более контекстуальным. Символические контексты находятся в центре внимания этой работы. Причем речь идет не только о «интеллектуальной» и «философской», но напрямую об идеологической разработке символа.

Предлагаемая работа[1] не ставит, разумеется, целью исчерпать типы символики светил в русских текстах XI–XX веков или даже наметить их основную классификацию. Здесь предполагается обратить внимание на несколько взаимосвязанных процессов в историческом развитии такой символики. Во-первых, выбираются тексты специализированные, преимущественно философские. Во-вторых, речь идет о текстах определенного, ограниченного периода — преимущественно первой трети XX века, и лишь в отдельных случаях о более ранних или более поздних. В-третьих, прослеживаются только две или три тенденции в подходе к использованию символики светил — причем с известной смелостью можно утверждать, что имеется в виду только одна, хотя и многогранная, тенденция.

Под светилами имеются в виду солнце, луна (месяц) и звезды, взятые в своей совокупности, без выделения отдельных звезд. Они могут упоминаться в философских и поэтических текстах в самых разных контекстах, среди которых можно обнаружить некоторые типовые и регулярные.

В дальнейшем изложении будут обсуждаться два регулярных типа контекстов — два типа топики или, используя термин М. Риффатерра, две дескриптивные системы — в рамках которых могут употребляться в текстах названия светил. В пределах каждой из этих двух дескриптивных

систем возможны две взаимопротивопоставленные реализации, одну из которых можно назвать традиционной, а другую — инверсионной.

В первой дескриптивной системе солнце, луна и звезды — небесные светила. Вопрос об их физической природе (подвижности или неподвижности, взаимодействии, физической однoприродности или разноприродности и т. д.) не ставится. Солнце — светило дневное, луна и звезды — ночные. Традиционная реализация этой дескриптивной системы подразумевает твердую иерархию. На материале разнообразных текстов (славянский фольклор разных жанров, реконструированные фрагменты праславянского текста, индоевропейские параллели, ветхозаветные и новозаветные библейские контексты, византийские христианские тексты, древнерусская словесность) для восточнославянской языческой и древнерусской христианской традиции можно уверенно реконструировать иерархическую последовательность «солнце — луна — звезды»: порядок перечисления соответствует значимости элемента (принципиальные космологические контексты из древних и основополагающих текстов разных культур разобраны в работе: Топоров 1997). Такая реконструкция основана на частоте появления в текстах, на типичном порядке упоминания[2], на роли в модели мира и т. д. Солнце служит для символизации высшего и лучшего. Христос называется традиционно «Солнцем правды». Столетия спустя, совсем в ином контексте, Пушкина называют «солнцем русской поэзии». Луна обозначает нечто второе: солнце — золото, месяц — серебро, и т. п. Звезды символизируют что-то третье: хозяин — солнце, хозяйка — луна, хозяйские дети — звезды, и т. п. Луна может противопоставляться солнцу[3] и/или отсылать и к чему-то плохому, ночному, страшному, и т. п.[4]

В текстах нового времени типичными становятся инверсии этой иерархии (инверсионная реализация дескриптивной системы)[5]. Как правило, такие инверсии основаны на нарушении какого-нибудь одного из иерархических соотношений: или соотношение «солнце — луна» подменяется соотношением «луна — солнце», или соотношение «солнце — звезды» подменяется соотношением «звезды — солнце».

В первой половине XX века учащаются восстановление иерархии и различные формы полемики с инвертирующими эту иерархию решениями (возврат к традиционной реализации дескриптивной системы).

Применительно к истории русского символизма многие важные контексты подобного типа подробно рассмотрены в фундаментальной монографии А.Ханзен-Лёве (Ханзен-Лёве 2003). Он связывает переломы в разработке ряда важнейших символических рядов, включая космологический, с переходом от первой, «диаволической», стадии русского символизма, ко второй, «мифопоэтической». Таким образом, прослеженные им изменения относятся к самым первым годам XX века. Большинство рассматриваемых далее «философских» случаев имеют более позднюю датировку: 1910–1920-е годы.

Вторая дескриптивная система — космологическая. Ее реализации основаны на предпочтении той или иной модели вселенной: Птолемеевой, геоцентрической, с землей в центре вселенной и солнцем, луной и звездами, обращающимися вокруг нее (традиционная реализация), и Коперниковой, гелиоцентрической, в которой земля обращается вокруг солнца, луна вокруг земли, а звезды существуют вне Солнечной системы, являются однопорядковыми солнцу объектами и оставляют ему роль одной из бесконечных звезд, затерянной в пространстве (с точки зрения традиционной символики — инверсионная реализация). Типичными использованиями такой инверсионной символики будут контексты типа «кажется, что солнце вращается вокруг земли, а на самом деле земля вокруг солнца, кажется, что X, а на самом деле Y», или «давно уже установлено, что земля вращается вокруг солнца, а между тем...», или «как солнце — не центр вселенной, а лишь одна из звезд, так и...», и т. п.

В первой половине XX века фиксируется ряд попыток восстановить в правах Птолемееву модель мира, в том числе и в области символики (возврат к традиционной реализации). Основной при этом является полемика[6] не столько с утверждением о вращении земли вокруг солнца, хотя, что примечательно, иногда оспаривается или высмеивается и это, сколько с образом бесконечного неиерархического, несмыслового пространства, в котором затеряны и земля, и само солнце.

Системы способны к взаимодействию. Иерархии символического ряда «солнце — луна — звезды» соответствует Птолемеева система: и потому, что они связаны как равные принадлежности старого, традиционного образа мира, и потому, что они хорошо приспособлены друг к другу. Разрушать традиционную иерархию, предпочитая солнцу звезды, удобно с опорой на Коперникову систему.

Такова общая схема. Следующие заметки более подробно рассматривают некоторые эпизоды этой истории.

2. Солнце — звезды: Лосев, исправляющий Соловьева, и Мандельштам, исправляющий Хлебникова

В 1918 году молодой А. Ф. Лосев пишет статью, формулирующую основные начала оригинальной русской философии[7]. Статья, апологетическая, партийная и пристрастная, в одной из своих частей посвящена философии В. С. Соловьева. Лосев излагает Соловьева очень сочувственно и едва ли не восторженно. Тем более любопытно следующее «исправление», почти незаметное, которое он, сознательно или несознательно, но скорее всего все-таки сознательно, вносит в текст

пересказываемого предшественника. Представляя содержание статьи Соловьева «Красота в природе» (1889), Лосев, в частности, пишет:

> В процессе эволюции в неорганическом мире уже произошло преображение злого, темного, саморазлагающегося вещества, например, угля в алмаз (а ведь они одинаковы по химическому составу). Также и в органическом и человеческом мире мы видим постепенное изменение материи, одушевление телесного принципа — например, в переходе от темных серых облаков к безоблачному голубому дню с его бессмертным светилом, этому прекрасному сверкающему универсальному символу Всеединства, от отвратительной слизи первичных организмов — к красоте женского тела (Лосев 1991: 228).

Необходимо отметить, что в целом этот пересказ точен, в том числе и в области символики. Например, фрагменту Лосева «В процессе эволюции в неорганическом мире уже произошло преображение злого, темного, саморазлагающегося вещества, например, угля в алмаз (а ведь они одинаковы по химическому составу)» в статье Соловьева, где вообще очень важен пример с алмазом и углем, соответствуют следующие места:

> Алмаз, т. е. кристаллизованный углерод, по химическому составу есть то же самое, что обыкновенный уголь [...] Но алмаз красив и дорого ценится за свою красоту, тогда как и самый невзыскательный дикарь вряд ли захочет употребить кусок угля в виде украшения (Соловьев 1990: 353).

> Красота алмаза, нисколько не свойственная его веществу (ибо это вещество то же самое, что и в некрасивом куске каменного угля), очевидно, зависит от игры световых лучей в его кристаллах. [...] Итак, видя, что красота алмаза всецело зависит от просветления его вещества, задерживающего в себе и расчленяющего (развивающего) световые лучи, мы должны определить красоту как *преображение материи чрез воплощение в ней другого, сверхматериального начала* (Соловьев 1990: 357–358)[8].

> [Алмаз], по своему идеальному содержанию, есть некоторая степень просветления неорганического вещества (Соловьев 1990: 362).

> Алмаз есть предмет в своем роде совершенный, ибо нигде такая сила сопротивления или непроницаемости не соединяется с такою светозарностью, нигде не встречается такая яркая и тонкая игра света в таком твердом теле (Соловьев 1990: 363).

«Отвратительной слизи первичных организмов» из пересказа Лосева отвечают у Соловьева такие фрагменты, как:

> Первичные животные [...] это подвижное, копошащееся безобразие отвратительнее спокойной бесформенности первичных растений. [...] Например, улитки и другие слизняки [...] отвратительны также и по

> своей первобытной бесформенности и мягкотелости [...] (Соловьев 1990: 378–380).

(любопытен переход *слизняков*, т. е. моллюсков, текста-источника в «*слизь* первичных организмов» текста-пересказа).

Но что касается упомянутого у Лосева «безоблачного голубого дня с его бессмертным светилом, этого прекрасного сверкающего универсального символа всеединства», то в тексте Соловьева акценты расставлены иначе:

> Всеобъемлющее небо прекрасно, во-первых, как образ вселенского единства, как выражение спокойного торжества, вечной победы светлого начала над хаотическим смятением, вечного воплощения идеи во всем объеме материального бытия. Этот общий смысл раскрывается более определенно в трех главных видах небесной красоты — солнечной, лунной и звездной.
>
> 1. Мировое единство и его физический выразитель — свет в своем собственном активном средоточии — солнце. Солнечный восход — образ деятельного торжества светлых сил. [...]
>
> Сияющая красота неба в ясный полдень — то же торжество света, но уже достигнутое, не в действии, а в невозмутимом неподвижном покое [...]
>
> 2. Мировое всеединство со стороны воспринимающей его материальной природы, свет отраженный — пассивная женственная красота лунной ночи. [...]
>
> 3. Мировое всеединство и его выразитель, свет, в своем первоначальном расчленении на множественность самостоятельных средоточий, обнимаемых, однако, общею гармонией, — красота звездного неба. Ясно, что в этой последней полнее и совершеннее, нежели в двух первых, осуществляется идея положительного всеединства (Соловьев 1990: 364–365).

И далее:

> Если [...] отвлечься от красоты озаренного ландшафта, то всякий согласится, что из трех главных видов неба звездное представляет наибольшую степень красоты (Соловьев 1990: 365–366).

Оставляя в стороне риторический оборот «всякий согласится, что...» — прием, отнюдь не являющийся, конечно, изобретением или монополией Соловьева — необходимо отметить главное в данном случае: для Соловьева на первом месте красота звезд, в своем пересказе Лосев называет только солнце. При неупоминании других типов красоты неба и других небесных светил символизировать всеединство достается только солнцу. Произведенная в контексте пересказа, эта замена не только отражает пристрастия самого Лосева, но и проецирует их в текст Соловьева.

Любопытно, что этот сдвиг в символике вызывает и другие сдвиги, в соседних элементах дескриптивной системы. У Лосева упомянуты

«темные серые облака» в противопоставлении солнечному голубому небу. Соловьев же говорит только о том, что

> имеют самостоятельную красоту облака, озаренные утренним или вечерним солнцем, с их различными оттенками и сочетаниями цветов (Соловьев 1990: 366),

и еще о том, что

> в серый дождливый день [...] небо никакой красоты не имеет (Соловьев 1990: 364).

Философский и идеологический контекст этого символического «исправления» представляется довольно прозрачным. «Мягкий» традиционализм Соловьева и последовательный традиционализм московских философов 1910-х годов, круга «Пути», бóльшая ориентированность Соловьева на немецкую философию (кантовская символика *звезд*)[9] и Лосева на неоплатонизм с его категорией Единого (во «всеединстве» подчеркивается не столько «все-», сколько «единство»), вообще, более тесная связь Соловьева с либерально-гуманистической традицией XIX века, его «парламентаризм» и монархические и авторитарные настроения Флоренского, Булгакова, Лосева закономерно отражаются в предпочтении звезд или солнца.

В области же образно-символической всё, возможно, обстоит несколько иначе. Суждения Соловьева о небесной красоте можно трактовать как романтические (примерно в том смысле, в каком говорят о романтизме композиторов или русских лирических поэтов второй половины XIX века), а редактуру Лосева воспринимать как соответствующую характерному для первой половины XX века пересмотру романтической парадигмы, принимавшему обычно (нео-)классицистическую и/или традиционалистскую окраску. Если пересказать Соловьева совсем коротко и огрубленно, то получится что-то вроде «звезды прекраснее солнца»[10] или даже «ночь прекраснее дня» — интуиции, естественные для романтика, но едва ли приемлемые для последовательного традиционалиста. В целом следуя мысли Соловьева и оценивая ее очень высоко, Лосев по ходу дела вносит только почти незаметную коррекцию символики в иллюстрирующем примере — но этот небольшой символический сдвиг оказывается весьма примечательным.

Любопытно также и то, что «идеологический» и собственно «символический» подтекст исправления не противоречат друг другу и предстают взаимодополняющими объяснениями, что свидетельствует, по-видимому, о том, что идеологический и символический сдвиги параллельны и взаимосвязаны.

Схожий, хотя и несколько иной пример можно найти в области «поэтической филологии»[11].

В статье «Наша основа» В. Хлебников обсуждает соотношение конвенциональных и поэтических значений слова и выбирает для этого символику светил:

> Слово делится на чистое и на бытовое. Можно думать, что в нем скрыт ночной звездный разум и дневной солнечный. Это потому, что какое-нибудь одно бытовое значение слова так же закрывает все остальные его значения, как днем исчезают все светила звездной ночи. Но для небоведа солнце — такая же пылинка, как и все остальные звезды. И это простой быт, это случай, что мы находимся именно около данного солнца. И солнце ничем не отличается от других звезд. Отделяясь от бытового языка, самовитое слово так же отличается от живого, как вращение земли кругом солнца отличается от бытового вращения солнца кругом земли. Самовитое слово отрешается от призраков данной бытовой обстановки и на смену самоочевидной лжи строит звездные сумерки (Хлебников 1986: 624).

Хлебников развивает и характерно совмещает обе линии «Коперниковой» символики: а) «как вращение земли кругом солнца отличается от бытового вращения солнца кругом земли», т. е. кажется, что солнце вращается вокруг земли, а на самом деле — земля вокруг солнца, и б) «солнце ничем не отличается от других звезд и для небоведа солнце — такая же пылинка, как и все остальные звезды», т. е. кажется, что (земля и) солнце — центр вселенной, а на самом деле это не так. Полемический тон и особенности употребленных выражений позволяют предположить, что глубинным объектом полемики являются известные слова ап. Павла о том, что

> **ї҃на сла́ва со́лнцу, и҆ ї҃на сла́ва лунѣ́, и҆ ї҃на сла́ва звѣ́здамъ: звѣ́зда́ бо ѿ҆ звѣ́здꙑ ра́зствуетъ во сла́вѣ** (1 Коринф. 15: 41).

Этот фундаментальный принцип христианского иерархизма, сформулированный именно на примере небесных светил, оспаривается предположением Хлебникова об отсутствии у солнца каких-либо преимуществ перед (другими) звездами.

По всей вероятности, приведенный контекст учитывается в «Разговоре о Данте» О. Мандельштама, где та же тема полисемантичности поэтического слова соединена с той же солнечной символикой:

> Когда мы произносим, например, «солнце», мы не выбрасываем из себя готового смысла, — это был бы семантический выкидыш, — но переживаем своеобразный цикл.
>
> Любое слово является пучком, и смысл торчит из него в разные стороны, а не устремляется в одну официальную точку. Произнося «солнце», мы совершаем как бы огромное путешествие, к которому настолько привыкли, что едем во сне (Мандельштам 1990: 223).

Показательно, что Мандельштам полностью снимает звездную часть символики, противопоставление солнца и звезд, и оставляет

только солнце, которое само способно быть символом множественности (а не только единства или всеединства, как у философов). Для этого Мандельштам в развитии символа отталкивается, по-видимому, от такой характеристики солнца, как наличие лучей. Развитие, в полном соответствии с тем механизмом, который описывается в «Разговоре о Данте», начинается с образа *пучка* и затем, через солнечные *лучи* и объемность, протяженность, не-точечность солнца переходит к формулированию множественности смыслов при помощи солнечной символики. Сохраняя преемственность с мыслью Хлебникова, Мандельштам переосмысляет его символику, причем в сторону восстановления традиционной иерархии[12].

3. Солнце — луна: случаи Розанова и Эрна и последующая негативизация луны

Аксиологические связи символики могут оказаться прочнее идеологических ее связей; иначе говоря, если идеологическая оппозиция подвергается аксиологической инверсии («плюс меняется на минус»), то применительно к символической оппозиции это может привести не к аксиологической инверсии как таковой, а к инверсии символической оппозиции относительно идеологической (положительный полюс символического противопоставления останется положительным, но сменит идеологическую соотнесенность).

В древнейших текстах русского христианства, у митр. Илариона и св. Кирилла Туровского, закрепилось идеологическое соотнесение Ветхого завета (и иудаизма) с луной и Нового завета (и христианства) с солнцем. Речь не идет о том, что эта символика была разработана древнерусскими авторами, но она была выбрана ими из ряда параллельных и синонимичных символических конструкций и проведена с некоторым усилением.

Для византийских и древнеславянских текстов характерна световая символическая топика в противопоставлении Ветхого и Нового Заветов, причем Новый Завет символизируется именно солнцем, а Ветхий — каким-нибудь другим, меньшим источником света. В русле этой полемической и апологетической иерархической символики виднейшие древнерусские церковные ораторы, митр. Иларион и св. Кирилл Туровский, избирают в первую очередь вариант «солнце (Новый Завет) — луна (Ветхий)». Ср. в Слове о законе и благодати митр. Илариона:

> Отиде бо свѣтъ луны слнцю въсиавшю тако и законъ блгдти явльшися и студеньство нощьное погибе слнчьнѣи теплотѣ землю съгрѣвши (Молдован 1984: 82)[13].

Продолжая эту линию, св. Кирилл Туровский преобразует в Слове в Неделю новую свой образец, слово св. Григория Богослова. У св. Григория описание весенней природы не подразумевает символического истолкования, как это происходит у св. Кирилла[14]. Данное в его образце описание светил (в известной последовательности «солнце — луна — звезды», в аксиологически положительном контексте):

> нынѣ нбо свѣтлѣише; нынѣ солнце высочаише и златовиднѣише; нынѣ лунѣ кругъ прозрачнѣи и звѣздамъ ликъ чистѣиши... (Сухомлинов 1858: XXV)[15]

— могло быть развито св. Кириллом почленно, или же в единой связке, но так, чтобы каждое светило было бы символом чего-то положительного, пусть и в разной степени значительного. Однако св. Кирилл, вслед за митрополитом Иларионом, понимает луну в этом же контексте как связанную с символикой иудаизма (возможно, из-за лунного еврейского календаря) и, соответственно, видит в ней чуждое начало, радуется ее умалению:

> Нынѣ солнце красуяся к высотѣ въсходить и радуяся землю огреваеть, — взиде бо нам от гроба праведное солнце Христос и вся вѣрующая Ему спасаеть. Ныня луна с вышняго съступивши степени болшему свѣтилу честь подаваеть; — уже бо ветъхий закон по писанию с суботами преста и пророки Христову закону честь подаеть (Еремин 1957: 416).

У св. Григория — иерархическая градация аксиологически однородных элементов, у св. Кирилла — их аксиологическое противопоставление, опирающееся на особого рода символическую трактовку.

На фоне этой традиции любопытно проследить некоторые особенности символики светил у В. В. Розанова. Розанов, если говорить в общем, прошел через четыре периода (и соответственно, через три изменения позиции) в своем отношении к христианству, с одной стороны, и иудаизму и еврейству, с другой. Начинал он (если не считать раннего философского труда «О понимании») как комментатор философских, религиозных и исторических идей Достоевского, как консервативный публицист консервативного журнала; позиция его по отношению к христианству и православию была в те годы апологетической (1). Затем начинаются годы его увлечения язычеством и иудаизмом (памятник этих настроений — филосемитский «Юдаизм»), своеобразное розановское «декадентство», критика исторического христианства усиливается, и предельной точкой становятся резко антихристианские книги «Темный лик» и «Люди лунного света» (2). Затем он вновь обращается к православию и одновременно публикует ряд столь же резко антисемитских текстов, главным образом в связи с делом Бейлиса; преимущественно (но только преимущественно, а не исключительно)

прохристианские и антисемитские фрагменты пронизывают «Уединенное», оба короба «Опавших листьев» и их недавно опубликованные продолжения (3). Наконец, потрясенный революцией, в последние годы жизни Розанов снова переходит на антихристианские позиции, что сочетается у него с настроениями, субъективно ощущаемыми им как филосемитские; памятник этого периода — «Апокалипсис нашего времени» (4). В этом разделе цитируются розановские тексты второго и четвертого периодов, т. е. тех лет, когда он полемизировал с христианством и склонен был Новому Завету предпочитать Ветхий (а также язычество).

Вот один такой фрагмент из книги «Люди лунного света».

> Разумеется, в древности говорилось о божестве *лунных свойств*, о божестве *лунного характера*, вот этого *не рождающего и светящего*, грустного, манящего, нежного, *влюбляющего в себя и как бы ласкающего влюбленных*, но именно только влюбленных, — *до сближения*. Все женихи и невесты почему-то «смотрят на луну», чего и на ум не приходит супругам, даже самым любящим, очень любящим. Совсем другой колорит любви! Супруги любят солнышко. Почему? Кто разгадал? Луна запрещает «очень любиться», вот «сближаться»; «грозит с неба пальчиком». — «Полюбуйтесь, помечтайте, но — и довольно». Это — монашеская любовь, прогулки по полю влюбленных монахинь, грустных, молчаливых, не знающих, что делать со своею любовью, не нашедших тогда еще «предмета»... Это — несчастная или преступная любовь, не нормальная, ничем не кончающаяся, которой положены роковые пределы. Мечтательное начало с тем вместе есть и жестокое: ведь *сантиментализм* Руссо родил фурий террора, как был сантиментален и *Робеспьер*... В мечтах родится идеал: а идеал всегда бывает и особенно ощущает себя оскорбленным действительностью. Идеал и «луна» не знают компромиссов... Луна и ночь — *уединенны*: опять — это *монашеский зов*! Все это совершенно обратно горячему солнышку (Ваал и Ашера), ясному, пекущему, выгоняющему из земли траву, выгоняющему из стволов древесных сладкую камедь (сок), от которого цветы расцветают, пестики цветов опыляются, а тычинки и околоплодник цветов наполняются нектаром. И, наконец, все зреет к августу, когда тяжелые гроздья, яблоки, всякие плоды склоняют почти до земли ветки дерев. Солнце — супружество (совокупление), солнце — факт, действительность. Луна — вечное «обещание», греза, надежда: что-то совершенно *противоположное действительному*, и — очень *спиритуалистическое*! (Розанов 1913: 9–10).

В дальнейшем Розанов последовательно прибегает к «лунной» символике: она связывается, в первую очередь, с аскетическими аспектами христианства и далее — с христианством как таковым. «Солнечное» же начало (благодаря ассоциации с плодородием) соотносится с политеистическими религиями, главным образом ближневосточными, с которыми Розанов роднит и ветхозаветное начало. Поскольку он в этом

и схожих сочинениях занимает антихристианскую позицию, естественно, что его символическая конструкция расходится с символикой христианских писателей. Но при этом для него схема, условно говоря, «солнце лучше луны» оказывается устойчивее не только убеждения «христианство лучше иудаизма», но и схемы «солнце — христианство, луна — иудаизм». Вместо того, чтобы говорить (допустим) о превосходстве луны над солнцем, Розанов инвертирует традиционную символику, сопоставляя христианство с луной, а (язычество и) иудаизм — с солнцем, но оставляя превосходство и первенство за солнцем.

Это первенство солнца, при разрыве его символической связи с христианством, сохранится у Розанова и в следующий его антихристианский период, в «Апокалипсисе нашего времени» (1917). Ряд примеров приводится ниже, в разделе «Против Коперника»; вот фрагмент, в котором Розанов противопоставляет Христа и солнце, с христианской точки зрения не только кощунственно, но и символически немотивированно:

> Попробуйте распять солнце.
> И вы увидите — который Бог
> (Розанов 1990: 436).

Вообще, для случаев использования лунной символики характерны в эти годы некоторые сдвиги и путаницы.

Несколькими годами раньше к символике светил обратился В. Ф. Эрн в следующем пассаже «Борьбы за Логос» (1911; статья «Культурное непонимание», 1910):

> Культура ценна постольку, постольку она созидается Жизнью, ищущей и становящейся. Культура — полный чудес *сателлит* жизни, подобный Луне, живущей лишь Солнцем (Эрн 1991: 125).

Слово *сателлит*, вообще говоря, синонимично слову *спутник*. Было бы естественно ожидать, что предложение типа «X — сателлит Y, подобно...» продолжится упоминанием двух небесных тел, из которых одно действительно является спутником другого. Но называются Луна и Солнце. Луна — спутник Земли, а вокруг Солнца обращается сама Земля. Возможно, Эрн совершает контаминацию, переходя от «коперниковой» символики (что вокруг чего вращается) к символике света (что источник, а что только отражатель света). Коперникова символика вообще под большим подозрением у философов круга «Пути», а световая символика оказывается близка традиционному иерархическому ряду.

Наиболее примечательным процессом рассматриваемого периода в области лунной символики является, однако, резкая негативизация луны в целом ряде примечательных текстов. Применительно к истории русского поэтического символизма этот процесс на обширных примерах рассмотрен в упомянутой книге А. Ханзен-Лёве[16].

Можно указать на три текста, один из которых создан на грани эпох символизма и постсимволизма, а два других — уже в постсимволистскую эпоху, и которые, по-видимому, являются кульминациями такой негативизации луны в областях, соответственно, лирической поэзии, философско-эссеистической прозы и повествовательной прозы. Это венок сонетов «Lunaria» М. Волошина (1913), трактат А. Ф. Лосева «Диалектика мифа» (1930) и роман М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» (между вторым и третьим случаем, по-видимому, существует генетическая преемственность в лунных описаниях).

Из сонетов Волошина[17] здесь возможно привести только самые примечательные фрагменты[18]:

1
В тебя цветы дурмана влюблены.

3
На твой ущерб выходят из пещер,
Одна другой страшнее и косматей,

Стада Эмпуз; поют псалмы проклятий,
И душат псов, цедя их кровь в кратер,
(...)
Плоть призраков есть ткань твоих лучей,
(...)
Козел и конь, ягнята и собаки

Ночных мастей тебе посвящены.

5
С какой тоской из влажной глубины
Все смертное, усталое, больное,
Ползучее, сочащееся в гное,
Пахучее, как соки белены,
(...)
Все темное, все злое, все страстное (...)
К тебе растут (...)

6
С кладбищ земли, с распутий трех дорог
Дым черных жертв восходит на закате —
К Диане бледной, к яростной Гекате!

7
Яви свой лик на мертвенном агате!

И ты идешь, багровая, в раскате
Подземных гроз, ступая на гробы,

Треглавая, держа ключи судьбы,
Два факела, кинжалы и печати.

Из глаз твоих лучатся смерть и мрак,
На перекрестках слышен вой собак,
И на могильниках дымят лампады.

И пробуждаются в озерах глубины,
Точа в ночи пурпуровые яды,
Змеиные, непрожитые сны.

8
Змеиные, непрожитые сны.
Волнуют нас тоской глухой тревоги.
Словами змия: «Станете, как боги!»
Сердца людей извечно прожжены.

Тавром греха мы были клеймлены
Крылатым стражем, бдящим на пороге.
И нам, с тех пор бродящим без дороги,
Сопутствует клеймленный лик Луны.

Века веков над нами тяготело
Всетемное и всестрастное тело
Планеты, сорванной с алмазного венца.

Но тусклый свет глубоких язв и ссадин
Со дна небес глядящего лица
И сладостен и жутко безотраден.

12
Лик Ужаса в бесстрастности эфира —
Вне времени, вне памяти, вне мер!
Ты кладбище немыслимых Химер,
Ты иверень разбитого Потира.

Зане из сонма ангельского клира
На Бога Сил, Творца бездушных сфер,
Восстал в веках Денница-Люцифер,
Мятежный князь Зенита и Надира.

Ваяя смертью глыбы бытия
Из статуй плоти огненное «Я»
В нас высек он; дал крылья мысли пленной,

Но в бездну бездн был свергнут навсегда.
И остов недосозданной вселенной —
Ты вопль тоски, застывший глыбой льда.

13
Голгофой душ пребудешь ты, доколе
Земных времен не канет череда.

Умершие, познайте слово Ада;
«Я разлагаю с медленностью яда
Тела в земле, а души на луне».

Вокруг земли чертя круги вампира,
И токи жизни пьющая во сне —
Ты жадный труп отвергнутого мира!

Конечно, необходимо учитывать, что: 1) здесь отобраны только самые черные и демонические черты в волошинском описании Луны, а в цикле есть и более позитивные строки, создающие более амбивалентный образ, 2) позиция автора тоже не сводится к содроганию и проклятию, включая в себя и декадентское любование злом и ужасом, 3) представленная здесь символика имеет антропософскую основу и, как правило, не является индивидуально-авторской выдумкой поэта. И все-таки, несмотря на всё это, созданный в цикле образ Луны — безусловно, впечатляющий и в целом очень негативный.

В «Диалектике мифа» Лосева есть не менее экспрессивный и показательный фрагмент:

> *Лунный свет* отнюдь не такая простая вещь, чтобы можно было сразу взяться за вскрытие его мифологии; и тут не мало можно было бы установить аналогий и уравнений, если бы взяться за сопоставление всех «лунных» интуиций в различных религиях, искусствах и поэзии. Можно написать целую историю интуитивной мифологии луны; и этой увлекательной задачей займутся тотчас же, как только начнут серьезно относиться к непосредственным восприятиям жизни и перестанут заслонять от себя жизнь просветительским верхоглядством и абстрактной метафизикой, материалистической или спиритуалистической. Выйдите на луг, когда над вами безоблачное летнее небо и когда луна одна парит в высоте, так что ни ветер, ни тучи, ни дождь, ни какое-нибудь особенное состояние атмосферы не отвлекают вашего внимания, и вы можете сосредоточиться только на луне. Этот лунный свет в самом существе есть нечто холодное, стальное, металлическое. Он есть нечто электрическое и в то же время как бы нечто механическое, машинное; действительно — как бы просто свет ровно светящего дугового фонаря. Однако эта механика, несомненно, магична. Лучи, вы чувствуете, льются на вас волнами. Холод и механика оказываются внутренне осмысленными, сознательно направленными на вас. Этот свет действует так, как действуют над нами врачи, желая нас незаметно для нас самих усыпить, как пассы гипнотизера. Лунный свет есть гипноз. Он бьет незаметными волнами в одну точку, в ту самую точку сознания, которая переводит бодрственное состояние в сон. Вы чувствуете, что в темени у вас начинает делаться что-то неладное. Там

> темнеет и холоднеет мозг, но не настолько темнеет, чтобы заснуть нам без сновидений, и не настолько холоднеет, чтобы прекратилась жизнь. Вы не засыпаете, нет. Вы переходите именно в гипнотическое состояние. Начинается какая-то холодная и мертвая жизнь, даже воодушевление, но все это окутано парами принципиального иллюзионизма; это — пафос бескровных и мертвенных галлюцинаций. Луна — совмещение полного окоченения и смерти с подвижностью, доходящей до исступления, до пляски. Это — такое ничто, которое стало металлом, пустота, льющаяся монотонным и неустанным покоем, галлюцинация, от которой не стынет кровь в жилах, но которая несет вас в голубую пустоту, какими-то зигзагами, какими-то спиралями, не вверх и не вниз, а влево и вправо, в какую-то неведомую точку, вовнутрь этой точки, в глубины этой точки. Чувствуется, как мозг начинает расширяться, как образуются в нем черные провалы, как из этих провалов встает что-то черное и светлое, как бы прозрачное, не то скелеты, не то звездные кучи, не то огромные, со светящимися глазами пауки. Ощущается сначала легкая тошнота, потом томление усиливается. В груди тесно. Потом как бы все пропадает, и делается скучно. Прохладно, пусто, сонно и — скучно. Но это ненадолго. Потом уже совершенно явственно начинается пляска скелетов с оскаленными зубами и длинными-предлинными руками. Нет уже никакой луны, никакого луга, нет ни вас, ни ночи. Только слышен стук скелетов друг о друга; и оскаленные рожи вертятся все быстрее и быстрее, и их становится все больше и больше. Они заполняют луг, землю, небо, они заполняют весь мир. То вдруг стук пропадает и вся вакханалия происходит в абсолютной тишине; только луна, показавшись ненадолго в этой голубой бездне, лукаво кивает и моргает, зовет и хихикает как ни в чем ни бывало. То вдруг стук превращается в гром, и тогда кто-то оглушительно хохочет и высовывает красный язык, и вы как бы насильно лезете куда-то кверху и в то же время бьетесь головой о что-то твердое и черное. Холод и смрад, оборотничество и самоистязание, голубое и черное, гипноз и жизнь, вихрь и тишина — все слилось в одну бесшумную и окостеневшую галлюцинацию. Недаром кто-то сказал, что у бесов семя холодное (Лосев 1991: 57–58).

Отнести этот отрывок напрямую к «идеологической символике» трудно: негативизируемая луна не является у Лосева символом чего бы то ни было, во всяком случае не является символом, эксплицированным в самом тексте. Скорее можно сказать, что луна сама есть некий элемент «текста» (в данном случае — мироздания), который должен быть подвергнут (и подвергается) символическому истолкованию.

Лунная тема в «Мастере и Маргарите» известна достаточно хорошо. Достаточно указать на особенные сгущения лунных фрагментов — адский бал, эпилог, мучения Понтия Пилата и Ивана Бездомного в полнолуние. Мотивы сумасшествия, демонизма, адского праздника объединяют М. Булгакова и Лосева. Позиция Булгакова, разумеется, тоже двусмысленна, как и Волошина. Но его «свидетельствами» о связи лунного и демонического, с одной стороны, лунного и мучительного, лунного и безумия, с другой стороны, не стоит пренебрегать.

4. Против Коперника

В 1910–1920-е годы критика Коперниковой модели солнечной системы и вообще вселенной становится обычной у философов круга Розанова — Флоренского — Булгакова — Лосева (при всех их различиях они все-таки, по крайней мере в какой-то момент, образовывали «круг»). Система Коперника опознается как одна из наиболее важных составных частей ренессансного, антитрадиционного миропонимания, и отвергается наряду с дарвинизмом, кантианством и/или позитивизмом, книгопечатанием (у Розанова) и другими подобными феноменами.

При этом Розанов (развивающий эту тему в «Апокалипсисе нашего времени») ограничивается (что довольно типично для него) неким риторическим жестом неприятия, включающим, наряду с морально-эстетической оценкой (иногда маскирующейся под оценку интеллектуальную) и сознательный отказ от подробной полемики:

> **Заботится** ли солнце о земле?
>
> Не из чего не видно: оно ее «притягивает прямо пропорционально массе и обратно пропорционально квадратам расстояний».
>
> Таким образом, 1-й ответ о солнце и о земле Коперника был глуп.
>
> Просто — глуп.
>
> Он «сосчитал». Но «счет» в применении к нравственному явлению я нахожу просто глупым.
>
> Он ответил просто **глупо**, негодно.
>
> С этого глупого ответа Коперника на нравственный вопрос о планете и солнце началась пошлость планеты и опустошение Небес.
>
> «Конечно, — земля не имеет об себе заботы солнца, а только притягивается по кубам расстояний».
>
> Тьфу (Розанов 1990: 406)[19].

При этом неприятие Розанова вызывает не сама гелиоцентрическая модель, — ее он не отвергает, — а обездушенный и обессмысленный характер создаваемой «по Копернику» вселенной:

> **Живет** ли солнце?
>
> (...)
>
> Почему планеты движутся около солнца? Почему не «стоят» около солнца? «Тогда бы упали». Ну, и «упали» — ничего. «Мала куча».
>
> Все же в «движении планет» и в самом «Солнце» наука ничего не понимает, даже раз-наука. И Лаплас понимает столько же, сколько гимназист (Розанов 1990: 410–411)[20].

> **Есть** ли связь планеты с обитающим ее человеком? И вообще — «о чем горит солнышко»?.. «Что там в звездах»? Шепчут ли звезды? Или они только тупо и пусто, как пустые горшки, движутся по Копернику? (Розанов 1990: 431).

В духе своей тогдашней антихристианской позиции Розанов соотносит подход Коперника и христианство (общим для них, по его мнению, является разрушение осмысленной древней Вселенной):

> И что Коперник, на вопрос о солнце и земле, начал говорить, что они действуют «по кубам расстояний», — то это совершенно христианский ответ (Розанов 1990: 408).

Схожим «антикоперникианским» образом рассуждает и Флоренский, в «Мнимостях в геометрии» (1922) также выступающий противником коперникианской символики, что согласуется со всем строем его мысли, с концепцией преодоления Возрождения и реабилитации средневекового миропонимания (реабилитации, однако, осуществляемой с опорой на отдельные новейшие достижения науки современного типа — математики, физики, техники, искусствоведения в работах по иконописи и др.). Последняя глава «Мнимостей в геометрии» посвящена доказательству схождения между той картиной пространства, которая выстроена в «Божественной Комедии» Данте[21] и той, которая следует из проинтерпретированных Флоренским математических (мнимости) и физических (теория относительности) концепций. Эта структура пространства, утверждает Флоренский, несовместима с представлением о бесконечности мира и полностью соответствует традиционной, Птолемеевой модели Вселенной. Важнейшее (не в математическом или естественнонаучном, а в символическом смысле) место выглядит следующим образом:

> Вообще, в Птолемеевой системе мира, с ее хрустальным небом, «твердью небесною», все явления должны происходить так же, как и в системе Коперника, но с преимуществом здравого смысла и верности земле, земному, подлинно достоверному опыту, с соответствием философскому разуму и, наконец, с удовлетворением геометрии. Но было бы большою ошибкой объявлять системы Коперниковскую и Птолемеевскую р а в н о п р а в н ы м и способами понимания: они таковы т о л ь к о в плоскости отвлеченно-механической, но, по совокупности данных, истинной оказывается последняя, а первая — ложной (Флоренский 1991: 48).

В «Диалектике мифа» Лосев, борясь с современным (научным, материалистическим, позитивистским, буржуазным, революционным и др.) мировоззрением, одним из важнейших составляющих этого мировоззрения считает современное видение и понимание космоса. Правда, для Лосева основным объектом обличения становится Ньютонова механика, в том числе небесных тел, но и Коперникова модель солнечной системы оказывается непосредственно с ней связана:

> А я, по грехам своим, никак не могу взять в толк: как это земля может двигаться? Учебники читал, когда-то хотел сам быть астрономом, даже женился на астрономке. Но вот до сих пор никак не могу себя убедить, что земля движется и что неба никакого нет. Какие-то там маятники да отклонения чего-то куда-то, какие-то параллаксы... Неубедительно. Просто жидковато как-то. Тут вопрос о целой земле идет, а вы какие-то маятники качаете. А главное — все это как-то неуютно, все это ка-

> кое-то неродное, злое, жестокое. То я был на земле, под родным небом, слушал о вселенной, «яже не подвижется»... А то вдруг ничего нет: ни земли, ни неба, ни «яже не подвижется». Куда-то выгнали в шею, в какую-то пустоту, да еще и матерщину вслед пустили. «Вот-де твоя родина — наплевать и размазать!». Читая учебник астрономии, чувствую, что кто-то палкой выгоняет меня из собственного дома и еще готов плюнуть в физиономию. А за что? (Лосев 1991: 31).

Имя Коперника появляется у Лосева в цитате из Розанова (той, что была приведена выше: ***Заботится*** *ли солнце о земле?...* и т. д.) перед следующим рассуждением:

> Кто во что влюблен, тот и превозносит объективность соответствующего предмета своей любви. Вы влюблены в пустую и черную дыру, называете ее «мирозданием», изучаете в своих университетах и идолопоклонствуете перед нею в своих капищах. Вы живете холодным блудом оцепеневшего мирового пространства и изувечиваете себя в построенной вами самими черной тюрьме нигилистического естествознания. А я люблю небушко, голубое-голубое, синее-синее, глубокое-глубокое, родное-родное, ибо и сама мудрость, София, Премудрость Божия голубая-голубая, глубокая-глубокая, родная-родная. Ну да что там говорить... (Лосев 1991: 130).

В этом случае, кстати говоря, проявляется один из принципов построения «Диалектики мифа»: цитирование авторов, близких не только (или не столько) по мысли, сколько по стилю, точнее говоря, тех, чья поэтика повлияла на поэтику «Диалектики мифа». Цитирование приобретает характер включения в текст поэтических и стилистических образцов. Несомненно, ряд особенностей лосевской поэтики связан с соответствующими чертами текстов Розанова; ср., например, к удвоениям типа *голубое-голубое*, *синее-синее*, *глубокое-глубокое*, *родное-родное* схожие приемы у Розанова:

> ... росла, зеленела и вечно поливалась свежею водою («омовения») густая-густая, высокая-высокая трава совокуплений! (Розанов 1913: 14).

Различия в идеологии цитированных фрагментов Лосева и Розанова очевидны.

«Антиньютоновские» и «антикоперниковские» фрагменты Лосева (поддержанные близкими местами в «Философии имени» и других его ранних книгах) вошли в корпус цитат, вызвавших особое раздражение большевистских идеологов, что привело к аресту и заключению философа. Спустя десятилетия, в своем старческом, официально примиренном, прощенном и почтенном образе, он возвращается к обсуждению системы Коперника в «Эстетике Возрождения», книге подсоветской и в отдельных разделах ведущей тонкую игру с марксистскими текстами. Весьма примечательно, что общая оценка Коперника остается у Лосева прежней (вплоть до таких частностей, как опознание в системе Коперника некоего частного случая механики Ньютона):

> ...Коперник и Бруно превратили землю в какую-то ничтожную песчинку мироздания, а вместе с тем и человек оказался несравнимым, несоизмеримым с бесконечным пространством, темным и холодным, в котором лишь кое-где оказывались мелкие небесные тела, тоже несравнимые по своим размерам с бесконечностью мира. Возрожденец любил созерцать природу вместе с неподвижной землей и вечно подвижным небесным сводом. Но теперь оказалось, что земля — это какое-то ничтожество, а никакого неба и вообще не существует (Лосев 1982: 544).

Теперь Лосев противопоставляет Коперника Ренессансу как «самоотрицание» Возрождения:

> И то, что гелиоцентризм вовсе не возрожденческая идея, доказывается тем, что только Ньютон в XVII в. логически завершил великое деяние указанных гениальных умов... (Лосев 1982: 545).

> Личность здесь настолько далеко выходила за свои собственные пределы, что перед лицом вновь открытого бесконечного космического бытия она стала чувствовать себя ничтожеством, механически зависящим от этих безумных и ни с чем ни сравнимых пространств и времен, холодных и черных, пребывающим перед лицом ни с чем не сравнимых расстояний и безумных временных процессов, безумных, потому что познаваемых едва-едва (Лосев 1982: 546).

Его ирония по-прежнему направлена не только на «научное» миропонимание, но и на те течения в таких традиционных дисциплинах, как богословие, которые готовы сотрудничать с этим научным образом мира:

> Находились даже и богословы, которые доказывали всемогущество и величие [Б]ожие именно в силу наличия этих бесконечных пустот, безумных и ни с чем не сравнимых расстояний и этого холода в 273° ниже нуля по Цельсию (Лосев 1982: 547).

Система Коперника, по позднему Лосеву, основывается не на доказательстве, а на желании:

> Важно иметь в виду также и то, что гелиоцентрическая система Коперника вовсе не базируется на точных математических данных (Лосев 1982: 547).

> Таким образом, не математические и механические доказательства привели Коперника к его гелиоцентризму; а, наоборот, *сначала* ему страстно хотелось, чтобы двигалась Земля, а не Солнце, а уже *потом* он приспособил астрономию к своему антивозрожденческому эстетическому аффекту (Лосев 1982: 547).

Здесь же Лосев (1982: 549–550) цитирует Паскаля, писавшего об ужасе бесконечных пространств новоосмысленной вселенной, — замечания, привлекшие внимание и Борхеса, чьи совпадения с Лосевым приближаются порой к буквальным (Борхес 1984: 200–202).

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Автобиографическое примечание разъяснит многое. Корни этой темы уходят в период 1990–1992 годов, когда автор, в статусе студента и аспиранта, совмещал изучение древнерусских текстов (в первую очередь цикла Торжественных слов св. Кирилла Туровского) с таким чтением текстов XIX–XX веков, которое было задано «древнерусской оптикой» молодого исследователя. Как центр нового интереса выкристаллизовалась символика светил. Предварительные результаты были изложены тогда же, в виде двух докладов и статьи «Канон и традиционная символика в русском философствовании» (Язык и текст: онтология и рефлексия. СПб., 1992. С. 57–69), беглой, лишенной ссылок и во многих отношениях совершенно неудовлетворительной. В дальнейшем, по ряду причин, тема была оставлена. Тем не менее обнаруженные тогда закономерности и ключевые примеры и сейчас кажутся автору справедливыми и достойными изложения лучшего, чем то, которое пока выпало на их долю. Попыткой такого изложения и является эта заметка.

[2] В библейских контекстах солнце, как правило, называется раньше луны и /или звезд: Быт. 1 : 16; 37 : 9; Втор. 4 : 19; Нав. 10 : 12; 4 Цар. 23 : 5; Пс. 71 : 5, 120 : 6, 135 : 8–9, 148 : 3; Ис. 60 : 19, 60 : 20; Иер. 31 : 35; Иоил. 2 : 10, 2 : 31, 3 : 15; Авв. 3 : 11; Мф. 24 : 29; Мр. 13 : 24; Лк 21 : 25; Деян. 2 : 20; 1 Кор. 15 : 41; Откр. 6 : 12, 21 : 23; и др. Существуют и такие контексты, в которых солнце называется позже луны и/или звезд: Пс. 103 : 19-22; Ис. 24 : 23; Иез. 32 : 7; но их значительно меньше.

[3] О возможном конфликте персонифицированных Солнца и Луны см. реконструкцию одного из ключевых фрагментов «основного мифа». Применительно к балто-славянской традиции: Цивьян 1988: 228 и сл.

[4] Разумеется, эта характеристика чрезвычайно беглая и схематичная. Каждый ее пункт можно подтвердить множеством примеров и ссылок, но, по-видимому, необязательно: положения слишком очевидные.

[5] По подсчетам М. Н. Эпштейна, в 3700 стихотворениях о природе 130 русских поэтов XVIII–XX веков солнце упоминается 154 раза, луна / месяц — 163 раза, звезды — 189 раз. (Эпштейн 1990: 290).

[6] птолемика :)

[7] Написанная для зарубежного сборника, в цитируемом издании (Лосев 1991: 209–236) она напечатана в обратном переводе с немецкого И. И. Маханького, так что к языковой форме цитируемых фрагментов нельзя относиться как к принадлежащей самому А. Ф. Лосеву.

[8] Здесь и далее все выделения в цитатах — курсивом, разрядкой, жирным шрифтом — принадлежат цитируемым авторам.

[9] О ней говорит и сам Соловьев (Соловьев 1990: 366).

[10] Ср. суждение А. Ханзен-Лёве о поэзии Соловьева: «(...) солнечная символика у Соловьева играет сравнительно второстепенную роль» (Ханзен-Лёве 2003: 167).

[11] Термин Я. И. Гина.

[12] О взаимоотношениях Хлебникова и Мандельштама см. в последнее время ряд работ В.П. Григорьева.

[13] Цитируется с упрощением графики и без раскрытия титл.

[14] В привнесении в этот контекст символического Кирилл отталкивался от общей схемы комментариев, предложенных св. Никитой Ираклийским.

[15] Цитируется с упрощением графики и без раскрытия титл.

[16] Ср.: «Одно из самых характерных различий между диаволическим миром раннего символизма и символическим космосом СII (вторым, мифопоэтическим этапом символизма. — *Ф. Д.*), между еретическим и ортодоксальным неомифологизмом — это доминирование лунного начала в первом и солнечного во втором» (Ханзен-Леве 2003: 153–154). «Если в диаволическом мире над тем промежуточным пространством, которое не относится ни к полностью земной, природно-теллурической сфере, ни к потустороннему миру, т. е. космосу, господствует л у н н о е начало, то в мифопоэтическом космосе СII, как правило, царит с о л н е ч н о е начало. Подобно тому, как в рамках СI [первым, «диаволическим» этапом символизма. — *Ф. Д.*] солнце полностью остается «в тени» луны или же вообще предстает в деструктивном аспекте (сгорания), так же в СII обстоит дело с образом луны: она либо совсем исчезает, не видная за солнцем, и находится полностью под его влиянием, либо играет роль д о п о л н е н и я по отношению к солнечному началу... (Ханзен-Лёве 203: 136). Там же см. многочисленные частные реализации этого принципа: «... в книге стихов Бальмонта «Будем как солнце» (...) происходит просто «победа» над лунным миром...», 138-139; «С н и ж е н и е луны из ее доминантного положения в СI (...) во всем заметно в ряде стихов Бальмонта», 139; «Примеры непосредственной замены лунной доминанты с о л н е ч н о й встречаются уже в раннем творчестве Блока», 149; «Эта «д е ф е к т н а я» символика луны у Блока и Белого тем более бросается в глаза, что (особенно у Белого) солнце до такой степени доминирует во всем поэтическом миропорядке, что олицетворяемый луной бессознательный аспект (...) вытесняется, обесценивается или искажается, превращаясь в знак негативно-апокалиптического характера», 152–153; и мн.др.

[17] Ср., впрочем, многочисленных его предшественников, отмеченных Ханзен-Лёве, например: «Городецкий наделяет луну всеми чертами диаволики (или, во всяком случае, черной магичности), а *sol invictus* их побеждает» (Ханзен-Лёве 2003: 195).

[18] Венок сонетов «Lunaria» примечателен и еще по крайней мере в одном отношении. На 210 его строк (включая магистрал) 5-ст. ямба приходится 157 случаев беспредложного прииименного генетивного оборота, т. е. один оборот приблизительно на 14 слогов — показатель для текстов такого большого объема, по-видимому, в начале XX века непревзойденный. В некоторых сонетах по 14 таких оборотов, а в магистрале даже 15 — плотность почти предельная, позволяющая считать «Lunaria» одной из кульминаций русской генетивной поэтики. Этому аспекту цикла посвящено отдельное рассуждение автора статьи.

[19] Отрывок имеет примечательное название «Солнце».

[20] И этот отрывок называется «Солнце».

[21] Ср. современный семиотический анализ, уважительный, но и полемичный по отношению к Флоренскому: Лотман 1986.

ЛИТЕРАТУРА

Борхес 1984 — *Борхес Х. Л.* Проза разных лет. М., 1984.

Двинятин 2004 — *Двинятин Ф. Н.* Типы авторской экспликации символа в весеннем фрагменте Кирилла Туровского // Антропология культуры. Вып. 2. М., 2004. С. 61—85.

Еремин 1957 — *Еремин И. П.* Литературное наследие Кирилла Туровского // Труды отдела древнерусской литературы. Т. XIII. М.; Л., 1957.

Иванов 2002 — *Иванов Вяч. Вс.* Symbolarium. Предложения к словарю символов // Антропология культуры. Вып. 1. М., 2002. С. 32—38.

Лосев 1982 — *Лосев А. Ф.* Эстетика Возрождения. Изд. 2-е. М., 1982.

Лосев 1991 — *Лосев А. Ф.* Философия. Мифология. Культура. М., 1991.

Лотман 1986 — *Лотман Ю. М.* Заметки о художественном пространстве // Труды по знаковым системам. 19. Тарту, 1986.

Мандельштам 1990 — *Мандельштам О.* Разговор о Данте // Мандельштам О. Соч.: В 2 т. М., 1990. Т. 2.

Молдован 1984 — *Молдован А. М.* Слово о законе и благодати. Киев, 1984.

Розанов 1913 — *Розанов В. В.* Люди лунного света. Метафизика христианства. Изд. 2-е. Спб., 1913 (цит. по репр.: М., 1990).

Розанов 1990 — *Розанов В. В.* Уединенное. М., 1990.

Соловьев 1990 — *Соловьев В. С.* Красота в природе // Соловьев В.С. Соч.: В 2 т. М., 1990. Т. 2.

Сухомлинов 1958 — *Сухомлинов М. И.* О сочинениях Кирилла Туровского // Рукописи графа А.С. Уварова. Т. 2. СПб., 1858.

Топоров 1997 — *Топоров В. Н.* О структуре некоторых архаических текстов, связанных с концепцией «мирового дерева» [1971] // Из работ московского семиотического круга. М., 1997. С. 74—127.

Флоренский 1991 — *Флоренский П.* Мнимости в геометрии. М., 1991.

Ханзен-Лёве 2003 — *Ханзен-Лёве А.* Мифопоэтический символизм. СПб., 2003.

Хлебников 1986 — *Хлебников В.* Наша основа // Хлебников В. Творения. М., 1986.

Цивьян 1988 — *Цивьян Т. В.* Мотив наказания Месяца в сюжете Небесной свадьбы // Балто-славянские исследования. 1986. М., 1988.

Эпштейн 1990 — *Эпштейн М. Н.* Природа, мир, тайник вселенной... М., 1990.

Эрн 1991 — *Эрн В. Ф.* Борьба за Логос // Эрн В.Ф. Сочинения. М., 1991.

Из истории комментария

Е. А. Молодов

Трапеза человеческая — попытка разговора

В ДАННОМ ИССЛЕДОВАНИИ затрагивается тема, которая, с одной стороны, многократно становилась объектом научных изысканий библеистов, с другой же — в силу того, что она касается таких основополагающих вопросов, как взаимосвязь человека и мира, а также предназначение человека в мире — наверно, никогда не будет исчерпана. В этом комментарии мы попытаемся прояснить некоторые вопросы, неизбежно возникающие при чтении первых глав книги Бытия, а также показать, как древний мотив сотворения человека и грехопадения находит свое осмысление и завершение в одном из важнейших христианских текстов.

По мысли многих библейских текстов, мир, созданный Богом, был совершенен в том смысле, что в нем не было смерти[1] и поэтому не было необходимости в пище как источнике сил (так как сам упадок сил — это уже проявление смертности человека, его оторванности от Бога, источника жизни). Однако первая библейская заповедь, касающаяся одновременно человека и мира, гласила: *И заповедал Господь Бог человеку, говоря: от всякого дерева в саду ты будешь есть, а от дерева познания добра и зла не ешь от него, ибо в день, в который ты вкусишь от него, смертью умрешь* (Быт 2:16–17).

Таким образом, условием, которое позволяло человеку хранить и возделывать Сад (т. е. творчески жить в мире), была правильная трапеза, осуществляемая человеком по повелению Бога. Естественным образом возникают вопросы, зачем нужна трапеза, что достигается с ее помощью.

Для прояснения смысла этого непростого текста рассмотрим разнообразные древние и современные комментарии к этому библейскому эпизоду. Чтобы увидеть связь между Адамом и всем остальным творением, нам необходимо обратиться к рассказу о сотворении человека и его падении.

Творение человека — Адама — происходит на шестой день. В масоретском тексте книги Бытия этот день выделен определенным артиклем (yom ha-shishi), который не встречался при описании предыдущих дней творения. Помимо этого, по отношению к человеку здесь говорится о том, что Бог сначала решил создать человека и только потом создал его, т. е. утверждается некое предварительное намерение. Все остальное творение появлялось просто как отклик на произнесенное божественное слово.

При прочтении первого небольшого фрагмента о создании человека возникает сразу несколько вопросов. Во-первых, невозможно не обратить внимания на очень странную фразу: *И сказал Бог: сотворим человека по образу Нашему, по подобию Нашему*... (Быт. 1:26). Возникает вопрос: к кому обращается Творец, да еще и во множественном числе [2]? Далее, вызывает вопрос пол сотворенного человека. Буквально в тексте сказано следующее: *И сотворил Бог человека по Образу своему, по образу Божию сотворил его; мужчину и женщину сотворил их*. (Быт. 1:27). Получается, что человек вроде и один, но он одновременно и мужчина, и женщина! При этом в следующих стихах Бог обращается к людям во множественном числе, благословляет их и дает им заповедь *плодиться и размножаться* (Быт. 1:28).

Во второй главе перед нами продолжает разворачиваться картина создания мира, но порядок творения здесь несколько отличается от описанного в первой главе: небо и земля поменялись местами: (*Господь Бог создал землю и небо*); помимо этого, пейзаж весьма скуден, в нем нет травы, кустарников, дождя и человека, обрабатывающего землю, только один пар поднимается над землей. Причем, если в первой главе рассказывалось, что человек создается для того, чтобы владычествовать над землей, то здесь человеку уготована обработка земли.

Теперь обратимся к специфике терминов, описывающих творение человека. *И создал Господь Бог человека (Адама) из праха земного, и вдунул в лицо его дыхание жизни, и стал человек душою живою* (Быт. 2:7). Глагол «создал», употребленный в этом стихе, отличается от всех глаголов творения, употреблявшихся в тексте ранее. До этого использовались глаголы livr'ot, 'творить из ничего' (напр. — сотворение неба и земли, драконов, человека), и la*asot, 'делать' (создание светил, животных, замысел сотворить человека). Помимо этого, в первой главе Бог творит через слово (*И сказал Бог: да будет свет. И стал свет* Быт 1:3). Во второй же главе о создании и человека и животных, говорится: wa-yitzer, что значит 'формировать, лепить из глины', — в основном так говорят о гончарах. Таким образом, человек лепится из земли ('adamah), т. е. его происхождение напрямую связывается с землей (о чем говорит его имя), — и оживает лишь после того, как Бог вдувает в него дыхание жизни: *И вдунул в лицо его дыхание жизни* (*nishmat khaim*), *и стал человек душою живою* (*nefesh khaia*) (Быт 2:7) [3]. Дыхание

и душа как бы дополняют друг друга и отождествляются с жизнью. Таким образом., человек, будучи создан из тела мира (земли), для того, чтобы жить, должен обладать еще и частицей Бога (духом жизни).

Только после второго описания творения человека библейский текст дает первую географическую деталь — сад в Эдене [4], на востоке, в который Бог помещает Адама. (Быт. 2:8–9). После описания территории повествование вновь возвращается к тому, что Господь Бог взял и поместил Адама в сад, но теперь говорится о его предназначении: «обрабатывать и охранять» сад (Быт. 2:15). Это перекликается с началом второго рассказа о творении, где говорилось, что еще не было человека, чтобы обрабатывать землю. Теперь, когда человек появляется, ему сразу дается заповедь — в первой части этой заповеди повелевается есть плоды от всякого дерева в саду, а во второй части не есть плодов с древа познания добра и зла, иначе — *смертью умрешь* (mot tamut). (Быт. 2:17). Проблема данного фрагмента в том, что сначала рассказывается о том, что в саду растут два дерева — древо жизни и древо познания добра и зла (причем отдельно от других деревьев Быт. 2:9), но запрет касается плодов только одного древа. Так как в качестве наказания за ослушание устанавливается смерть, то, во-первых, мы можем предположить, что человеку было известно и понятно, что такое смерть, во-вторых, изначально человек был сотворен бессмертным, а в-третьих, что ему, возможно, было не обязательно есть плоды с древа жизни, пока он не лишился первоначального бессмертия.

После нарушения заповеди описывается диалог человека с Богом. Точнее, это нельзя назвать диалогом, так как в нем не происходит изменения позиции беседующих. Адам и его жена, отвечая на вопрос Бога, пытаются переложить с себя ответственность на других: Адам на Бога и на жену: *Жена, которую Ты дал мне, дала мне от дерева, и я ел* (Быт. 3:12); *жена на змея: змей обольстил меня, и я ела* (Быт. 3:13).

После ответа женщины, в котором она сваливает всю вину на змея, разговор прекращается (со змеем Бог не разговаривает), и начинается речь Бога. Он произносит проклятие змею, женщине и Адаму. При этом, так как человека Бог благословлял, то вместо Адама (т. е. за него) страдает земля (’adamah)! *Адаму же сказал: за то, что ты послушал голоса жены своей и ел от дерева, о котором я заповедовал тебе, сказав: не ешь от него, проклята земля за тебя*... (Быт. 3:17). И в конце этого проклятия Бог добавляет, явно подчеркивая неразрывную связь между человеком и землей: *В поте лица твоего будешь есть хлеб, доколе не воротишься в землю* (*’el ha-adamah*), *из которой ты взят, ибо прах ты и в прах возвратишься* (Быт. 3:19). Таким образом, благословенный труд сменяется проклятием делать то же самое, к чему человек призван, но только «в поте лица своего» и испытывать при этом противодействие мира (природы) [5].

Если в самой Библии содержались лишь намеки на некоторый возможный мифологический пласт[6] (например, фраза *мужчину и женщину сотворил их, и благословил их, и нарек им имя Адам, в день создания их* — Быт. 5:2), то в постбиблейской еврейской литературе эти мотивы выражены более явно. Обратимся к древней псевдоэпиграфической литературе, в которой эти сюжеты получили свое развитие.

Тема происхождения Адама и его связи со всем творением представлена в этих текстах весьма примечательным образом.

Один из самых древних и больших псевдоэпиграфов — книга Юбилеев[7] или Малое Бытие. Согласно этому источнику, *...Адам и жена его вышли из рая Еден и жили в земле Елдад, в той стране, где они были созданы* (3:32). т. е. подразумевается, что они были созданы из земли вне Эдена, а потом Бог их туда поместил. В этом тексте нет упоминаний заповеди, запрещающей есть плоды с древа познания добра и зла, но при этом достаточно подробно описано грехопадение. При этом сам факт грехопадения, несмотря на ущерб, понесенный людьми, не приводит к таким тотальным последствиям для всего мира. После описания изгнания Адама из Эдена текст рассказывает о том, как первый человек совершил первое жертвоприношение Господу (3:27)[8]. Эта тема, хотя она и отсутствует в книге Бытия, подробно описывается в более позднем псевдоэпиграфе «Жизнь Адама и Евы», о котором речь пойдет ниже.

В еврейско-греческом псевдоэпиграфе «Оракулы Сивилл»[9] имя Адама интерпретируется как аббревиатура, состоящая из первых букв греческих названий востока, запада, севера и юга (Anatole — восток, Dysis — запад, Arktos — север, Mesembria — юг, такая анаграмма возможна только на греческом языке), — это объясняется тем, что Бог взял прах для творения Адама со всех четырех сторон света (3:26).

Еще один древний источник, повествующий об Адаме и Еве — это Вторая, Славянская книга Эноха 10. В первый раз эта тема появляется в 30-ой главе, где Бог рассказывает Эноху о творении мира: *И в шесты день повелех моей мудрости сотворити человека от 7 состав: плоть его от земли, кровь его от росы и солнца, очи его от бездны морские, кости от камения, помысль его от борзости* (быстроты — *Е. М.*) *ангельской и от облака. Жилы его и космы от траве земные. Душу его от духа моего и от ветра...*[11] (30:8)[12]. Такое описание творения человека сильно похоже на древнее мифологическое повествование о сотворении мира из первого человека — из его волос появилась трава (волосы — трава вообще одна из очень распространенных метафор в древней поэзии), из тела — земля и т. д.[13].

Далее во второй книге Эноха говорится:

> ...И Я (Господь — *Е. М.*) поставих его — ангела вториаго, честна, и велика, и славна, и поставих его царем — на земли царство имаша моею мудростью и не бе ему подобна на земли... и постанових ему имя от че-

> тыри состав: от восток, от запад, от севера и от юга и поставих ему 4 звезды [14]... и рек имя его — Адам (30:11–14).

Вновь мы сталкиваемся с греческой анаграммой, невозможной ни на каком другом языке [15].

В другом псевдоэпиграфе Откровение (или Апокалипсис) Авраама [16] Авраам, сопровождаемый архангелом Иоилем, путешествует по небесам и среди прочего видит и Адама:

> И видех ту мужа велика зело в высоту, страшна в ширину, бесприкладна зраком, сплётшася с женою, еже и та сравняшеся с мужстем зраце и возрастом (видом и ростом — *Е. М.*). И бесте стояша под единем садом (видимо — деревом — *Е. М.*) эдемским. Бяше плод сада того яко вид грезна финична (вар. — винична — *Е. М.*), и за садом бяше стоя яко змий образом, руци же и нози имый, подобно человеку, и крылы на плечу его — 6 одесную и 6 ошую... аже есть межу има, то есть бесчестие начинания в погибель, сам Азазил (23:5–12).

В Библии не указано, какое именно было древо познания, и на этот вопрос издавна мудрецы пытались найти ответ. В разных изводах этого псевдоэпиграфа существуют различные предположения на этот счёт: или это — виноградная лоза, ибо ничто так не вредит человеку, как вино [17], или — финиковое дерево. То, что это дерево — виноградная лоза, мы можем прочитать и в ещё одном славянском псевдоэпиграфе, отражающем недошедший текст I–III веков н. э. — в откровении Баруха (3 Славянский Барух, 4:8–9) [18]. Конечно же, есть и другие мнения: фиговое дерево (Апокалипсис Моисея 20:4, и в др.), этрог (сорт цитрусовых деревьев), пшеница.

В Жизни Адама и Евы [19], как и в некоторых других псевдоэпиграфах, древо познания обозначается как фиговое дерево или смоковница, так как листья, которыми прикрылись люди, — *они были с того самого дерева, с которого я ела*, говорит Ева [20] (Ap.Mos 20:5). При этом утверждается, что после грехопадения все листья других растений отвернулись от Адама и Евы, и только то дерево, с которого они съели плод, разрешило им дотронуться до себя. (Ap.Mos 20:4, Берешит Рабба [21] 15:7). Такое отчуждение природы показывает разрыв связи человека и мира, происшедший после грехопадения. В этом же тексте есть важное сообщение, что земля не принимает тела Авеля до тех пор, пока в неё не вернётся та её часть, которая была из неё изъята, то есть Адам (Ap.Mos. 40), — таким образом вновь акцентируется неразрывная связь Адама со всей землей.

Эта же мысль о соприродности и глубокой взаимосвязи Адама с землей прослеживается в Сказании о сотворении Богом Адама [22]:

> [Решил Господь] создать в земле Мадиамской человека. [И] взял [Господь] горсть [этой] земли, [и ещё других] частей, [всего] восемь. [Сотворил Господь человека так]: 1) из земли — тело, 2) из камня — кости,

> 3) из моря — кровь, 4) из солнца — очи, 5) из облака — мысли, 6) из света — свет, 7) из ветра — дыхание, 8) из огня — теплоту.

Еще одна характерная особенность этих текстов — гиперболизация размеров Адама и Евы: этот мотив характерен для фольклора и мифологии, касающихся начала времён и первых людей, — т. о. проводится мысль о том, что человек соразмерен миру в целом. В книге Бытия этот мотив не выражен, он характерен для псевдоэпиграфов, в которых происходит архаизация библейских сюжетов.

Если обратиться к раввинистической литературе[23], то можно увидеть, что в Талмуде и мидрашах многократно описаны и процесс сотворения человека, и особенности облика первых людей. Важное место занимает сюжет об Адаме-андрогине (Берешит Раба 8:1). Он рассказывается от имени палестинских раввинов, конца III — начала IV веков н. э.:

> Сказал рабби Иеремия, сын Лазара: — в час, когда Святой, да Благословен Он, создал первого человека, Он сотворил андрогина (androginos), ибо сказано: «мужчину и женщину сотворил их» (Быт. 5:1). Сказал р. Шмуэль, сын Нахмана — в час, когда Святой, да Благословен Он, создал первого человека, Он создал его двуликим [diprosopos], распилил на две половины, одну сторону повернул сюда, другую — туда.

В чуть более позднем мидраше Ваикра Рабба приводится уточнение от имени раввина Шимона бен Лакиша (середина III века н.э.): *и сделал ему два тела* (букв. — *две спины*), *одно — мужское*, *другое — женское* (В.Р. 14:1).

По мысли мидраша Берешит Рабба, в первом человеке первоначально заключалась полнота всего, и он был гармоничен и совершенен, соединяя в себе и мужское, и женское начало. Но, помимо этого, Адам еще был и гигантского размера, заполняя собой весь мир: (Б.р. 8:1, 12:6, 21:3, 24:2, 50). *Р. Иошуа бар Нехемия и р. Иехуда бар Симон от имени р. Элазара говорили: Сотворил его Господь заполняющим весь мир — с востока до запада. Откуда нам это известно? — ведь сказано: «Сзади и спереди ты объемлешь меня»* (Пс. 139:5). *С севера до юга — откуда нам это известно? — ведь сказано: «И от края неба до края неба»* (Втор. 4:32)... (Б.р. 8:1, 21:3, 24:2). Здесь для доказательства своей мысли мидраш использует 139 псалом. Комментарий к рассказу о сотворении человека построен на игре со значениями слова qedem[24].

В более поздних мидрашах идея, что Адам является микрокосмосом, выражена очень ярко: *Адам — это малый мир* HaAdam she-haze olam katan (Танхума Пекудей 3)[25].

Еще один важный элемент этих преданий: мир и человек сосуществуют в отношениях подобия. В Авот де Рабби Натан 16, (далее — АРН) говорится о том, что Господь создал кусты в мире и кусты в человеке — волосы, ветер в мире и ветер в человеке — ноздри, солёную воду в мире и солёную воду в человеке — слёзы, царя в мире и царя в чело-

веке — голову, двери в мире и двери в человеке — зубы, деревья в мире и деревья в человеке — кости и т. д. Особенно интересен последний пассаж из этого фрагмента: *(Бог) создал горы и равнины в мире и горы и равнины в человеке: когда он стоит — он подобен горе, когда лежит — равнине* —. (АРН, I, 31:3).

В Иерусалимском Талмуде в мидраше Берешит Рабба (14:8) и в трактате Назир, ч. 7, 37б говорится, что прах для сотворения Адама был взят с *места искупления его, как сказано в Писании: «Сделай мне жертвенник из земли* (на иврите ''adamah')...» (Исх. 20:24), жертвенник в этом контексте — Храм (т. е. место искупления), а мидраш построен на игре слов: Адам — адама.

Также сохранилось предание о том, что в Адаме есть подобие всех явлений материального мира, в нем отразились и души всех последующих поколений людей. Ему были показаны все поколения и все они были записаны в книгу, так как сказано — *Вот книга поколений Адама* (Быт. 5:1). (Санх. 38-б, Б.Р. 24, АРН I 31, Авода Зара 8-а). В некоторых мидрашах даже сказано, что Мессия не придет до тех пор, пока не умрут все те, кто был задуман в дни творения и записан в книгу Адама. (Ваикра Рабба 15:1; Берешит Рабба 24:4; Кохелет Рабба, 1:12; Шмот Рабба 40:3). Здесь рядом с Адамом появляется фигура Мессии и выстраивается линия: Адам в начале истории, Мессия — в конце.

Обратившись к многочисленным текстам, комментировавшим древний рассказ о творении человека и его предназначении в мире, мы увидели, что мир и человек не только неразрывно связаны самим замыслом Творца, но именно через человека мир соединен с Творцом (дыхание жизни, эта своеобразная «частичка» Бога, дает жизнь земле, из которой вылеплен Адам). Трапеза в таком контексте является неким священнодействием, (диалогом), которое призвано осуществлять единение мира и Бога и которое становится «возделыванием» Сада, т. е. той работой, к которой приставлен человек. (В раввинистических текстах даже есть мотив, который утверждает, что первая работа Адама была молитва о дожде).

Первая такая трапеза должна была осуществиться в седьмой день, день полноты и священного отдыха, когда Бог «отдыхал» от дел Своих, и в который творение должно почтить своего Творца особым пиром-трапезой. Эта трапеза, в которой человек, являющийся вершиной творения и отличающийся от него наличием в своем «составе» особого «Духа жизни», в процессе поедания плоти мира («зелени травной» и «плодов дерев») приобщается как к миру, так и к Творцу через благодарение этим самым «духом жизни» за творение, в котором все «хорошо весьма». т. е. должно было осуществиться некое общение человека с Богом, подобно тому диалогу, который произошел в Самом Боге, когда он обращался к Самому Себе (или к совету ангелов, согласно апокрифам (напр. таргуму Псевдо-Ионатана[26] 1:26)) *Сотворим человека* (Быт 1:26).

Мир в этом действе, будучи своеобразным периферическим телом человека (связь с которым, напомним, заложена в самом способе творения), также должен восходить к Творцу и приобщаться к жизни Творца, с которой иначе он не может быть соединен. То есть это должна была быть как бы первая «жертва», но без измерения утраты.

Однако человек, вместо того чтобы разделить трапезу с Богом, разделил ее с тварью (Быт 3:1–6). В результате не происходит ожидаемого соединения периферического тела человека (мира-творения) с Творцом и теряется возможность разговора, так как отсутствует собеседник — Бог. Человек и мир остаются в своих собственных пределах, не происходит выхода за пределы себя и, как следствие, теряется источник жизни, находящийся в Боге. т. е. потеря общения и есть, в некоем смысле, рождение смерти. Что прекрасно видно в эпизоде, где Бог пытается достичь взаимопонимания с человеком, но ничего не добивается. Вначале человек скрывается от лица Бога в зарослях (Быт 3:8), а потом Адам отказывается входить в общение с Богом, обвиняя Его в том, что Бог сотворил некую внешнюю для Адама проблему, которая и является источником конфликта. т. е., как уже говорилось, общения не происходит.

Бог констатирует это состояние как смертное, но не хочет оставить человека в таком положении, для чего дает ему возможность как бы пересотворения, т. е. возвращения в тот прах, откуда он был взят, с тем, чтобы дух жизни обрел потом новое вместилище (Екк 12:7), упокоение в Боге [27].

Пища отныне становится условием существования, и ради нее человек должен возделывать землю. Человек вынужден теперь обретать силы не в общении с Богом, а в поедании мира-творения, т. е. в поедании своего периферического тела, в своеобразном самоедстве (аутофагии). Отныне мир не восходит через человека к Богу и не обретает в Нем источника жизни, а превращается в источник жизни для человека («кладовая природы»). Человек становится зависимым от мира, не могущим осуществить свое «владычествование», и поэтому порабощенным законам этого мира — тем, кому сказано: *со скорбью будешь питаться от нее во все дни жизни твоей; терния и волчцы произрастит она тебе; и будешь питаться полевою травою; в поте лица твоего будешь есть хлеб, доколе не возвратишься в землю, из которой ты взят, ибо прах ты и в прах возвратишься* (Быт 3:17–19). Поэтому природа, вместо того чтобы служить человеку, возводящему ее к Творцу, становится для человека источником существования и порабощает его, заставляя кланяться тем силам, которые могут дать человеку власть и независимость. Человек утрачивает свою силу (Берешит Рабба 16:1). Раньше, согласно мидрашу, когда Адам жил в гармонии с Творцом и миром, он мог одним ударом лопаты дать начало четырем рекам: *из Эдена выходила река для орошения рая; и потом разделялась на четыре реки* (Быт. 2:10).

Когда же Адам послушался совета змея, Бог лишил его этой силы[28]. Адам теряет не только силу, но и знак своей славы — одежду света — и получает взамен кожаные опоясания[29].

Христианская традиция, начиная уже с посланий апостола Павла, выработала концепцию, согласно которой Христос стал восприниматься как второй, новый Адам. В 1-ом послании Коринфянам мы читаем: *Как в Адаме все умирают, так во Христе все оживут* (15:22). И дальше: *первый человек Адам стал душою живущею; а последний Адам есть дух животворящий* (15:45). В другом тексте Павла, в послании к Римлянам (5:14–19), преступление Адама однозначно понимается как причина смерти и греха для всех людей и, соответственно, искупление Христа — как спасение от греха и победа над смертью: *Ибо как непослушанием одного человека сделались многие грешными, так и послушанием одного сделаются праведными многие* (Рим. 5:19).

Раннехристианские тексты очень показательны, поскольку являют собой очевидную попытку завершить сюжет о первых людях. Библейский мотив о грехопадении Адама и Евы и их изгнании из Эденского сада сам по себе, вне Библии, в завершении не нуждался. Он сначала был лишь звеном в кумулятивной цепи рассказов о том, как люди исказили *путь свой на земле* (Быт. 6:12)[30]. Редакторы Пятикнижия не чувствуют эстетической необходимости прямо рассказать, чем же закончилась история Адама и Евы. В посланиях апостола Павла эта необходимость ощущается явно, хотя перед нами не отдельный сюжет, а фрагмент проповеди.

Очень интересно, что во многих новозаветных апокрифах (Ев. Петра и др.) описание Небесного Царства, которое должно вот-вот наступить, включает описание огромных и изобильно растущих плодов (пшеница величиной с дерево). То есть примирение с Богом отменяет проклятие, наложенное на землю.

В таком контексте рассказ о сакральной трапезе в Новом Завете можно рассматривать следующим образом. Приход Мессии делает возможной трапезу, которую должен был совершить Адам. То есть у Мессии нет того препятствия в общении с Богом, которое возникло у Адама после грехопадения. Он, будучи особым Помазанником Бога, уже примирен с Ним, а будучи Сыном Человеческим, Он приобщен к миру как человек и может вознести этот мир к Богу. В его власти совершить то общение и с миром, и с Богом, которое должно дать миру жизнь. Согласившись на миссию в акте крещения, Иисус разделяет участь человека в этом мире и становится приобщенным к судьбе этого мира. В евангелии от Иоанна, самом позднем по времени написания каноническом евангелии, отражено это соотнесение тела Мессии с плотью мира:

> Я есмь хлеб жизни. Отцы ваши ели манну в пустыне и умерли; хлеб же, сходящий с небес, таков, что ядущий его не умрет. Я хлеб живый,

> сшедший с небес; ядущий хлеб сей будет жить вовек; хлеб же, который Я дам, есть Плоть Моя, которую Я отдам за жизнь мира. Тогда Иудеи стали спорить между собою, говоря: как Он может дать нам есть Плоть Свою? Иисус же сказал им: истинно, истинно говорю вам: если не будете есть Плоти Сына Человеческого и пить Крови Его, то не будете иметь в себе жизни. Ядущий Мою Плоть и пиющий Мою Кровь имеет жизнь вечную, и Я воскрешу его в последний день. Ибо Плоть Моя истинно есть пища, и Кровь Моя истинно есть питие. Ядущий Мою Плоть и пиющий Мою Кровь пребывает во Мне, и Я в нем. Как послал Меня живый Отец, и Я живу Отцем, так и ядущий Меня жить будет Мною. Сей-то есть хлеб, сшедший с небес. Не так, как отцы ваши ели манну и умерли: ядущий хлеб сей жить будет вовек (Ин 6:48–58).

В этом отрывке хлеб соотносится как с небесной реальностью, так и с телом Мессии. т. е. «зелень травная» (хлеб) соотносится с телом человека, но человека, который не имеет преграды в общении с Богом и, соответственно, может соединить через трапезу мир (который становится периферическим телом человека-Мессии Иисуса) с Богом.

Так как, по мысли евангелиста, Иисус есть Мессия, сходящий с небес, то он называет Его хлебом, сходящим с небес, а так как Мессия — человек, то в состав Его тела включена плоть этого мира, т. е. в акте жертвоприношения, во время которого заключается Новый Завет, одновременно осуществляется та самая трапеза, которая должна была совершиться в Эдеме, и при этом восстанавливается прерванный разговор человечества с Богом. Но так как жертвоприношение включает в себя (после грехопадения) пролитие крови, то и на сей раз проливается кровь жертвователя, но в данном случае это кровь, истекающая из Его периферического тела (сок виноградной лозы), и поэтому всякий, кто пьет эту кровь (вино), становится причастным той жизни («душе живой», возведенной к Богу человеком Иисусом), которая содержится в этой крови (вине), а она уже является не только плотью этого мира, но и плотью Мессии (так как, заключив Новый завет, человек Иисус, будучи Мессией, включил в Свою жизнь и свое периферическое тело — Ин 6:54). Таким образом, когда произносятся слова: *Сие есть тело Мое за вас преломляемое... Сия есть кровь моя за вас изливаемая...* (Мф 26:26–28, можно вспомнить Павла в 1 Кор.), то это означает, что Мессия, восприняв этот мир как свое периферическое тело, может приобщить к нему своих последователей. При этом в крови этого мира (ставшей кровью Нового Адама) уже не только «душа живая», но и «дух жизни» от Бога, т. к. это уже не только кровь мира, но и кровь избранного Богом человека-Мессии. По меткому замечанию Бартельми, «если Бог так твердо запретил уцелевшим от потопа пить кровь, то не потому ли, что Он предназначил им в питие Свою кровь?» [31]. Отсюда и условие обретения жизни через трапезу и приобщение к телу и крови Бога, которыми становятся хлеб и вино (т. е. тело) этого мира.

Но так как общение человека с Богом было прервано именно в области «духа жизни», то для того, чтобы оно было восстановлено, со стороны человека должна была бы быть принесена жертва (чтобы «дух жизни» взошел к Богу и обрел новое вместилище), которая не могла быть принесена, так как Бог не приемлет человеческого жертвоприношения. Этот замкнутый круг разрывается только через то, что Бог Сам, становясь человеком, получает возможность принести эту жертву и разбивает преграду, которая отделяла внутреннего человека от Бога. Он входит «во внутреннее, за завесу». Поэтому и должна быть принесена еще и кровавая жертва Самого Иисуса, который на кресте прошел через то, через что отказался пройти Адам, т. е. обрел опыт предельной отчужденности от Бога (полного прекращения разговора) и взывает к Нему с креста с мольбой о восстановлении общения. Ответ Бога — в том, что Он воскрешает Иисуса (т. е. диалог возобновляется). Без этой жертвы первое возношение Иисусом хлеба и вина осталось бы бесплодным, так как не включило бы в себя дух жизни от Бога.

Итак, при таком понимании текста мы можем сделать несколько парадоксальный вывод, что для древних христианских авторов история жизни Иисуса (т. е. ее материя, ткань жизни) становится комментарием и одновременно завершением незаконченного рассказа книги Бытия о том, кто такой человек и в чем его предназначение.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Например: *Бог не сотворил смерти и не радуется погибели живущих, ибо Он создал все для бытия, и все в мире спасительно, и нет пагубного яда, нет и царства ада на земле* Прем 1:13–14 и т. п.

[2] Надо отметить, что этим проблемам посвящено множество исследований (см., например: *Gunkel H.* Legends of Genesis: The Biblical Saga and History. Trans. by Carruth W.R. NY., 1964). Лингвистическую сторону этого вопроса см.: *Cassuto U.* A Commentary on the Book of Genesis. Part I. From Adam to Noah. Jerusalem: The Magnus Press. 1961. P. 55–56.

[3] В описании этого процесса используется прием параллелизма.

[4] Слово Эден (в европейской и греко-славянской традиции — Эдем) на иврите обозначает «наслаждение». Слово «mikedem» может значить не только «на востоке», но и задавать временные условия: «оттуда, где раньше».

[5] Также отмечены переклички между библейским текстом и другими мифами о творении, имевшими хождение на Ближнем Востоке. См.: *Pritchard J. B.* (ed.). The Ancient Near Eastern Texts Relating to the Old Testament. Princeton, 1950. Выделяют два родственных мотива. 1) первый человек творится из глины, смешанной с чем-то, дающим жизнь. 2) человек создается как помощник богов.

Первый мотив встречается практически во всех ближневосточных мифологических системах. Так, в египетской мифологии бог Хнум создает человека на гончарном круге. По отрывкам финикийских мифов, дошедших до нас только

в греческой переработке, можно понять, что и в финикийской мифологии первые люди были порождением земли и были слеплены из грязи (*Хук С. Г.* Мифология Ближнего Востока. М., 1991.). В вавилонской космогонической поэме «Энума Элиш», в шестой таблице рассказывается, как Мардук после победы над Тиамат создает человека из глины, смешанной с кровью бога Кингу. В аккадской поэме «Когда боги подобно людям...» человек также создается из смеси глины и крови «Премудрого бога»:

Один из богов да будет повергнут,
Да очистятся боги, в кровь окунувшись.
Из его плоти, на его крови
Да намешает Нинту глины!
Воистину божье и человечье соединятся,
Смешавшись в глине! [...]
«Премудрого» — бога, что имеет разум,
Они убили в своем собранье.
Из его тела, на его крови
Намесила богиня Нинту глины.
Чтоб вечно слышали стуки сердца,
Разум живет во плоти бога,
Знает живущий знак своей жизни,
Не забывал бы, что имеет разум.

(Когда Ану сотворил небо. Литература древней Месопотамии. Пер. с аккад. Сост. В. К. Афанасьевой и И. М. Дьяконова. М., 2000. С. 64–65.) Здесь подчеркивается один очень важный для нас момент: человек обретает жизнь, только приобретя некоторую существенную частичку тела бога. В вавилонской традиции такой частичкой всегда является божественная кровь. Глина всего лишь материал, который оживает благодаря жертве бога. В Библии такой частичкой становится дыхание Бога: *и вдунул в лицо его дыхание жизни, и стал человек душою живою* (Быт. 2:7). Интересно, что в Библии, да и во всей еврейской культуре, продолжает сохраняться стойкая связь между понятиями «кровь» и «душа». Эти слова фактически являются синонимами. Напр.: *Только плоти с душою, с кровью ее, не ешьте* (Быт. 9:4), или: *Только строго наблюдай, чтобы не есть крови, потому что кровь есть душа* (Втор. 12:23).

[6] В вавилонских мифах о творении, в несколько ином порядке, встречается сюжет о том, что мир творится из тела первосущества. См.: «Энума Элиш», где речь идет о том, что из тела поверженной Тиамат Мардук сотворил небо и землю (Когда Ану сотворил небо. Литература древней Месопотамии. Пер. с аккад. Сост. В. К. Афанасьевой и И. М. Дьяконова. М., 2000. С. 50–51). Мы увидим, что постбиблейская еврейская литература использует для описания творения мира и человека подчас даже более архаичные мотивы, чем собственно библейское повествование, но при этом применяет их весьма своеобразно.

[7] Апокриф II века до нашей эры, дошедший до нас на эфиопском языке. Оригиналом был, конечно, иврит или арамейский, на что указывает находка некоторых обрывков этих книг в Кумране. Текст кн. Юбилеев приводится по изданию: Книга Еноха. Апокрифы. СПб., 2000. С. 108. Пер. с эфиопского — проф. А. Смирнова (1895 год).

[8] Одним из последствий этого действия было то, что в тот же день все звери, и птицы, и скот, и всё, что ходило или двигалось, все перестали разговаривать. До этого у них был один язык — иврит (3:28,29; 12:26).

[9] Датируется II веком до н. э.

[10] Скорее всего, она была переведена с иврита или арамейского. До нашего времени дошел только ее сербский список, датируемый XIV веком. При этом оригинал этой книги датируют I–III веками нашей эры. На славянскую территорию он попал, возможно, в XI–XII веке. *Мещерский Н. А.* К истории текста славянской книги Еноха: следы памятников Кумрана в Византийской и старославянской литературе // Византийский Временник. 1964. Т. 24. С. 92–108; См. предисловие к изданию 2 книги Эноха: *Andersen F.I.* // Old Testament Pseudeipigrapha, vol. 1: Apocalyptic Literature and Testaments ed. by Charlesworth J. H., NY-L-Toronto-Sydney-Auckland: The Anchor Bible Doubleday, 1983. P. 91–106.

[11] Текст Второй книги Эноха приводится по изданию: *Соколова М. И.* Материалы и заметки по старославянской литературе. Вып. 3. № 7 и сверен с: *Andersen F. I.* 2 (Slavonic Apocalypse of) Enoch (Late First Century A.D.) // OTP. Vol. 1. P. 91–222.

[12] Господь повелевает своей мудрости сотворить человека. По-гречески мудрость — это София, что напрямую соотносится с Премудростью Божией (на иврите — Хохма (khohmah)). Возможно, это упоминание призвано прояснить странную библейскую фразу сотворим человека... (Быт. 1:26).

[13] См. *Иванов В. В.* Антропогонические мифы // Мифы народов мира, энциклопедия. М., 1980. Т. 1. С. 87–88.

[14] К четырем названиям звезд апокрифы, как и поздняя латинская версия псевдоэпиграфа «Vita...», добавляют имена четырех архангелов, которые эти звезды приносят: Гавриил, Михаил, Уриил и Рафаил.

[15] При этом интересно, что древо жизни находится в раю на третьем небе: *И древо жизненное на месте том, на нём же почивает Господь, егда входит Господь в рай* (8:5). В мистических текстах литературы Хехалот (т.н. литература «Небесных Чертогов» V–VI века. н. э.) тоже встречаются упоминания о том, что Бог (или Божественное Присутствие — Шхина [shkhinah]) до грехопадения Адама пребывал на херувиме у подножия древа жизни (3 еврейская книга Эноха 5:1).

[16] Сохранился только на славянском языке. Оригинал датируется I–II веками н. э., это был не дошедший до нас ивритский текст.

[17] Эти же предположения встречаются и в раввинистических текстах: Псикта Раббати 42:1, Берахот 40а, Берешит Рабба 15:7, 19,5 и др.

[18] Апокриф известен в славянских (сербских, болгарских и русских) списках с XV века. Он содержит, по всей видимости, вставной рассказ о деревьях, посаженных в раю.

[19] Есть два относительно ранних (I–IV века н.э.) варианта этого сочинения — греческий, по-другому называемый Апокалипсисом Моисея (отсюда и сокращение Ап. Мос.), и латинский (Vita Adae et Evae, сокращённо — Vita).

[20] Наказанием за грех (как следствие проклятия Бога) были 70 болезней, пришедшие на Адама и его потомков. Характерно, что первые потомки Адама не знают, что такое болезнь и боль, и при виде смерти отца испытывают удивление (Vita 31, Ap.Mos. 5).

[21] Этот мидраш появился в IV–V веках н. э. но, скорее всего, он фиксирует более раннюю традицию. Первые 24 главы этого произведения очень тщательно разбирают практически каждую фразу Библии, в которой говорится об Адаме и Еве.

[22] Текст приводится по списку середины XVII века: РГБ. Румянцевское собр. N370 в переводе Смольниковой Л. Н. по изданию: Повествование о том, как Бог сотворил Адама // *Мильков В. В.* Древнерусские апокрифы. СПб., 1999. С. 429.

[23] Все тексты Талмуда и мидрашей я привожу по переводу с издания: Judaic Classics Library, CD-Rom, Davka corporation.

[24] Как мы уже говорили, это слово в Библии обозначает наречие «спереди», но в раввинистических текстах мы можем встретить (например, в комментариях на Быт. 2:8) слово qedem обозначающее 'восток', оно может также означать 'быть раньше, предшествовать'. Такой прием называется gzerah shawah, мышление по аналогии. В данном случае он позволяет толкователям наложить значение 'восток' на слово 'спереди', и тогда остальные слова, обозначающие 'сзади', 'сверху' и 'снизу', воспринимаются уже как относящиеся к остальным сторонам света. Этот же сюжет можно встретить и в Вавилонском Талмуде, где он передаётся от имени р. Иегуды и р. Элазара. Они тоже в своих рассуждениях о севере и юге опираются на стих из книги Второзакония, но при этом в той же цитате из 139 псалма делают акцент на второй части фразы и приводят её в доказательство того, что Господь после грехопадения понизил рост Адама: *После того как согрешил, возложил Святой, да Благословен Он, руку свою и уменьшил его. Так как сказано: Сзади и спереди Ты объемлешь меня и полагаешь на мне руку свою* (Пс. 139:5) (Санхедрин 38б).

[25] Мидраш VIII века н.э. Конечно, нельзя не учитывать, что в столь поздних текстах очень сильно влияние платонизма.

[26] Арамейский перевод Библии VII века н. э.

[27] В апокрифах и псевдоэпиграфах, в которых вообще речь идет об Адаме, а не о падших ангелах, как мы уже видели, основным результатом Эденских событий становится смерть, пришедшая в мир или завистью дьявола, или ослушанием человека. (4 Ездра, Бен Сира и 2-ой Барух). Кроме того, с момента грехопадения в мир пришли болезни (см. Ап. Мос. 8:2, 2 Барух 56). Люди перестали понимать язык животных и птиц (Юб. 3:28). Робин Скроджс писал, что в псевдоэпиграфах можно проследить такое соответствие: описание Адама до грехопадения и описание эсхатологического будущего человечества очень близки друг к другу. Можно заметить, что Адам первоначально сравнивается с царем (Юб. 2:14, 4 Езд. 6:53), он одет в одежды славы (Ап. Мос. 20 — 21), он похож на ангела (1 Ен. 69.11). Впоследствии он утрачивает эти атрибуты (2 Бар. 14–15, Ап. Мос. 24 и др.). Но теми же терминами и с точно такими же атрибутами в этих же псевдоэпиграфах описывается и будущее человечества (4 Езд. 8:51, 2 Барух 51:1–16, 1 Эн. 104). *Scroggs R.* The Last Adam. A Study in Pauline Anthropology. Oxford: Basil Blackwell, 1966. Эти источники составлялись в еврейской среде, для многих из них первоначальным языком был иврит или арамейский, но они содержат в себе христианские глоссы. В подавляющем количестве таких текстов проводятся прямые параллели между Адамом до грехопадения и человечеством в грядущем мире, который скоро приблизит Сын Человеческий, а также говорится об искуплении Им греха Адама (4 Ездр., 7; Завещание Леви 18:9–12; Ап. Мос. 39:2; Жизнь 42 и др.).

[28] В качестве доказательства раввины (Берешит Рабба 16:1) используют Иов 14:20 *Теснишь его до конца* [букв. — *вечно*], *и он уходит, изменяешь ему лицо, и отсылаешь его*, но очень своеобразно толкуют этот стих. В первой части стиха они производят небольшие изменения с огласовками и читают ее следующим образом: *Ты сделал его*

сильным на века, а он уходит (*послушавшись змея*). Вторую половину фразы мидраш автоматически прочитывает как относящуюся к изгнанию Адама, что вполне возможно, так как слово с корнем [le, — takaf] в пассивном залоге обозначает ‘быть подчиненным, заключенным’, а в активном залоге обозначает ‘применять силу’.

[29] Б.Р. 20:12, Шаббат 14б. Игра слов, которую приводит рабби Меир, известный палестинский ученый II в. н.э., основана на созвучии слов ‘одежды света’ [kotnot ’or] и ‘кожаные одежды’ [kotnot ‘or]. Интересно отметить, что одежду прародителей до грехопадения в мидрашах и таргумах иногда сравнивают с блестящим одеянием, гладким как ноготь — [levush tufra] (или как рог, или — как птичий коготь) и светящимся как драгоценный камень (Б.Р. 20:12, Пиркей де рабби Элиезер 14, Таргум Псевдо-Ионатана 3:7).

[30] См. замечательное исследование: *Каспина М. М.* Сюжеты об Адаме и Еве в свете исторической поэтики. Рукопись канд. дис. РГГУ. М., 2001.

[31] *Бартельми*. Бог и Его Образ. М., 2000. С. 230

П. А. Серкова

Протестантская экзегеза в раннее Новое время

комментарии к Библии или Библия как комментарий?

ЕСЛИ ПОПЫТАТЬСЯ обозначить в историческом пространстве раннего Нового времени период, связанный внутренним единством религиозно-политической ситуации в западной Европе и соотносимый с протестантским движением[1], можно выделить эпоху, ограниченную, с одной стороны, началом Реформации, а с другой стороны — появлением пиетизма. Проблема истолкования в те времена стояла особенно остро. Герменевтический поворот, произошедший в эту эпоху, коррелировал, по меньшей мере, с двумя масштабными культурно-историческими процессами. Во-первых, именно тогда в обиход европейской цивилизации входило книгопечатание. Изобретение Гуттенберга, наряду с переводом Лютера, сделало Библию доступной значительной массе людей, принадлежавших к разным социальным слоям, что было невиданно в Средние века. А вместе с ростом доступности увеличивалась и потребность в интерпретации.

Второй важный момент, который также во многом предопределил возникновение и развитие протестантской герменевтики — это провозглашенный Лютером принцип Sola Scriptura. Изучение Библии было краеугольным камнем протестантизма. Христианин не должен иметь никаких других авторитетов, кроме Священного Писания, и должен быть в состоянии сам, без всякой помощи и разъяснений святых отцов или церкви читать и понимать священный текст. Это требование, в конце концов, привело к тому, что некогда единый реформационный процесс раскололся на части; понятно, что радикализм этой позиции не мог не обострить и проблему истолкования. Конец моноконфессиональности Западного мира, положенный Реформацией, был также концом единого, диктуемого церковью канона толкования Библии, что, в свою очередь, породило множество проблем, в том числе герменевтических.

Перед укрепляющей свои позиции новой конфессией серьезно встал вопрос о новой кодификации толкования и о контроле над ним. Это было необходимо для дальнейшего распространения нового учения.

1. Двойственность раннепротестантской герменевтики

Итак, герменевтика Нового времени, будучи продуктом эпохи Реформации, была не просто методом исследования библейского текста, но отвечала насущнейшим нуждам протестантского движения[2]. Однако, с самого начала было заметно, что в рамках протестантизма возможны разные подходы к истолкованию Священного Писания. Двойственность в этом вопросе можно увидеть уже у Лютера.

С одной стороны, лютеровская экзегетика была ориентирована на применение, — эта ориентация выражалась в форме принципа pro me. Тем самым Лютер утверждает, что библейские события должны толковаться как имеющие значение, прежде всего, для данного конкретного человека. Потребность в истолковании, таким образом, была осознана как индивидуальная экзистенциальная потребность, что обусловило его дальнейшую эмансипацию от теологии и выход за традиционные рамки церковной жизни. В своем раннем экзегетическом труде, посвященном толкованию псалмов (1517–1518), по словам Х. Г. Ревентлова, «Лютер актуализировал свою внутреннюю ситуацию, для того, чтобы интенсивно заняться библейскими высказываниями на темы Страшного суда, справедливости, доверия, смирения, гордыни, благодати, Евангелия, многие из которых он мог найти в псалмах. При этом речь у него шла в основном об антропологии: о месте человека перед лицом Бога» [3].

Но это не было тропологическое истолкование, выступавшее, в понимании теологов-гуманистов, как руководство к нравственному действию. Это было истолкование, касающееся не вопросов морали, но экзистенциальной ситуации человека. Лютер говорит о слове псалмов, что оно должно быть, помимо прочего, «понято тропологически духовным и внутренним человеком против его плоти и внешнего человека» [4]. Понятие внутреннего человека Лютер, вероятно, вынес из мистики того времени.

С другой стороны, основным принципом, краеугольным камнем протестантской герменевтики был лютеровский тезис, который стал известен в виде формулы: «Scriptura sui ipsus interpres» — «Писание истолковывает себя само». Понимание базируется на sensus litteralis, на буквальном смысле. Отдельные места рассматриваются на фоне целого текста. С требованием буквального понимания Писания часто связана критика аллегорического истолкования (аллегорезы). Особенно это стало заметно в поздних высказываниях Лютера. Например,

в «Застольных речах» он говорит: «Когда я был молодым, тогда я был учен, и когда я пришел к теологии, тогда я обращался к аллегориям, тропологиям и аналогиям и занимался трюкачеством... Я знаю, что это есть сплошной хлам, и теперь я его отбросил...Буквальный смысл... в нем содержится жизнь, утешение, сила, учение и искусство. Все остальное есть дурачество, даже если оно и ярко сияет» [5]. Именно это требование буквальности и однозначности определило в дальнейшем многие подходы к истолкованию, возникавшие в протестантской религиозной культуре. Принцип буквального истолкования исключал приложение Писания к собственному опыту посредством аллегорезы, что входило в противоречие с лютеровским же принципом pro me.

Меланхтон жестче, чем Лютер, ориентировал герменевтическую практику на риторику и диалектику. Его труд «Loci communes rerum theologicarum» (1521) можно считать первой попыткой создания систематической теории истолкования. Согласно Меланхтону, приступая к интерпретации текста, надо сначала отыскать самое важное — «главное намерение и центральную позицию, или то, что мы называем scopus речи» [6]. Этот пункт приобретает основополагающее значение в его учении о loci communes. Еще в раннем произведении «Theologica institutio» (1519), посвященном истолкованию послания к Римлянам, в первый раз появляется указание на «основные понятия» (loci communes или «общие места»), оформляющие содержание и задающие структуру послания. Меланхтон выделяет несколько основных понятий (1. Грех 2. Закон 3. Благодать), смысл которых он затем раскрывает в контексте всего послания. Наследник гуманистической традиции, он говорит о loci communes как об антропологическом основании экзегезы. Таким образом, в конепции loci communes теология оказалась тесно связана с антропологией (иными словами, с представлениями о человеке и его уделе, характерными для протестантизма).

Меланхтоновское учение об «общих местах» было развито Матфеем Флацием и далее применялось в протестантской герменевтике в качестве основного метода истолкования. В 1567 году Матфей Флаций издал свой труд «Clavis scripturae sacrae», «Золотой ключ», ставший образцом для всех герменевтик лютеранской ортодоксии. В этом сочинении теологическое исследование понятий и другой лексики соединяется с анализом грамматики, риторики и стилистики библейских текстов и, тем самым, подчиняет филологические штудии реформационному принципу примата Писания.

Итак, протестантская герменевтика носила двойственный характер уже в момент своего возникновения. Она стремилась к буквальному и объективному пониманию Писания «исходя из него самого», и, в то же время, напротив, тяготела к такому истолкованию, которое не просто следовало бы исторической или догматической истине, а было ориентировано в экзистенциальной ситуации человека. Лютер,

в силу своей противоречивой натуры, был единственным, кто сочетал в себе оба начала. В дальнейшем экзегетическая практика продолжала свое развитие в форме двух параллельных течений.

Первое течение, использующее методы исторической и филологической критики, отличалось стремлением к максимально объективной реконструкции однозначного смысла, изначально заложенного в библейский текст. Чтобы выполнить эту задачу, теологи прилежно изучали древние языки, исследовали грамматику, синтаксис, лексику, ударения, метрическую систему Священного Писания, разрабатывали герменевтику как стройную систему правил толкования текста.

Второе направление, склонявшееся к аллегорической экзегезе, формировалось в основном в рамках спиритуализма, течения, оказавшего подспудное, но довольно значительное влияние на становление немецкого протестантизма. Спиритуалисты наследовали немецкой мистике, которой был очень многим обязан и Лютер, в том числе и описанным выше принципом pro me. Именно у мистиков, как утверждает В. Дильтей, молодой Лютер почерпнул свое представление о религии, как некоем внутреннем процессе, не связанном с внешними факторами и не зависимым ни от каких институций (Таулер, Экхарт).

По мнению Дильтея, «теологический прогресс XVII века подготавливался лицами, которые, в своей независимости, противостояли Лютеру, а также идущим от Цвингли церквам и сектам» [7]. Спиритуалисты, в этом смысле, были более последовательными реформаторами, чем Лютер. Именно они стали преемниками протестантской идеи освобождения верующего человека, выступив против догматизации и окостенения изначального импульса [8] протестантизма. И именно спиритуалистское крыло Реформации представляет наибольший интерес в своей практике аллегорического истолкования Библии.

Аллегорически-фигуральное истолкование, согласно определению Эриха Ауэрбаха, «устанавливает взаимосвязь между двумя лицами или событиями, из которых одно, помимо собственного смысла, означает еще и другое, другое же, напротив, включает в себя или исполняет первое. Полюса фигуры отделены друг от друга во времени, но как действительные события или лица, они лежат в одной временной плоскости; оба они содержатся в том льющемся потоке, которым и является историческая жизнь, и только понимание, intellectus spiritualis их взаимосвязи представляет собой событие духовной сферы» [9].

Техника аллегорезы имеет долгую традицию применения, истоки которой можно найти еще в раннем христианстве, в споре между Александрийской и Антиохийской школами. Правомерность аллегорического метода была закреплена Августином в его учении о четырех смыслах Писания. Суть библейской аллегорезы заключается в том, что события и персонажи священной истории трактуются не как исторические и партикулярные, но как всеобщие и архетипические, а буквальный

смысл выступает как знак другого, более глубокого смысла. Таким образом, при аллегорическом истолковании историческое содержание Библии редуцируется, а сама она приобретает характер универсального текста, смысл которого каждый может приложить к себе. Максима аллегорического истолкования, как ее сформулировал известный теолог XIX века Рудольф Герман, — «te totum applica ad textum, rem totam applica ad te», применяй себя к тексту, а все вещи (в тексте) к себе [10].

В качестве примера такой установки в интерпретации Библии, которую мы в дальнейшем будем называть «аппликативной», можно рассматривать некоторые рассуждения выдающегося мыслителя, жившего в первой половине XVI века — Себастьяна Франка, которому удавалось сочетать спиритуализм с истинно гуманистической ученостью.

Франку было чуждо преклонение перед буквой Писания. Ведь она мертва без внутреннего содействия читающего человека. Слово Божье, по мнению Франка, нельзя отождествлять с Библией как текстом. В своем труде «Парадоксы» (1534) он развивает эту мысль. Например, в парадоксе № 174 он пишет: «Новый Завет, который есть святой Дух, не есть книга, написанная на бумаге, но [она] написана перстом Божьим на скрижалях сердца» [11]. Дух, таким образом, пребывает не в Библии, а в человеческом сердце. Эта идея была в дальнейшем востребована пиетизмом.

Таким образом, Франк ставит под сомнение центральную значимость изучения Библии, что было совершенно неслыханно для протестантизма той эпохи. «Писание — говорил он, — это книга за семью печатями». Этим высказыванием открывается его предисловие к «Парадоксам».

Буква Писания «двойственна и не равна сама себе». Поэтому с помощью Библии каждый легко может доказать свою позицию. Нельзя обожествлять букву Писания. То, что существенно для Франка, содержится не в «мертвой букве», но в опыте: «Вера и теология являются не столько наукой, сколько опытом (Erfahrung)... Потому что надо верность, заботу, благодеяния Бога, его защиту и его Воскресение познать в опыте. То, что мы прочтем или услышим о благодеяниях Бога, его любви и т. д., нам не поможет. Человек может этому не поверить... [настолько], чтобы на это положиться и с этим пойти на смерть, — до тех пор, пока он все это не испытает как истинно сущее» [12].

Желая сохранить духовную свободу читающего, Франк отвергает упорядочивание Писания в соответствии с «общими местами» в процессе экзегезы. Мир казался спиритуалисту противоречивым и даже абсурдным. Поэтому критический наблюдатель должен сначала обратиться к самому себе. Франк часто использует мистический язык, хотя многим отличается от мистиков. В его рассуждениях отсутствует главная цель, характеризующая мистиков — слияние с Богом. Совсем наоборот, Франк видит свою задачу в том, чтобы обосновать позицию человека в мире.

Эти и другие воззрения Франка опирались на первоначальное реформационное представление о религиозной жизни как процессе невидимом, глубоком, свободном от эгоистических компонентов вульгарной религиозности[13]. К этому прибавлялась известная доля пессимизма, выражавшаяся в убеждении, что этот внутренний морально-религиозный процесс несовместим с любым правящим церковным союзом; что никакая конфессия, никакие объективированные религиозные формы никогда не смогут полностью соответствовать этому сложному и изменчивому внутреннему процессу. Все это характерно для воззрений спиритуалистов, к которым был так близок Лютер в начале своей деятельности и от которых он постепенно отдалялся.

На понятии внутреннего процесса веры Франк строит свою универсально-историческую концепцию. По убеждению Франка, нравственно-религиозный процесс составляет ось истории. Он проистекает из взаимодействия божественной силы со свободной, индивидуальной волей человека: «если процесс веры составлял центр существования личности, он должен быть и центром истории, связующим элементом в ней. Если он обусловлен только внутренним отношением человека к невидимому порядку, то он независим от времени и места и всегда присутствовал в истории человечества[14]». В этом смысле к членам истинной невидимой церкви можно причислить и дохристианских мыслителей, иудеев и язычников. В каждом человеке есть некий «lumen naturale» («естественный свет»), врожденные моральные задатки. То, о чем Платон, Сенека, Цицерон говорили как о свете природы, разуме, теология определяет как Слово, как Сына Божьего и невидимого Христа. Он присутствует как в апостоле Павле, так и в Сенеке и Цицероне. Таким образом, Франк понимает под Христом (Логосом) имманентность нравственно-религиозных идей в Боге, их действие и сообщение их людям.

А потому все, сказанное в Писании, Франк предлагает понимать не в историческом, а в универсальном ключе. «Историческое в Священном Писании, в той мере, в какой в нем содержится однократное событие, является символическим выражением, типом повсюду и во все времена происходящего в человеческом роде процесса. Vita una et eadem omnibus. Жизнь на земле одна и повсюду одинакова. Omnis homo unus homo. Все люди — один человек. Тот, кто видит естественного человека, видит их всех»[15]. Здесь — корень актуализировавшихся через два века представлений о природе человека и об универсальном историческом процессе.

Какое значение эти универсалистские воззрения имеют для практики аллегорического истолкования? Писание, согласно Франку, «есть вечная аллегория». Вечные истины выражены в нем с помощью символов, которые не имеют исторического значения. Таким образом, Франк обосновал то, что позднее в теологии будет названо «керигматическим

пониманием» Библии, то, что получит развитие в экзистенциалистской теологии XX века. По сути, он предлагал ту самую «демифологизацю» Святого Писания, программу которой в XX веке представит в ряде своих трудов Рудольф Бультман. Франк сформулировал новые, сравнительно со средневековой мистикой, основания аллегорического истолкования, опирающиеся на новые представления о природе человека и об универсальном внутреннем морально-религиозном процессе.

Итак, аллегорическое истолкование, столь нелюбимое Лютером, найдя себе прибежище в спиритуализме, определило облик протестантской теологии и экзегезы в следующем столетии.

2. Протестантская теология XVII века: ортодоксия и «новое благочестие»

Теология XVII века представляет собой интересное и сложное явление. С одной стороны — это подведение итогов реформационного столетия. Задача теологов состояла в том, чтобы кодифицировать и закрепить учение для передачи его следующим поколениям в неизменном виде. Именно в XVII веке лютеранская доктрина оформилась окончательно, превратившись в «ортодоксию», правильное учение.

С другой стороны, неоспоримым историческим фактом является то, что именно это третье послереформационное поколение, создавшее ортодоксию, испытало глубокий кризис, проявившийся в религиозной сфере. Этот кризис состоял в расхождении, отпадении друг от друга теологии и благочестия. Речь не шла о критике теологии в перспективе благочестия или наоборот, — скорее, проявлением кризиса было то, что теология уже не помогала отвечать на вопросы, которые рождались из глубины все усложняющейся внутренней жизни индивида. Осознание этого положения дел привело к своего рода «антропологическому повороту» в теологии. Отныне основы и критерии религиозности заключались не в правильном учении, но во внутреннем опыте человека. «Антропологический поворот» в теологии был одновременно поворотом к практической религиозности, задача которой состояла в том, чтобы сформировать новый «образ жизни» человека, — в конечном счете, поворотом к благочестию.

Если в Средние века благочестие выступало как стихийное — народное, массовое — проявление религиозности, противопоставленное официальной церковной доктрине, то теперь оно стало индивидуальным и домашним. Благочестие XVII века было делом не столько «темного народа», сколько образованных людей, формирующейся буржуазии. А самое главное, тенденция к новому благочестию сформировалась в рамках самой протестантской теологии. Новое благочестие XVII века не было организованным движением, подобным более раннему

devotio moderna, описанному у Й. Хейзинги [16], равно как и пришедшему позднее пиетизму. Это, скорее, была интенция, пронизывавшая всю лютеранскую ортодоксию и оживлявшая ее изнутри.

Понятие «благочестие» можно рассматривать в двух ракурсах — как теорию благочестия и как практическое благочестие. Это значит, что под этим понятием можно понимать как ученые размышления о благочестивом (адекватном данной конфессии, ее исповеданию и теологии) образе жизни, так и сам этот образ жизни как практическую реализацию определенных учений, идей, представлений о ценностях, надежд, заповедей и т. д. Как пишет Бернд Хамм, «решающим для понятия благочестия является опосредованное (в теоретическом благочестии) или непосредственное (в практическом благочестии) отношение к определенному жизнеустройству (Lebensgestaltung). Это относится к устройству и внутренней, и внешней жизни. Все теории, у которых нет отсылки к жизни, не подпадают под это понятие» [17].

Отсюда можно заключить, что, во-первых, новое благочестие основывалось на понятии внутреннего опыта, унаследованного из мистики и переосмысленного в протестантском спиритуализме. Во-вторых, учитывая универсальность этого опыта, благочестие стремилось охватить все сферы внешнего «жизненного мира» человека, его жизнеустройства, оно должно было сопровождать человека во всех ситуациях.

В последней трети XVII века начинается новая фаза истории протестантского благочестия. Это период, в котором уже закладываются основы последующих эпох, пиетизма и Просвещения. Теология того времени полностью обратилась к вопросам благочестия, а это значит, что человек, его внутренняя и внешняя ситуация, заняли основное место в теологическом мышлении. Критика, исходящая от «Нового благочестия», служила импульсом к обновлению внешнего облика лютеранского учения. Тон проповеди становится более личным, она все больше адресуется к каждому конкретному человеку. Особенно заметен небывалый взлет религиозной литературы и изменение ее функций. Все эти процессы позволяют Винфриду Целлеру назвать такого рода теологию «реформированной ортодоксией» [18]. И здесь видно, что пиетизм не противостоял такой ортодоксии, а, наоборот, вышел из нее.

Как и полагается барочному созданию, теология того времени эклектична и фрагментарна. Она является со-чинением, составлением разных фрагментов. Из этого составления и переосмысления обломков старого рождается новое осознание места человека в тварном мире. Процессы, происходившие в протестантизме XVII века, показывают нам общую тенденцию, которая проявлялась как в пиетизме, так и в ортодоксальном лютеранстве. Это интерес к практическому благочестию, индивидуализация религиозного чувства и его постепенная эмансипация от церкви. Одним из индикаторов этого процесса и одновременно его существеннейшим медиумом является книжная культура.

Как уже говорилось в первой главе, с развитием культуры печатного слова появилась такая практика, как чтение про себя, что внесло немалый вклад в процесс интериоризации [19] смысла Писания. Тексты, которые раньше произносились вслух в церкви и даже в домашнем кругу, теперь можно было читать про себя. Прежде всего, это относится к Библии. Но и проповеди теперь распространялись в виде печатных текстов, которые можно было перечитать в любой момент. Чтение про себя не требует создания специальной сакральной ситуации и соответствующей ей организации времени, а является чтением на досуге. И, что очень важно, такое чтение индивидуально.

Наследие мистики и спиритуализма внесло свой вклад в становление аппликативной интерпретации, практикуемой в сочинениях «Нового благочестия». В этом типе истолкования в полной мере разворачивается лютеровский принцип pro me, подчиняя интерпретацию внутренней и внешней жизни индивида. Позднее принцип applicatio будет теоретически осмыслен пиетистами и станет одним из основополагающих принципов их герменевтики. Но следует помнить, что корни его находятся именно в «новом благочестии», которое, в свою очередь, наследует мистической традиции Средневековья.

В XVII веке актуальность принципа applicatio выразилась в появлении и расцвете духовно-назидательных сочинений. Эти книги, называемые немецкими исследователями Erbauungsliteratur, нельзя отнести ни к догматическим сочинениям, ни к богослужебным текстам. Это была литература, рассчитанная на массового читателя. Брюкнер пишет, что эту литературу вообще нельзя относить к области теологии. Она также не подпадает под определение «народная религиозная литература» [20]. Эти тексты принадлежали сфере практического благочестия и были ориентированы на внутренний религиозный опыт и внешнее «жизнеустройство» человека. Песенники, сборники стихов, собрания проповедей, утешительные книги были чрезвычайно популярны в XVII — начале XVIII века. В XVII веке они составляют половину всех книг теологического содержания и примерно четверть всей книжной продукции [21].

3. Теологическая антропология иоханна арндта и аппликативный принцип истолкования

Фигура Йоханна Арндта (1555–1621) крайне репрезентативна для состояния протестантской теологии в XVII веке и поэтому нуждается в подробном рассмотрении. Достаточно сказать, что в то время все близкие к церкви люди в той или иной степени находились под влиянием этого теолога. В сочинениях Арндта, как считает Йоханнес Вальманн, находится ключ к пониманию немецкого протестантизма ран-

него Нового времени [22]. Многие исследователи называют Арндта, а вовсе не Шпенера, настоящим основателем пиетизма [23]. А по значимости в истории лютеранского благочестия его ставят наравне со Шлейермахером. В своих сочинениях он сумел объединить лютеранскую ортодоксию и средневековую мистику, и тем самым заложил основы пиетистского благочестия.

Арндт одним из первых теологов предпринял попытку преодолеть разрыв между учением и жизнью, перенести учение в жизнь, понять его как практику. Эта «практическая теология» и излагается в его работах, прежде всего в «Четырех книгах об истинном христианстве» (1610) и «Райском вертограде».

В сочинениях Арндта отразился также интерес эпохи к мистике. Ему удалось уловить возникшую тогда потребность в личном, непосредственном религиозном опыте и включить эту тенденцию в официальное лютеранское учение. Вальльманн называет Арндта «проводником мистического благочестия» [24]. Он вновь актуализировал и сделал доступным язык и образы мистики, как когда-то было у Реформаторов. Его понятие «христианской жизни» тесно связано с процессом непосредственного внутреннего переживания, культивируемым в мистическом спиритуализме.

В сочинениях Арндта нельзя не заметить сильного влияния Йоханна Таулера. Оно особенно ощутимо в «Книгах об истинном христианстве», — что дало противникам повод говорить, что сочинение это должно называться «об истинном таулерианстве». Действительно, благодаря Арндту произошло «возрождение Таулера» в лютеранстве. Арндт часто цитировал проповеди не только Таулера, но и Майстера Экхарта (который был тогда неизвестен), а также известное мистическое сочинение позднего Средневековья, оказавшее в свое время сильное влияние и на Лютера, а именно «Немецкую теологию» (Theologia Deutsch). Также Арндт перевел и издал такую классическую для католицизма книгу, как «Imitatio Christi» Фомы Кемпийского, и тем самым привлек ее к исполнению нужд протестантской доктрины (конечно, немного ее лютеранизировав). Также он издал сочинения повлиявшего на Лютера спиритуалиста-таулерианца И. фон Штаупица.

В другой, не менее известной книге Арндта «Райский вертоград» (Paradiesgärtlein) источником его вдохновения была уже не позднесредневековая мистика, а Бернард Клервоский с его восприятием «Песни песней» Соломона. Бернардинская мистика, т. е. представление о душе, как о невесте, ждущей своего небесного жениха, будет в XVII — начале XVIII века играть огромную роль в диалогическом построении текстов «Нового благочестия».

Но, как говорит Валльман, применительно к сочинениям Арндта нельзя говорить об особой протестантской мистике [25]. Это, скорее, цитирование мистических сочинений в целях обоснования принципов

«Нового благочестия». Теолог вполне в духе барокко свободно объединяет различные осколки средневековой мистики.

Что касается практического благочестия, то Арндт настаивал на воплощении христианского учения в жизни каждого конкретного христианина. Поэтому Целлер называет теологию Арндта «практической теологией» [26]. Арндт, как уже говорилось, сумел абстрагироваться от борьбы конфессий и направить свои стремления к praxis pietatis.

Но все же представляется уместным рассматривать Иоханна Арндта не только как идеолога «Нового благочестия», но и как теолога, необычайно чуткого к потребностям эпохи. Книги Арндта выглядят как своеобразный результат осмысления процессов, происходивших в культуре в целом и в религиозной сфере в частности. Именно этим обстоятельством объясняется необычайная популярность этих сочинений. Их язык, в сравнении с более поздней барочной проповедью, достаточно прост, не перегружен метафорикой и эмоциями, но и не слишком сух. Назидание Арндта обращено к каждому читателю лично. В тоне книги, в ее темах, примерах, языке чувствуется дыхание немецкой мистической традиции, однако не стоит забывать, что книга не является маргинальным явлением и целиком и полностью принадлежит лютеранской ортодоксии.

«Многие считают, что теология есть лишь наука и плетение словес, тогда как она есть живой опыт и практика» [27]. Эта фраза, взятая из начала введения к «Четырем книгам об истинном христианстве», выражает главную интенцию книги. В ней постулируется неразрывность двух составляющих «истинного христианства» — внутреннего опыта и внешней практики. Потребность в интериоризации, апелляция к «глубине души» и «живому опыту» согласуется с «христианским образом жизни». Здесь нет противоречия с реформационным принципом Sola fide. Добрые дела, благочестивая жизнь органически проистекают из веры, они — не что иное, как «подражание Христу». Мотив imitatio Christi, с особой силой прозвучавший на исходе Средневековья в сочинении «О подражании Христу» («De imitatione Christi», ок. 1418 г.), приписываемом Фоме Кемпийскому, стал необычайно популярен в XVII веке. Важен он и для Арндта, который в конце предисловия прямо указывает на «Кемпийца» как на один из главных источников своего вдохновения. С помощью легитимированной в лютеранстве концепции «imitatio Christi» в рамках Нового благочестия образуется новая, практическая теология, призванная преодолеть пропасть между учением и жизнью. «Истинному христианину», по словам Арндта, «недостаточно знать слово Божие, но нужно практически претворять его в свою жизнь и деяния». Эта же концепция становится стержнем самоидентификации верующего человека, стремящегося к достижению идеала «истинного христианства». Мотив «imitatio Christi» имеет также непосредственную связь с принципами аппликативной интерпрета-

ции. Если человек хочет вести праведную жизнь, то он должен видеть в жизни и деяниях Христа пример для себя и в соответствии с этим примером строить свою жизнь и деяния, — то есть прилагать к себе то, что сказано в Новом Завете. «Ибо истинное христианство — не в словах и не во внешней видимости, но в живой вере, из которой, как из самого Христа, произрастают истинные плоды и всевозможные христианские добродетели» [28].

Однако настоящую апологию аппликативной интерпретации можно увидеть в шестой главе «Книги об истинном христианстве». Излюбленная мистиками фраза из Евангелия от Луки «Царствие Божие внутрь вас есть» (Лк. 17.21) становится поводом к рассуждению о принципах истолкования Библии, в котором полностью разворачивается прием приложения (applicatio). Здесь особенно заметны отголоски немецкой позднесредневековой мистики и спиритуализма. Достаточно сравнить эти высказывания с цитированными выше «Парадоксами» Франка, чтобы понять, что за плечами Арндта стоит важная традиция, которую он оживляет, актуализирует, вводя в лютеранский дискурс. «Все, чему Писание учит внешне, должно совершаться внутри человека через Христа, в духе и вере» [29]. Буква Библии — лишь внешнее воплощение того, что должно с помощью веры происходить внутри человека, и поэтому от нее не будет проку, если человек не прочувствует внутренне все те события, что описаны в ней. На примерах из Библии Арндт показывает, как можно приложить события священной истории к жизни конкретного человека. Так, Каин и Авель — это не что иное, как ветхий и новый человек, который есть в каждом христианине. «Сии двое борются в тебе друг против друга. Каин беспрестанно хочет подавить и задушить Авеля. Что же это иное, как не борьба между плотью и духом и вражда семени змеиного и семени женщины?» [30] Все события, описанные в Библии, должны происходить внутри человека: Великий Потоп, спасение Ноя, заключение союза с Богом, падение Вавилона и т. д. Приложение Библии к жизни человека для Арндта необходимо, «ибо в человеке вся Библия стекается в один centrum (средоточие)» [31]. «Все Святое Писание непременно направлено на человека, на каждого среди нас. Все притчи Христа, совокупно со всеми Его чудесными деяниями, относятся ко мне и к каждому в отдельности» [32]. Итак, слово Библии — это лишь внешняя фиксация того, что совершается в человеке духовно.

На примере сочинений Арндта мы видим, как процессы, характерные для протестантизма на протяжении XVII столетия, — актуализация мистических и спиритуалистских идей, интериоризация религиозности, подчеркивание личного опыта верующего и практического воплощения веры, — привели к тому, что центр экзегезы сместился от библейских loci к человеку, к его внутренней и внешней жизни. Теперь Писание комментировалось и истолковывалось не столько «исходя из

себя самого», сколько исходя из человеческой ситуации. Библейские высказывания служили для легитимизации внутреннего опыта человека и благочестивого устройства его внешней жизни. Произошла своего рода антропологизация истолкования. В XVII — начале XVIII века именно человек становится главной мерой экзегетической практики.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Под протестантизмом в статье имеется в виду наиболее распространенная в германских землях форма — ортодоксальное лютеранство.

[2] «История герменевтической теории разворачивалась не под углом зрения теории познания и теории науки, но под давлением настоятельной теологической полемики, начавшейся во времена Реформации: герменевтическая теория развивалась потому, что было необходимо отбить контрреформаторские нападки на лютеранство» (*Гадамер Г.-Г.* Риторика и герменевтика // Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного. М., 1991. С. 189.

[3] *Reventlow H. G.* Epochen der Bibelauslegung. Bd. III Renaissance, Reformation, Humanismus. München, 1997. S. 74.

[4] «Zugleich muss dasselbe tropologisch verstanden werden von einem geistlichen und inneren Menschen, gegen sein Fleisch und den äußeren Menschen» (Luther, WA 3, 13, 16f) цит. по: *Reventlow H. G.* Op. cit. S. 74.

[5] «Als ich jung war, da war ich gelehrt und insbesondere, ehe ich zur Theologie kam, da ging ich mit Allegorien, Tropologien, Analogien um und machte Kunst...Ich weiß, daß es lauter Dreck ist, den ich nun hab' fallen lassen... Der Literalsinn, der tut's, da ist Leben, Trost, Kraft, Lehre und Kunst drin. Das andere ist Narrenwerk, auch wenn es hoch glänzt» (WA, TR 5, 45, 10–17). Цит. по: *Reventlow H. G.* Op. cit. S. 89.

[6] *Гадамер Г.-Г.* Указ. соч. С. 195.

[7] *Дильтей В.* Воззрение на мир и исследование человека со времен Возрождения и Реформации. М., 2000. С. 63.

[8] *Troeltsch E.* Protestantismus im Verhältnis zur Kultur // RGG (Religion in Geschichte und Gegenwart), Bd. 4. Tübingen, 1913. S. 1912.

[9] *Ауэрбах Э.* Мимесис: изображение действительности в западноевропейской литературе. М.; Спб., 2000. С. 66.

[10] *Hermann R.* Bibel und Hermeneutik. Gesammelte und nachgelassene Werke. Bd. III. Berlin, 1971. S. 50.

[11] «Das Neue Testament, das der heilige Geist ist, ist kein geschriebenes Buch, sondern mit dem Finger Gottes in die Tafeln des Herzens geschrieben». Цит. по: *Reventlow H. G.* Op. cit. S. 171. Этот образ Франк, вероятно, заимствовал у Бернарда Клервосского.

[12] «Glaube und Theologie sind mehr eine Erfahrung als Wissenschaft <...> Denn man muß Gottes Treue, Fürsorge, Güte, seinen Schütz und sein Auferstehen erfahren. Es hilft nicht, wenn man schön liest oder hört von Gottes Güte, Liebe etc. Der Mensch kann es nicht glauben... daß er sich darauf verlasse und darauf in der Tod gehe, bis er es selbst alles als wahr seiend erfährt». (Paradoxa 352). Цит. по: *Reventlow H. G.* Op. cit. S. 172.

[13] *Дильтей В.* Указ. соч. С. 69.

[14] Цит. по: *Дильтей В.* Указ. соч. С. 70.

[15] Там же. С. 72.

[16] См:. *Хейзинга Й.* Осень Средневековья. М., 1995. Гл. 12, 13.

[17] *Hamm B.* Frömmigkeit als Gegenstand theologiegeschichtlicher Forschung. Methodisch-historische Überlegungen am Beispiel von Spätmittelalter und Reformation // Zeitschrift für Theologie und Kirche. Jg. 74. Tübingen, 1977. S. 466.

[18] *Zeller W.* Der Protestantismus des 17. Jahrhunderts // Klassiker des Protestantismus. Bd. 5. Bremen, 1962. S. LII.

[19] Это отмечает Гадамер: «Так начался процесс, который, в конце концов, по прошествии столетий, привел... к распространению культуры чтения про себя, в результате чего устное слово, чтение вслух и даже настоящая, произносимая оратором речь оказались на втором плане. Колоссальный процесс интериоризации! Лишь теперь мы по-настоящему осознаем его, ибо средства массовой коммуникации вновь открывают в наши дни двери перед устным словом» (*Гадамер Г.-Г.* Указ. соч. С. 192).

[20] *Brückner W.* Thesen zur literarischen Struktur des sogenannt Erbaulichen // Literatur und Volk im 17. Jahrhundert: Probleme populärer Kultur in Deutschland. Wiesbaden, 1982. S. 499–507. Здесь S. 500.

[21] *Merkel G. F.* Deutsche Erbauungsliteratur: Grundsätzliches und Metodisches // Jahrbuch für internationale Germanistik 3 (1971). S. 30–41. Здесь S. 38.

[22] *Wallmann J.* Theologie und Frömmigkeit in Zeitalter des Barock. Tübingen, 1995. S. 3.

[23] *Wallmann J.* Op. cit. S. 10.

[24] Ibidem.

[25] Ibidem. S. 12.

[26] *Zeller W.* Der Protestantismus des 17. Jahrhunderts // Klassiker des Protestantismus. Bd. 5. Bremen, 1962.

[27] «Viel meinen, die Theologie sei nur eine bloße Wissenschaft und Wortkunst, da sie doch eine lebendige Erfahrung und Übung ist» (*Arndt J.* Vier Bücher vom wahren Christentum. Berlin, 1847. S. 4. См. также перевод в приложении к данному сборнику).

[28] «Denn das wahre Christenthum stehet nicht in den Worten, oder im äußerlichen Schein, sondern im lebendigen Glauben, aus welchem rechtschaffene Früchte und allerley Christliche Tugenden entsprießen als aus Christo selbst» (*Arndt J.* Op. cit. S. 6).

[29] «Es muß alles im Menschen geschehen durch Christum im Geist und Glauben, was die Schrift äußerlich lehret» (*Arndt J.* Op. cit. S. 26).

[30] «Dieser beyder sin in dir wider einander. Denn Cain will immer den Abel unterdrücken und erwürgen. Was ist das anders, denn der Streit zwischen dem Fleisch und Geist, und die Feindschaft des Schlangen=Saamen und Weibes=Saamen?» (*Arndt J.* Op. cit. S. 27).

[31] «Denn die ganze Bibel fleußt zusammen in Ein centrum (oder Mittelpunkt) in dem Menschen» (Ibidem).

[32] «Alle Parabeln Christi gehen auf mich, und auf einen jeden insonderlich, sammt allen Wunderwerken» (*Arndt J.* Op. cit. S. 28).

Язык и музыка
Музыкальный инструмент в системе культуры
(из материалов конференции 2004 года)

Вяч. Вс. Иванов

К диахронической семиотике высотно-мелодических систем

(происхождение и типология греческой семиструнной лиры)

ХАТТСКОЕ *-zinar* ‘арфа, лира, струнный музыкальный инструмент’ позволяет наметить пути распространения этого древнейшего названия «лиры», представленного как в хаттском, исторически принадлежавшем к северо-кавказской семье языков (скорее всего, к позднее исчезнувшей ее ветви, где при наличии сходств с западной ветвью, особенно с адыгской подгруппой, сохранялись следы именных классов, как в вейнахском; см.: Иванов 1985), так и в хеттском («неситском» — по имени города Несы-Каниша, древнего крупнейшего города центральной Анатолии; см.: Иванов 2001, 2008), исконно индоевропейском языке (архаической северно-анатолийской подгруппы).

Эта именная основа в бесспорно хаттских словах встречается в словосложении: *ḫun-zinar* ‘большой струнный музыкальный инструмент; арфа’ (Schuol 2004, 102–105), *ippi-zinar* ‘малый (ручной, пальцевый) струнный музыкальный инструмент; лира’ (Schuol 2004, 105–106); как показал Гёрни, оба вида инструментов (для которых и в хеттском- неситском использовались эти словосложения, по происхождению хаттские) известны по хеттским наскальным рельефным изображениям II-го тыс. до н. э. (см.: Gurney 1977; о хеттской большой лире-арфе ср. Dumbrill 2005, p. 33, pl. 5). Возможно, что собственно хаттская арфа или большая лира известна по более ранним находкам в Аладжа Гююк (культура, для которой вероятен туземный хаттский или смешанный хаттско-хеттский контекст) во второй половине III-го тыс. до н. э. В хеттских придворных ритуальных текстах нередко встречается хаттская по происхождению реплика *zinar* «Музыку!» (Soysal 2004, 471; Ivanov 1999a; b; Иванов 2007, 495; там же библиография) как знак для музыкантов начать играть (вероятно, хотя бы первоначально на одном из двух этих инструментов). Хаттская форма представляет собой результат палатализации в положении перед *i* начального заднеязычного согласного в семитском слове, которое (с другим гласным во втором

слоге) отражено в основе хеттского имени деятеля LÚ*ki-nir-tal-la-aš* ‘музыкант-исполнитель, играющий на струнных инструментах’ (см.: Puhvel 1997, 182; Ivanov 1999a; b; Иванов 2007, 494; Schuol 2004, 163–172), образованного посредством хеттского суффикса деятеля (по происхождению индоевропейского, этимологически соответствующего слав. -**tel*ь- > русск. -*тель*) от существительного **kinir*-. В хеттских текстах наряду с этим именем деятеля засвидетельствовано и синонимичное с ним слово, образованное посредством того же хеттского суффикса от хаттской основы LÚ*ḫa-zinir-talla*- ‘играющий на лире-арфе’ (Popko 1994, 81, 166; Soysal 2004, 155, 942, 1070). Эта хаттская основа включает локативный префикс направления *ḫa*-, за которым следует хаттское название ‘лиры’ *zinir* в форме, по огласовке второго слога (-*i*-, а не -*a*-, как в *zinar*) совпадающей с хеттской. Иначе говоря, в этих производных словах хеттская основа отличается от хаттской только начальным согласным: хеттское *k*- вместо хаттского *z*-. Для двуязычных хеттов, знавших (хотя бы в пределах сакрального обрядового словаря) уже (почти что) мертвый священный хаттский язык, из равенства хеттских имен деятеля

LÚ*kinir-talla*- = LÚ*ḫa-zinir-talla*

должно было следовать синхронное равенство названий инструментов

kinir- = -*zinir*-,

которое находит диахроническое объяснение в происхождении хаттского *zinar*-/*zinir*- из семитского *kinar*-, отраженного в хеттском слове. Заимствование, объясняемое прежде всего музыкальными культурными контактами, можно соотнести с другими семитскими словами, предполагаемыми в хаттском, как название ‘быка’ *milup* и ‘сына’ *binu* (Ivanov 2009, in press; как и рассматриваемые названия музыкальных инструментов, последнее слово имеет соответствие и в адыгском). В данном случае археологические данные о распространиении лиры согласуются с гипотезой о западно-семитском происхождении ее названия.

Наиболее раннее письменное свидетельство этого (западно-) семитского слова представлено в Эбле в лексическом списке, датируемом примерно 2340–2300 г. до н. э.:

GI (=*ki*)-*na*-*ru*$_{12}$-*um*/*rûm*/*lum* = (шумерское) BALAG (Pettinato 1982, 264 № 572, о позднейшей литературе об этом слове см. Franklin 2006b).

Археологические музыковедческие открытия последних лет показывают, что лиры разных размеров распространялись из западно-семитской области по всему Древнему Востоку (см.: Vorreiter 1972; 1972–1973; 1979a; 1979b; Norborg 1995; Lawergren 1998; Dumbrill 2005; Franklin 2007). Эти музыковедческие выводы совпадают с лингвистическими. Слово, соответствующее др.-евр. *kinnôr*, в форме *kinnârum*

(см.: Soden 1985, 480), встречается около 1700 г. до н. э. в Мари в тексте, где речь идет о мастерах, изготовляющих лиры для царя. Слово заимствуется в хурритский. Оно встречается в хурритских ритуалах из Богазкёя и дает основу для образования хурритского производного, по смыслу сходного с приведенным хеттским именем деятеля (но использующего собственно хурритские словообразовательные средства): ^{LÚ}*ki-in-na-ru-ḫu-li*. После Амарнского времени, когда при Аменхотепе IV и после него громадные лиры древнеближневосточного типа входят в употребление, в древнеегипетском засвидетельствовано заимствованное *knrr* ‘лира’ (см.: Ziegler 1979, 116). В эфиопском представлена форма *kerar* < **kenar* (см.: Duchesne-Guillemin 1989).

Наряду с подобными формами, сохраняющими исходную согласную фонему (западно-) семитской основы, в языках Древней Передней Азии и сопредельных стран представлены и формы, в которых, как в хаттском, в позиции перед *i* эта фонема палатализуется и превращается в аффрикату или фрикативную. Гласная, вызвавшая палатализацию, могла потом измениться, как в аккадском *zannaru* ‘лира богини Иштар или богини Инанна’ (Landsberger 1958, 119, 123, 142; Gurney, Lawergren 1988)[1], или сохраниться, как в хаттском *zinar*. Подобный процесс палатализации мог происходить разновременно в разных языках, как можно предположить по отношению к коптскому *ΣINHPA*=[*sinera*]. Применительно к др.-арм. *džnar* ‘пальцевый струнный музыкальный инструмент, лира’ (см.: Ачарян 1979, 129; Джаукян 1967, 304) высказывалось предположение, что термин непосредственно восходит к хаттскому (Мкртчан 1970; Mkrtschian 1974, 316). Но кроме исчезновения гласного первого слога, вызвавшего палатализацию, есть и другие различия между древнеармянской и хаттской формами. Судя по правилам хеттского клинописного письма, начальный согласный хаттского слова был глухой аффрикатой z [***ʦ***]. Древнеармянский начальный согласный [*dž*] представляет собой звонкую аффрикату. В словах индоевропейского происхождения он обычно продолжает звонкое **g*^{wh}. Для объяснения различия можно предположить, что после утраты палатализующего гласного первого слога палатализованный согласный (ставший аффрикатой) оказался перед *-n-*, что могло привести к его регрессивной ассимиляции — озвончению. Для типологического сравнения с хеттским представляет интерес наличие в древнеармянском (как и в египетском и коптском) двух разных форм названия струнного инструмента — *džnar*, фонетически близкого к хаттскому *zinar*, и *knar* (щипковый струнный инструмент), отражающего первоначальную семитскую форму.

Иначе обстоит дело с адыгскими музыкальными терминами, которые очень близки к хаттским. Соответствующее хаттск. *zinar* ст.-адыгейск. *пшинэ* <**pčʰə*(*i*)*na*[2] ‘струнный музыкальный инструмент’ засвидетельствовано в качестве первой части в двух сложных словах, которые с точностью до порядка слов совпадают с хаттскими.

1) Ст.-адыгейск. *пшинэ шхуо* ‘арфа’ <*$p\check{c}^{h}$ə(*i*))*na-šx*^{w}*a* ‘струнный музыкальный инструмент + большой’[3], по С. Л. Николаеву и С. А. Старостину, в западно-кавказском адыгейск. и кабард. *-šx*^{w}*a*, убыхск. *šx*^{w}*a* < зап.-кавказск. **čx*^{w}*a* <пра-о.сев.-кавказск. **čHəqwV* ‘большой’ (Nikolaev, Starostin 1994, 386; дальнейшие старостинские сопоставления предполагают родство с сино-тибетским **ćŏk* (~*ʒ*-), енисейским **su*(?)*K*- (?), бурушаски **śóq*-, баскским **aśko*; сохранение фрикативного из архаичной начальной аффрикаты в данном случае отличает адыгский от хаттского, в котором от начального комплекса осталась только вторая фонема). Поскольку для этого прилагательного в адыгском стала обязательной конечная позиция, изменился порядок элементов по сравнению с хаттским *ḫun-zinar* ‘большой струнный музыкальный инструмент; арфа’, где соответствующее хаттское прилагательное, восходящее к тому же северокавказскому, занимает первое место. Праадыгск. **č*^{w}*x*^{w}*a-* + **č*^{h}ə(*i*)*na* ‘большой струнный инструмент, арфа’ содержит в качестве второго элемента слово, соответствующее хат. *zinar*. Можно предположить,что словосложение **č*^{w}*x*^{w}*a-*+**pL*^{h}ə(*i*)*na* ‘большая лира, арфа’ существовало в диалектах северо-кавказского еще до отделения хаттского от праадыгского — не позднее начала III тыс. до н. э., когда на Ближнем Востоке есть и первые археологические образцы больших лир[4].

2) Ст.-адыгейск. *эпэ пшинэ* ‘лира, арфа’, кабардинск. *эпэ пшинэ* ‘пальцевый инструмент, аккордеон, балалайка’ < *?*apa* + **p*$\check{c}^{h}$ə(*i*)*na*; по С. А. Старостину, в западно-кавказском адыгейском и кабардинском первом слове могла произойти диссимилятивная дезапруптивизация[5]; исходное **Haṗv̌* восстанавливается по соответствию цезского (**ʔaṗa* ‘лапа’) с абхазо-абазинским ***ṗə*, **na-ṗə* ‘рука’ (Nikolaev, Starostin 1994, 545), к которому присоединяется хаттское *ippi-zinar* ‘малый (ручной, пальцевый) струнный музыкальный инструмент; лира’. Как и в первом словосложении, во втором последний элемент исторически тождествен хаттскому.

Следующие фонетические изменения могут быть предположены в адыгском в отличие от более архаической хаттской формы, ближе стоящей к семитскому источнику. В начале слова в праадыгском губной смычный **p*- (в соответствии с общими правилами исторической фонетики этих языков) возник перед аффрикатой (ставшей позднее фрикативным согласно общефонетической закономерности), ср. аналогичное фонетическое соответствие между хеттским *tešḫa- / zašḫa* ‘сон’ (из хаттского, Иванов 2001: 232 и 283) и праабхазо-кабардинским **pčə-ha*, адыгск. *pčəhap*, кабардинск. *pčəhapa*, *pṣəh* ‘сон’ (Nikolaev, Starostin 1994: 512—513). Аффриката в хаттском (в отличие от древнеармянского) была глухой, но в соответствии с общекавказской реконструкцией С. Л. Николаева и С. А. Старостина она была придыхательной. Фрикативный *š*, в который в адыгском превращается аффриката,

фонетически близок ко второй половине аффрикаты *z-* [*ts*] в хаттском. Гласный первого слога сохранился, как в хаттском (в отличие от древнеармянского). Конечный *-r* был потерян в праадыгском, а в хаттском сохранился.

Иначе говоря, в хаттском и праадыгском представлены одни и те же сложения заимствованного семитского слова со словами северокавказского (туземного) происхождения. Во всяком случае этот относительно поздний период истории слов после заимствования из семитского в праадыгском переживался одновременно с хаттским. Вероятно поэтому, что и промежуточный источник заимствования, где осуществилась палатализация, для них был общим. Палатализация, общая для адыгского и хаттского, произошла либо (скорее всего) в их общих источниках, представлявших собой пока точно не восстановленные близкие друг к другу северо-кавказские диалекты III-го тыс. до н. э., заимствовавшие слово из семитского, либо в другом языке (например, лувийского типа), откуда это слово могло быть заимствовано и в праадыгский, и в хаттский.

Хаттский язык сохранялся в качестве священного языка религиозных и придворных обрядов в столице Хаттуссе и некоторых недавно раскопанных провинциальных центрах[6] Хеттской Империи, но к середине II-го тыс. до н. э., скорее всего, уже был мертвым. Его общность с другими северо-западно-кавказскими языками относится ко времени не позднее III тыс. до н. э. К этому времени можно отнести и распространение этих музыкальных терминов.

В одной из собственно лингвистических статей последнего десятилетия известный археолог сэр Колин Ренфрю (недавно избранный иностранным членом РАН) подчеркивает заимствованный характер большинства древнегреческих терминов, обозначавших музыкальные инструменты. Названия лиры оказываются среди наиболее очевидных примеров (см.: Renfrew 1998, 246–247, с указанием соответствующих археологических данных). Такие слова, как гомер. φόρμιγξ ‘лира’ содержат тот же „догреческий“ экспрессивный суффикс -ιγ(ξ), что и несколько других названий музыкальных инструментов: гомер. σῦριγξ ‘свирель Пана, пастушеская свирель’, σάλπιγξ ‘труба, рог’, φῶτιγξ ‘дудка’ обычно рассматриваются как средиземноморские или «пеласгские» / минойские заимствования[7]. Для первого слова (др.-гр. σῦριγξ ‘свирель Пана’) любопытно наличие параллели в древнеармянском *sring*, которое подтверждает миграционный характер названия, заимствованного из источника, сходного с источником древнегреческого слова, в древнеармянский после армянского передвижения согласных. Гомеровское κίθαρις ‘струнный инструмент, лира’ и более поздний вариант этого слова κιθάρα считаются воможными (восточными?) заимствованиями (см.: Chantraine 1979, 25, 113, 226; 1984, 530). Другое название лиры λύρα, скорее всего, отражено в недавно найденной

табличке из Фив TH Av 106.7 в форме двойственного числа **ru-ra-ta-e** (Renfrew 1998, 247); однако позднее это название вновь появляется лишь в гомеровских гимнах. У него нет ясной этимологии (см.: Chantraine 1984, 651; Vorreiter 1977). То древнее западно-семитское и культурное общеближневосточное название лиры, история которого подробно рассмотрена выше, было позднее заимствовано и в древнегреческий в форме **κινύρα**. Оно отличается от других только что перечисленных древнегреческих названий лиры прозрачностью этимологии. Оно заимствовано, согласно хорошо обоснованной гипотезе Франклина (Franklin 2002, 2007), уже в крито-микенский период, Употребление в пилосских текстах линейного письма Б имени **Ki-nu-ra** (Galavotti, Sacconi 1961: 16, 110) согласуется с предположением, что к этому времени лира этого типа и с этим названием уже стала известной и заняла свое место в минойской-микенской культуре. Микенские греки перенимают слово из одного из тех древневосточных языков, где (как, например, в хеттском и хурритском) первая фонема ***k**-, с которой начиналось слово, не подверглась палатализации (в отличие от хаттского и древнеармянского)[8]. Существуют и другие поводы принимать анатолийское (или хеттское) воздействие на греческую музыкальную культуру (Schuol 2002). Поскольку струнные инструменты, подобные лире и арфе, были важны не только для музыки и того песенного исполнения, которое они могли сопровождать, но и для всей поэзии и ритуала в целом[9], связи между этими словами в дренегреческом и древнеближневосточных языках могут быть показательными с точки зрения интеграции всего обширного ареала, где подготовлялась и возникала европейская культурная традиция. Некоторые из основных принципов древнегреческой музыки, позднее осмысленные в духе пифагорейской традиции, явно были известны в ранней Месопотамии и у таких народов этого культурного круга, как хурриты, уже выработавших особую клинописную нотную запись[10]. Система, к концу III-го тыс. до н.э. сложившаяся в Месопотамии, включала в себя различение семи тонов (струн, ср. Kilmer 2006) , причем одна — центральная струна признавалась божественной. В некоторых ближневосточных традициях, в частности, в угаритской, обожествлялась и персонифицированная лира, называвшаяся разбираемым нами словом. Как полагает Франклин, обожествленная лира уже в микенское время получила имя божества **Κινύρα**; эту традицию продолжили и производные от него, позднее известные на Кипре. Заимствование древнеближневосточного названия лиры сочеталось с перенятием всей концепции семитонной диатонии с выделением центральной струны. Эта концепция (скорее всего через крито-микенскую культуру) была позднее воспринята в Греции. Поскольку музыкальное совершенство считалось одной из главных сторон ритуала, его международный прогресс ощущался со скоростью и в масштабе, напоминаюшем то, что в наше время проис-

ходит в самых продвинутых областях высоких технологий. Космополитический характер музыкального мира Древнего Востока (Ziegler 2006), втянувшего себя через раннюю минойскую и следовавшую за ней крито-микенскую культуру также и последующую греческую, особенно наглядно проявился в истории рассматриваемого названия «лиры» и всего круга связанных с ним представлений.

Наличие в древнегреческом нескольких названий лиры как будто ведет к необходимости реконструировать разные виды этого инструмента. В частности, можно предположить разное число струн. 4-струнная лира, называвшаяся в гомеровских текстах φόρμιγξ, отличалась от 9-и 7-струнной, которую скорее всего называли κίθαρις[11]. Если название λύρα первоначально относилось к 4-струнному инструменту, потом оно было перенесено на 7-струнный. Туземное (поэтическое) же название лиры было образовано на почве метонимии лира=черепаха (лира, сделанная из черепахового панцыря), что видно в гомеровских гимнах и быть может у Сапфо:, fr. 103: χέλυ „О черепаха = О лира!“[12].

Для понимания преобразования системы в греческом кажется необходимым, как это сделал М. Уэст в работах по истории греческой музыки, рассмотреть набор соответствуюших терминов для струн. Результирующая 7-членная система содержит 3 дополнения (2, 5, 6) к предполагаемой Уэстом исходной 4-членной (*a-f*); при допущении исходного характера семичленной системы (Franklin 2002–2007) остается предположить, что описываемая древнегреческая модель сохранила лишь часть ключевых терминов, заменив и обновив остальные названия струн, возможно благодаря позднейшему взаимодействию с четырехчленной системой:

1. *e-* *ὑπάτη* (*χορδή*) самая верхняя струна (с самым низким тоном): гомер. *ὕπατος* «самый высокий, самый, лучший», эпитет Зевса, ср. оборот *ἐν πυρῇ ὑπάτῃ* Ψ 105 «на вершине обрядового костра». Предполагается, что это производное прилагательное с суффиксом превосходной степени *-*to-* (означающей заполнение ряда до конца, Benveniste 1993: 161 ff) от пространственного релятивного корня *(*s*)*up-* вытеснило реконструируемую форму греч. **υπαμο-* с синонимичным суффиксом превосходной степени. *-*mo-* в лат. *summus*<**sup-mo-s*, санскрит. *upama-* “самый высокий”, авест. *upama*, ср. санскрит. сравн. ст. *upara*, *upar-i*, авест. *upairi*, др.-перс. *upariy*: гот. *ufar*, греч. *ὑπέρ*<**up-er-*. Из сравнения греч. ряда *ὑπό: ὕπερος: ὕπατος* с и.-е. **upo*, *upero-*, *upmo-* (санскр. *upa-*, *upara-*, *upama-*, лат. *s-ub*, *s-uperus*, *s-ummus*, гот. *uf*, *ufar*, *auhuma*) делается вывод, что суффикс последней формы представляет собой позднюю греческую инновацию (Семереньи 1980: 210). Первоначальный глагольный корень (без начального «подвижного» *s-*) сохранился в хеттском атематическом глаголе спряжения на *-mi up-* «восходить — в астрономическом значении — о Солнце и звездах» (3 л. ед. ч. *up-zi*); слово могло принадлежать мифопоэтическому индоевропейскому словарю, откуда и проникло в музыкальную терминологию.

2. *παρ- υπάτη* (*χορδή*) струна, следующая за самой верхней. Это название, как и 6-е, образовано от предыдущего с прибавлением предшествующего *παρ-*.

3. *f- λίχανος* (*δάκτυλος*) «указательный палец; связанная с ним вторая струна считая сверху от вершины 4-струнной лиры»; обычная (народная?) этимология выводит слово от и.-е. глагола **leigh-* «лизать» (греч. λείχω, санскрит. *leh-mi*, др.-арм. *liz-em*; лат. *ling-*, гот. *bi-laigon*, др.-англ. *liccian*; лув. *liki* «соль, которую лижут животные»): указательный палец = тот, который лижут. Но греч. *λιχάς*, *λιχάδος* «расстояние между большим и указательным пальцами» позволяет вывести слово из древнего термина для измерения, сохраненного и в прослав. *lix-* «добавочный, лишний, нечетный» (рус. *лих-*. *лиш-*) с ассимилятивным оглушением <**leik-s-* <**leigh-s-*;

4. *a- μέση* (*χορδή*), «средняя струна 7-струнной лиры и средний палец»; микен. *me-sa-to*, *me-sa-ta*, гомер. *quasi-* превосходн. степень (*ἐν*) *μεσσάτῳ*, аттич. *μέσατος* “второй из 3 сыновей” (Аристофан, Осы, 1502; Менандр Men. *фрагм. r.* 233) ; гомер. *μέσ(σ)ος* «посередине», *μέσῃ ἁλί* ‘посреди моря’. Из архаических мифопоэтических контекстов типа *πρόσθε λέων, ὄπιθεν δὲ δράκων, μέσση δὲ χίμαιρα* предположительно следует, что суффикс -**yo-* здесь указывает на средний предмет внутри триадного соотношения. Как следует из текстов Платона и других древнегреческих авторов, триада по отношению к струнам лиры образуется этой центральной средней струной в ее противопоставлении двум крайним. Само выделение этой средней струны историками музыки рассматривается как архаическое свидетельство воздействия древнемесопотамских и других древнеближневосточных систем, в которых центральная струна выделялась как созданная высшим божеством — Эа (Franklin 2002–2007). И.-е. основа **medh-yo-s*, из которой выводится греч. слово, отражена в санскрит. *madhyas*, авест. *maiδya-* «средний», др.-арм. *medž*; лат. *madius*, оскск. **m e f i a-** «mediae», галл. *Medio-*, гот. *midjis* ‘средний’, др.-прусск. *median* «лес» (из мифологического представления «среднего мира» на мировом дереве), ст.-слав. МЕЖДОУ.

5. *τρίτη* — название третьей струны семиструнной лиры. Слово является не только числительным, указывающим на завершенность всей серии, но также выступает как часть мифопоэтического имени Афины *Τριτο-γένεια*, ср. *τριτο-πάτορες* как имена афинских божеств, *Τρίτων*, вед. *Trita*, авест. *Θrita*, выступающие в продолжениях и.-е. мифа о Третьем Брате, изученного В. Н. Топоровым в серии работ по индоевропейской символики троичности. Использование этого древнего прилагательного, связанного с идеей троичности, указывает на вероятную связь музыкальной традиции с другими частями и.-е. культуры.

6. *παρα-νήτη*, см. выше о 2.

7. *d- νεάτη / νήτη* (χορδή) — первоначально 4-я струна 4-струнной лиры: обычно предполагается происхождение от νειος, ср. νέος ‘новый’

с соответствиями во всех и.-е. диалектах. Но при отсутствии ясности в формальной стороне этимологии и при вероятности греческо-египетских связей в названиях струнных инструментов стоит учесть сходство греч. *νεάτα πέρατα* «ultima Thule» и коптск. **NEAT** «крайний предел» (Ернштедт 1963, 1962; Jernstedt 1959–1961). Если демотическое ново-египетск. или коптск. слово было заимствовано в греческом в значении «предельный, крайний», оно могло быть применено к нижней струне лиры, а потом переосмыслено при народно-этимологическом позднейшем соотнесении с νειος.

Таким образом вслед за М. Уэстом можно внутри этой исторической системы вычленить следы более древнего состояния, которое было первоначально связано с первыми образцами лиры и соответствующими (исходно древневосточными) терминами. Альтернативная по отношению к реконструкции Уэста точка зрения, развитая как в статьях Дж. К. Франклина (Franklin 2002–2007), так и в его отчасти доступной в Интернете диссертации и основанной на ней готовящейся монографии и дополнительных к ней материалах, допускает исходный характер четырехструнной системы, связанной с традицией греческого (и более древнего индоевропейского) эпического пения. Ситуацию исторического времени в этом случае следует рассматривать как результат наложения друг на друга разных по происхождению систем. Основной все же остается семиструнная, имеющая корни в древнемесопотамской семиструнной диатонической модели с выделением центральной струны. Но на нее наложилась четырехструнная модель лиры, в греческой традиции уходящая в глубокое прошлое. Их взаимодействие сказалось и в терминологии, индоевропейские части которой могут быть достаточно древними.

Корректурное примечание: В только что изданном переводе трактата Никомаха и в комментариях к нему Л. В. Александрова приводит материал, касающийся взаимодействия разных четырехчастных (= четырехструнных, тетрахордных) систем, отмечая при этом древность семичастной системы в ранней пифагорейской традиции. Что же касается традиционно продолжавшейся триады муз лиры с именами, соответствовавшими приведенным выше 1, 4, 7, их можно объяснить той архаической тенденцией к троичности, которую детально изучил Дюмезиль и его последователи.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Исходная семитская форма, судя по хаттскому и хеттскому заимствованиям, содержала в качестве 2-й согласной фонемы ***-n-*** ,что делает крайне маловероятным предположение об отражении в хаттском другого семитского корня с близким значением, имеющим второй согласный ***-m-*** (предположение А. Милитарева, высказанное при обсуждении раннего варианта настоящей работы). Фонетические

особенности аккадской формы ***zannaru*** согласовались бы с гипотезой, по которой палатализация произошла в диалекте типа лувийского (Ivanov 1999, там же предшествующая литература), но в лувийских языках пока такая форма не обнаружена.

[2] Гласный ****ə*** восстанавливается в соответствии с картиной вокализма, реконструируемого по С. Л. Николаеву и С. А. Старостину. Однако в северо-кавказском заимствовании из семитского ****k***- палатализовалось и стало аффрикатой под влиянием последующего ****-i-***, которое представлено и в современных адыгских языках. Поэтому можно было бы сохранить этот же гласный в реконструкции и для предшествующих периодов.

[3] См.: Иванов 1982: 160–163. Под староадыгейским имеется в виду язык, отраженный в словарях XIX в. (Люлье).

[4] Данные хаттского и хурритского языков в подобных случаях делают необходимым некоторое удревнение хронологии, полученной по лексикостатистическим данным.

[5] См. изложение взглядов С. А. Старостина: Иванов 1985: 42.

[6] О. Сойсал высказывает предположение, что находки хаттских текстов (строительной билингвы) в этих провинциальных городах говорит за сохранение функций хаттского языка. Скорее всего, речь идет все же о ритуальных функциях.

[7] См.: Chantraine 1979: 398; 1984: 1222, 986, 1070–1071, 1238. Догреческий характер суффикса был обнаружен еще Е. Д. Поливановым (см.: 1968: 170, 341; написано до 1937 г.); Van Windekens 1964. Более ранняя литература о возможной связи этих терминов со словами палеобалканских языков подытожена в кн.: Katićić 1976: 68, 139.

[8] Из сказанного выше следует, что источником для греческого совсем не обязательно был древнееврейский (вопреки утверждению Шантрена, см.: Chantraine 1984: 533, со ссылкой на Masson 1967, 69, fn. 2).

[9] Ivanov 1999a; Иванов 2000. Ср. о терминах, связанных, с κίθαρις: Koller 1956; Nagy 1996: 90, 104, 353, 372, 376, fn. 199, p. 403, 406.

[10] Кроме названной выше работы Ренфрю см. также: Duchesne-Guillemin 1980; 1982; 1984; Kilmer 1974; Thiel 1976; West 1981; 1986; 1988; 1992; 1994. О музыковедческих данных, касающихся анатолийского влияния на греческое искусство игры на лире, см. Vorreiter 1976; 1977; 1979: 14–16, 18, 22; Franklin 2002–2007.

[11] West 1981: 115–118. О более позднем соотношении терминов см. Nagy 1990: 86.

[12] Snell 1981: 46–47 (текст считается недостоверным); Chantraine 1984: 1253.

ЛИТЕРАТУРА

Ачарян, Р.: 1979, *Этимологически-корневой словарь армянского языка*, т. 4, Ереван.

Джаукян, Г. Б.: 1967, *Очерки по истории дописьменного периода армянского языка*, Ереван.

Ернштедт П. В.: 1953, *Египетские заимствования в греческом языке*, Москва — Ленинград.

Ернштедт П. В.: 1962, «Море» и «мореплавание» в словарных египтизмах ахейской речи, *Древний мир. Академику В. В. Струве*, Москва, 513–519.

Иванов Вяч. Вс.: 1982, К этимологии некоторых миграционных культурных терминов. 2. Хаттские музыкальные термины в древневосточных языках, *Этимология 1980*, Москва, 1982.

Иванов Вяч. Вс.: 1985, Об отношении хаттского языка к северо-кавказским, *Древняя Анатолия*, Москва.

Иванов Вяч. Вс.: 2000, Заметки по исторической семиотике музыки, *Музыка и незвучащее*, Москва.

Иванов Вяч. Вс.: 2001, *Хеттский язык*, изд. 2, Москва.

Иванов Вяч. Вс.: 2007, *Избранные труды по семиотике и истории культуры*, т. IV: Семиотика культуры, искусства, науки, Москва.

Иванов Вяч. Вс.: 2008, Анатолийские личные имена и слова в староассирийских текстах XX–XVIII вв. до н. э. — древнейшие свидетельства об индоевропейских языках, *Вопросы языкознания*, № 2, 3–29.

Мкртчан Н. А.: 1970, Хетто-армянские параллели, *Вестник общественных наук Академии Наук Армянской ССР*, № 7 (326).

Поливанов Е. Д.: 1968, *Статьи по общему языкознанию*, Москва.

Семереньи О.: 1980, *Введение в сравнительное языкознание*, Москва.

Benveniste E.: 1993, *Noms d'agent et noms d'action en indo-européen*. Paris: Librairie d' Amérique et d'Orient Adrien Maisonneuve (reprint).

Chantraine P.: 1979, *La formation des noms en grec ancien*, Paris: Librairie Klincksieck (nouveau tirage) (= Collection Linguistique publiée par la Société de Linguistique de Paris, XXXVIII).

Chantraine P.: 1984, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, Paris; Klincksieck (nouveau tirage).

Duchesne-Guillemin M.: 1980, Sur la restitution de la musique hourrite, *Revue de musicologie*, vol. 66.

Duchesne-Guillemin M.: 1982, Decouverte de l'origine de la musique occidentale, *Bulletin de la Société liègeoise de musicologie*, vol. 39, 3–18.

Duchesne-Guillemin M.: 1984, A Hurrian Musical Score from Ugarit: The Discovery of Mesopotamian Music, *Sources from the Ancient Near East*, 2/2, Malibu, CA: Undena [перепечатано: Duchesne-Guillemin 1999, 417–455].

Duchesne-Guillemin M.: 1989, Sur le lyre-kithara géante, *Archaeologica Iranica et Orienalia. Miscellanea in Honorem L. van der Berg*, éd. L. de Mayer, E. Haerinck, I. Gente, 1989, 128–134.

Duchesne-Guillemin M.: 1999, *Monumentum Marcelle Duchesne-Guillemin* (= Acta Iranica 34, ser. 3: Hommages et opera minora), Louvain.

Dumbrill R. J.: 2005, *The archaeomusicology of the Ancient Near East*, Trafford.

Franklin J. C.: 2002, *Diatonic Music in Greece: A Reassessment of its Antiquity, Mnemosyne*, 56, 2002, 1, 669–702.

Franklin J. C.: 2006a, Lyre gods of The Bronze Age Musical Koine, *Journal of Ancient Near Eastern Religion*, vol. 6, 2, 39–70.

Franklin J. C.: 2006b, The Wisdom of the Lyre: Soundings in Ancient Greece, Cyprus and the Near East, *Musikarchäologie im Kontext: Archäologische Befunde, historische Zusammenhänge, soziokulturelle Beziehungen*, ed. E. Hickmann, R. Eichmann, Rahden, 379–398 (= Studien zur Musikarchдologie, 5).

Franklin J. C.: 2007, The global economy of music in the Ancient Near East, see: Westenholz 2007, 27–37.

Galavotti C., A. Sacconi (ed.): 1961, *Inscriptiones Pylae ad Mycenaeum aetatem pertinentes. Incunabula graeca*, I. Romae: in aedibus Athenaei.

Gurney O.: 1977, *Some Aspects of Hittite Religion. Schweich Lectures 1974*, Oxford.

Gurney O. R., B. Lawergren 1988: Ancient Mesopotamian Terminology fot Harps and Sound Holes, *Archives of Early Musical Culture*, ed. E. Hickman, D. W. Hughes, Bonn (= Orpheus Schrifterreihe zur Grundfragen der Musik, 53).

Hickmann E., R. Eichmann (hrsgb.): 2000, *Studien zur Musikarchäologie I. Saiteninstrumente im archäologischen Kontext,* Rahden: Verlag Marie Leidorf.

Hickmann E., I. Laufs, R. (hrsgb.): 2000, *Studien zur Musikarchäologie II. Musikarchäologie frühen Metallzeiten*, Rahden: Verlag Marie Leidorf, 2000.

Hickmann E., R. Eichmann (hrsgb.): 2004, *Studien zur Musikarchäologie IV. Musikarchäologische Quellengruppen: Bodenurkunden, Mündliche Überlieferung, Aufzeichnung*, Rahden: Verlag Marie Leidorf, 2004.

Hickmann E., R. Eichmann (hrsgb.): 2006, *Musikarchäologie im Kontext: Archäologische Befunde, historische Zusammenhänge, soziokulturelle Beziehungen*, Rahden, 2006 (= Studien zur Musikarchäologie, 5).

Ivanov V.: 1999a, The Semiotics of Sound Texts. Diachronical Dimension, *Elementa*, vol. IV, № 3 [Перепечатано в кн.: Иванов 2007, 485–506].

Ivanov V.: 1999b, An Ancient Name of The Lyre, *Archív Orientální*, vol. 67, № 4, 585–600.

Ivanov V.: 2009, Probable Semitic borrowings in Hattic, *Starostin-Gedenkschrift* [in press].

Jernstedt P.: 1959–1961. Aus dem Gebiet der ältesten Ägyptizismen der Griechischen Sprache, *Bibliotheca Classica Orientalis*, 4 Jg., 1959, H. 3, 176; 6 Jg., 1961, H. 2, 105–112.

Katićić R.: 1976, Ancient Languages of Balkan. Pt. 1. Trends in Linguistics, *State-of-the-Art-Reports*, 4, The Hague — Paris: Mouton.

Kilmer A. D.: 1974, The Cult Song with Music from Ancient Ugarit: Another Interpretation, *Revue d' assyriologie et d' archéologie orientale*, t. 68, 69–82.

Kilmer A. D.: 2006, How the Mesopotamians Did or Did Not Express the Concept of the Octave, Hickmann, Eichmann 2006, 275–280.

Koller H.: 1956, Das kitharodische Prooimion: eine formgeschichtliche Untersuchung, *Philologus*, 100, 159–206.

Landsberger B.: 1958, *Materialen zum Sumerischen Lexikon*, Bd. VI, Roma.

Lawergren B.: 1998, Distinctions among Canaanite, Philistine and Israelite Lyres and Their Global Lyrical Contexts, *Bulletin of the American School of Oriental Research*, 309, 41–69.

Masson É.: 1967, Recherches sur les plus anciens emprunts sémitiques en grec, Paris: Klincksieck.

Mkrtschian N.: 1974, Neue hethitisch-armenische Parallelen, *Acta Antiqua Academiae Scientiarum Hungaricae*, XXII.

Nagy G.: 1996, *Poetry as Performance. Homer and Beyond*, Cambridge: University Press.

Nagy G.: 1990, *Pindar's Homer. The Lyric Possession of an Epic Past*, Baltimore — London: The John Hopkins University Press.

Nikolaev S. L., S. A. Starostin: 1994, *Northern Caucasian Dictionary*, Moscow.

Norborg Å.: 1995, Ancient Middle Eastern Lyres, *Musikmuseets Skrifter*, 25, Stockholm.

Pettinato G.: 1982, *Testi lessicali bilingue della biblioteca L 2764*, In collaborazione con E. Arcari, A. Magi-Spinetti, G. Visicato, Napoli.

Popko M.: 1994, *Zippalanda. Ein Kulturzentrum im hethitischen Kleinasien*, Heidelberg: Winter (= Texte der Hethiter, 21).

Puhvel J.: 1997, Hittite Etymological Dictionary. Words beginning with K, *Trends in Linguistics*, 14, Berlin — New York: Mouton; de Gruyter, 1997.

Renfrew C.: 1998, Word of Minos: Minoan Contribution to Mycenaean Greek and the Linguistic Geography of the Bronze Age Aegean, *Cambridge Archaeological Journal*, vol. 8, № 2.

Schuol M.: 2002, Sänger und Gesang in den homerischen Epen, *Frühgriechische Musik vor dem Hintergrund altanatolischer Tradition*, E. Hickmann, R. Eichmann 2002, 429–439.

Schuol M.: 2004, Hethitische Kultmusik. Eine Untersuchung der Instrumental- und Vokalmusik anhand hethitischer Ritualtexte und von archäologischen Zeugnissen, *Orient-Archäologie*, 14, Rashden/Westfallen.

Snell B. (ed.): 1981, Frühgriechische Lyriker. 3. Teil: Sappho, Alkaios, Anakreon, Berlin (= Schriften und Quellen der Alten Welt, 24, 3).

Soden W. von: 1985, *Akkadisches Handwörterbuch*, bearbeitet von W. von Soden, Bd. 1: A–L, Wiesbaden: Otto Harrassowitz.

Soysal O.: 2004, Hattischer Wortschatz in hethitischer Textüberlieferung. Handbook of Oriental Studies, Section One, *The Near and Middle East*, vol. 74, Leiden — Boston: Brill, 2004.

Thiel H.-J.: 1976, Der Text ung die Notenfolgen des Musiktextes aus Ugarit, *Studi Micenei ed Egeo-Anatolici*, fasc. XVIII, Roma: Edizioni dell'Ateneo & Bizarri, 1976, 109–136 (= Incunabula Graeca, vol. LXVII).

Van Windekens A. J: 1964, Considérations sur quelques mots grecs d'origine pélasgique, *Orbis*, t. XIII, № 1, 236–239.

Vorreiter L.: 1972, Altsemitische Schräglyren, *Zeitschrift für die Musikforschung*, 27, 1, 72–79.

Vorreiter L.: 1972–1973, Westsemitische Urformen von Saiteninstrumenten, *Mitteilungen der Deutschen Gesellschaft für Musik des Orients*, II, 71–77.

Vorreiter L.: 1976, Die Musikinstrumente Europas im Altertum — welche Erkenntnisse liefern sie der Gegenwart? *Archiv für Musikorganologie*, 1/1, Dezember, 34–48.

Vorreiter L.: 1977a, Lyren der Illyroi, *Archiv für Musikorganologie*, 2, 68–85.

Vorreiter L.: 1977b, Apollon-, Orpheus- und Thamyris-Lyren, *Archiv für Musikorganologie*, 2, 113–133.

Vorreiter L.: 1979a, Archaisch-antike Lyrenbaukunst — eine polyvalente Hochkunst, *Archiv für Musikorganologie*, 3–4, 14–30.

Vorreiter L.: 1979b, Riesenlyren der Altertums, *Archiv für Musikorganologie*, 3–4, 30–37.

West M. L.: 1981, The Singing of Homer and the Modes of Greek Music, *Journal of Hellenic Studies*, vol. CI, 113–129.

West M. L.: 1986, The Singing of Hexameters: Evidence from Epidaurus, *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*, Bd. 63, 39–46.

West M. L.: 1988, The Rise of the Greek Epic, *Journal of Hellenic Studies*, 108, 151–172.

West M. L.: 1992, *Ancient Greek Music*, Oxford: Oxford University press.

West M. L.: 1994, The Babylonian musical Notation and the Hurrian melodic Texts, *Music and Letters*, vol. 75, № 2, 161–174.

Westenholz G. J. (ed.): 2007, *Sounds of Ancient Music*, Library of Archaeology, Jerusalem: Keter Press.

Ziegler Chr.: 1979, *Catalogue des instruments de musique égyptiens*, Paris.

Ziegler N.: 2006, Die ‚internationale' Welt der Musik anhand der Briefe aus Mari [Syrien, 18. Jh. v. Chr.], Hickmann, Eicmann 2006, 345–354.

Т. М. Джани-Заде

Типология «лютен» в культуре Исламской цивилизации

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ИНСТРУМЕНТ — неотъемлемая часть музыкальной культуры, которая может пониматься как уникальная по своим признакам целостность, или система. Обладая феноменальными качествами, существующими и в современном мире, и в историческом пространстве, культуры многолики и разновелики, но всегда узнаваемы и отделяемы друг от друга по ряду присущих каждой из них характерных черт. Различаемая и выделяемая сегодня в силу своей самобытности та или иная музыкальная культура, будь то какая-либо этническая (народная, национальная) или западноевропейская, церковная, классическая, древнегреческая, дальневосточная, исламская, городская, молодежная, или какая-либо другая музыкально выраженная целостность — все они есть проявление той более общей духовно-материальной среды (или культуры определенного социума), где возникла сама потребность создавать и культивировать именно данные музыкальные явления. В этом случае задача музыкальной антропологии видится в изучении удивительной способности человека выражать себя и удовлетворять свою физическую и духовную активность в особых и столь различных звуковых формах (в тех, что мы, европейцы, относим к области «музыки»), а также конструировать и применять самые разнообразные орудия звукоизвлечения, каковыми являются музыкальные инструменты.

Изучение музыкальных инструментов — непростая и специфическая область музыкознания, которая прежде всего требует знаний музыкально-практических. Обращение к инструменту не может ограничиваться только лишь «разглядыванием» внешних признаков самой конструкции (хотя, безусловно, они имеют первостепенное значение для ее узнавания) или только его наименованием. Намного важнее оказываются подчас способы конструирования инструмента, материал, из которого он изготовлен, его настройка, среда распространения,

степень и формы практического использования, существующие в связи с ним эстетические, мифологические, теоретические и прочие «культурные оценки» в обществе. Поэтому изучение музыкальных инструментов самих по себе, без знания всей культуры, в которой они бытуют, и той функции, которую они в ней выполняют, представляется сегодня малопродуктивным.

В начале XX века с расширением знаний об инструментарии народов мира, с коллекционированием европейцами огромного числа самых разных инструментов в музыкальных хранилищах и музейных собраниях возникла необходимость создания единой системы описания музыкальных инструментов (как тех, что уже были доступны и конструкция которых была наглядно исследована, так и тех, что могли бы быть сконструированы на основе некоторых общих принципов построения). Эту задачу блестяще выполнили Э. М. фон Хорнбостель и К. Закс — выдающиеся представители сравнительного музыкознания (die vergleichende Musikwissenschaft), нового по отношению к фольклористике направления в музыкально-этнографической науке. Классификация музыкальных инструментов народов мира, разработанная этими учеными еще в 1914 году, положила начало новой научной дисциплине — органологии, и стала фундаментом для типологии инструментов самих по себе, на основе сравнения их друг с другом (см.: Hornbostel, Sachs 1986; Хорнбостель, Закс 1987).

При всей значимости систематики Хорнбостеля и Закса, в наши дни она подвергается критике и дополняется новыми классификационными типами (добавлен, например, класс электроинструментов). Действительно, если проводить исследования инструментов в контексте культуры, не все устраивает в этой классификации. Определенные возражения вызывает употребление немецкими учеными вполне конкретных названий инструментов для обозначения их морфологических характеристик. Среди хордофонов — это хорошо известные европейской культуре виды струнных — «лютня», один из видов сложно составленных хордофонов (где струнодержатель неотделим от резонаторного корпуса и органично с ним связан), «арфа», тоже сложно составленный, и «цитра», простой хордофон (где струна крепится к струнодержателю, или он никак не связан с резонаторным корпусом). При всем удобстве использования таких терминов для первичного опознавания сходных инструментов у разных народов мира, музыковеды нередко поверхностно воспринимают ставшую академической систематику Хорнбостеля и Закса и употребляют данные названия по отношению к слишком большому числу самых разных струнных, без дальнейшего углубления и уточнения морфологических признаков каждого из них.

Особое смущение в связи с этим вызывает современное употребление термина «лютня». В классификации Хорнбостеля и Закса «лютня»

обозначает сложно составленный хордофон, струны которого расположены параллельно корпусу. При этом к «лютням» стали относиться «яремные лютни» — это *лира*, и *кифара* (имеющие коромысловидный корпус), и «черенковые лютни», среди которых «пико-лютни» (это, прежде всего, смычковые инструменты — *гиджак*, *кеманча*, *моринхур*), и, конечно, «шейковые лютни» — собственно *лютня*, а также наиболее близкие к ней инструменты, но с более длинными шейками и различными по форме корпусами — *танбур*, *домбра*, *балалайка* и т. п., а также еще и «коробчато-шейковые лютни» или «цистры», имеющие плоскую нижнюю деку (*гитара*, *скрипка* и др.). В результате наименование лютня, как, впрочем, и органологическое ее описание, приобрело слишком широкий спектр смыслов. Если такое определение «лютни» в целом и принимается музыкальными этнографами и устраивает большинство европейских музыковедов (несмотря на неточности и ошибки), то востоковедов, изучающих музыкальную культуру мусульманского Востока, такая трактовка лютни никак не может устроить [1].

Причина заключается в том, что термин «лютня» обозначает по существу только один конкретный инструмент, тот самый, который был назван в VII в. по-арабски *ал-ʻӯд* и который попал в VIII в. в завоеванную арабами Испанию. *Уд* приобрел здесь популярность и отсюда распространился в другие страны Европы. Европейцами был заимствован не только сам инструмент, но и его наименование. Оно произносилось с сокращением арабского артикля «ал»: «л-ʻӯд», что привело в говорящей по-латыни средневековой Европе к распространению современного наименования инструмента (порт. *alaud*, исп. *laúd*, нем. *Laute*, англ. *lute*, франц. *luth*, итал. *liuto*, русск. «лютня»). По этой причине для исследования инструментов в контексте культуры исламской цивилизации типология Хорнбостеля и Закса принимается с трудом, так как описывать в данной классификации своеобразие множества «лютен» и сходных с ней, но все же других хордофонов, что исторически были в большом количестве сосредоточены на Ближнем и Среднем Востоке, теряет смысл. Ведь для мусульманского Востока *лютня* во все времена означала *уд* и уж никак не *танбур*, *рабаб* или *кеманчу*, которые, согласно классификации, принятой в европейской культуре, попали тоже в разряд «лютен». Вот почему замечательный исследователь арабской музыки Г. Дж. Фармер, приветствуя методы сравнительного музыкознания, нередко, однако, при описании *уда* в своих работах вынужден был делать оговорку, что в данном случае речь идет «именно о самой *лютне*» («the lute proper»), то есть об арабском *уде* или персидском *барбате*, а не о каких-то других лютнеобразных инструментах (см.: Farmer 1934). Отсюда возникает ряд вопросов. Каким образом различали это множество «лютен» в самой культуре ислама? Имелась ли в культуре мусульман собственная классификация музыкальных инструментов (и конкретно — хордофонов)? Как оценивались

те или другие инструменты? Как струнные инструменты использовались на практике, и совершенствовали ли они свою конструкцию [2]? Ответы на некоторые из этих вопросов способны раскрыть специфику такой средневековой музыкальной культуры Востока, как культура Исламской цивилизации [3].

Музыка и музыкальные инструменты в культуре Исламской цивилизации

Музыка Исламской цивилизации возникла и развивалась в процессе уникального синтеза традиций аравийских арабов с традициями завоеванных ими народов. Наследники древних цивилизаций Востока (Месопотамской, Египетской, Древнегреческой, Древнеиранской) приняли самое активное участие в создании новых форм средневековой культуры, которая развивалась в рамках новой религии. Это были те народы, что проживали в центре и на западных землях «дома ислама» (с принятием этой религии они заговорили по-арабски, сформировав обширный арабский мета-этнос), а также и те, кто не заговорил по-арабски — «аджамские» [4] народы, которые проживали в восточной части исламского мира. К последним относились прежде всего персы и часть тюркских народов, принявшая ислам. Разделение на западные и восточные традиции в музыке были всегда значительны. Поэтому при дворе арабских халифов музыканты уже в VIII—IX веках выделяли два музыкальных стиля: арабский (или западный), характерный для арабизированных народов Азии и Северной Африки, и персидский (или восточный), обозначавшийся термином ‘*аджам*.

Анализ музыкально-практических свойств нового профессионализма показывает, что их источником, определившим «исламскую» сущность музыки, стал глубокий процесс интеграции музыкально-поэтических традиций аравийских арабов с высоко эллинизированными древними традициями вавилонян, сирийцев, византийцев, и, прежде всего, персов и индийцев, о музыкальной одаренности которых говорят исторические документы. Более того, уже на ранней стадии формирования исламской музыки ярко обнаружил себя симбиоз музыкальных традиций арабских и древнеперсидских. И если в учении о музыке мусульманами были унаследованы древнегреческие традиции, то в музыкальной практике — традиции иранцев.

Свой профессионализм музыка в Исламской цивилизации развивала в тесной связи с формированием литературных языков, с поэзией. Примечательно, что этапы своего развития музыкальная культура ислама проходила так же, как развивались литературные языки: сначала арабский, затем — новоперсидский, и позже — турецкий. Зарождение и распространение исламской науки о музыке и связанной с ней

музыкальной практики происходило не в фольклорной, а в придворной, элитарной среде мусульманского общества. Причем развитие в музыке, как и в литературе, проходило в три этапа, последовательно отмеченных в истории цивилизации различными этнокультурными доминантами (субкультурами). На начальном этапе формирования исламских музыкальных традиций доминировали вкусы арабских мусульман (VII–X вв.), на этапе расцвета музыкального профессионализма выделились и оказали повсеместное влияние иранские музыкальные традиции (XI–XIV вв.), на этапе «заката» цивилизации распространились элементы турецкого (шире — тюркского) и индийского музыкальных стилей (XV–XVII вв.).

Наблюдаемое сегодня региональное многообразие традиционных музыкальных форм и инструментов в государствах, исторически связанных с исламской цивилизацией [5], не позволяет говорить об абсолютной унификации ее культуры (на гетерогенность данной цивилизации указывал Г. Э. фон Грюнебаум, см. 1981), но дает возможность увидеть, что это многообразие явилось результатом адаптаций неких единых факторов, активно распространявшихся в недрах новой мусульманской общности — сначала повсеместно в терминах арабской лексики (более всего в теории музыки), но также и персидской (в практике музыкального сочинения и исполнения), а позже — и тюркской.

В раскрытии цивилизационно-исламских признаков музыки и способов ее создания всегда присутствовали музыкальные инструменты (араб. мн. ч. — آلات *ālāt* от ед. ч. — آلة *āla*). Более того, именно инструменты выступали часто в виде термина, за которым стояли представления о музыке в целом. Поскольку греческий термин «мусики» (араб. موسيقي *mūsīḳī*), заимствованный Ал-Кинди в IX в. из переводимых им древнегреческих трактатов, употреблялся мусульманскими учеными главным образом лишь в теоретическом изложении основ музыкальной науки, то на практике генеральными терминами для обозначения «музыки» выступали, как правило, иные лексемы. Это новый вид пения (غناغ *ġinā'*) и ладо-ритмические «модусы» (араб. мн.ч. ألحان *alḥān*), а также и музыкальные инструменты. Именно эти, родные, а не заимствованные термины, употреблялись широко, дополняя новый термин, определявший «музыкальное искусство» (الصناعة *aṣ-ṣinā'a*, ألغناء صناعة *ṣana'a-l-ġinā'*).

Вся сложность отношения ислама к музыкальным инструментам, а также специфическое понимание музыки в системе исламских ценностей обнаружились при обсуждении проблемы дозволенности «слушания» (السماع *as-samā'*), которую повели теологи с XII в. Интересно, что именно музыкальные инструменты с IX в. начинают повсюду упоминаться в качестве обозначения «бесполезных игрищ», «пустых забав» (الملاهي *al-malāhī*). А в некоторых богословских текстах, начиная с XII в. музыка и музыкальные инструменты будут рассматриваться как

отвлекающие от молитвы «развлечения» (*ал-лахӯ*) и причисляться к «неодобряемым», «непристойным» (*макрӯх*) для мусульманина «удовольствиям», а некоторыми теологами — даже к «греховным», «запретным» (*ḥарāм*) (см.: Neubauer 1968–1969, 420). По утверждению известного духовного наставника, арабского шейха ʼАбд ал-Гани ан-Набулси (1641–1731), написавшего трактат о науке слушания музыкальных инструментов[6], прямые указания на какие-либо запреты или разрешения в области музыки у представителей самых различных направлений и толков в исламе найти трудно. Будучи представителем школы ханафитов, Ан-Набулси делает подробный обзор различных священных преданий и высказываний о музыке (Коран, Хадисы, тексты известных суфийских шейхов). Все предшествующие авторы, по мнению Ан-Набулси, считают греховным (*ḥарāм*) не сами музыкальные инструменты и игру на них, не пение само по себе, а те качества, которые они способны вызывать в человеке, как в существе далеком от совершенства. Поэтому все зависит от того, кто и как слушает.

Данная позиция традиционна для классического исламского мистицизма. Ведь сам разговор о «священном слушании», которое подразумевает, по словам Ан-Набулси, как «слышание» (случайное), так и «слушание» (намеренное), причем не только музыки или речи, но всего, что звучит, выделял *ас-самāʻ* в специальную тему, важную для исламского миропонимания. Так область слушания, слухового восприятия звучащего мира была выделена в качестве одной из главных частей в теории и практике исламских мистиков. Значимость понятия *ас-самāʻ* для эзотерического постижения истины велика потому, что, как утверждали суфии, «возможности правоверных видеть Аллаха в Раю проистекают из слышания» (Ал-Худжвири, ум. 1071). Поэтому и музыка, которая реально бытовала повсюду в самых различных своих формах и жанрах, не запрещалась напрямую большинством суфийских шейхов, а получала признание среди мистиков. Но при этом, правда, музыка попадала в определенного рода зависимость от духовных качеств того, кто ее воспринимал, от степени совершенства самого слушающего. Ан-Набулси приводит хорошо известную притчу, которая была рассказана еще в XII в. мудрецом из Шираза Рузбиханом Бакли (ум. 1209): «Некий мистик увидел компанию воров, которые пили вино и играли на тамбурине. Он пошел и сел с ними и слушал эту музыку, как если бы это была *самāʻ*. Ворам так понравилось его отношение к музыке, что все они стали суфиями» (цит. по: Шиммель 2000, 147). Вот так своим необычным поведением, исходящим из светлых помыслов и развитости высшей части души человека (*рӯḥ*), герой этого рассказа оказался способным не только не последовать примеру несовершенных людей, но и изменить их недостойное поведение.

Поскольку отношение пророка Мухаммеда к музыке не было достаточно четко выражено и она не называлась им среди других запре-

щенных для мусульманина занятий, каковым было питье вина, игра в карты и другие развлечения, то в своих рассуждениях теологи, опираясь на схоластику, могли находить как оправдания в пользу музыки, так и негативные примеры о греховном ее воздействии на человека. Большая часть мистиков выступала в защиту музыки и музыкальных инструментов. Музыка представала часто в их описаниях как проявление красоты и изящества потустороннего и скрытого мира, как великая тайна, как проявление внутренней красоты божества, как экстаз, как «пища Духа» (*ғизā'-и рӯх*). Неслучайно выдающийся «обновитель ислама» ученый-теолог Абу Хамид ал-Газали (ум. 1111) подчеркивал уготовленную Всевышним роль музыки связывать человеческую душу (*нафс*) с божественной Душой (*рӯх*). Последнюю, по его мнению, можно «услышать» и «заговорить с ней тайно». Подобного рода соображения служили оправданием появления музыки и музыкальных инструментов в специальных ритуалах с музыкой и танцами *ас-сама'*, которые устраивали многие суфийские братства с целью развития на практике опыта «священного слушания» и слышания «небесной музыки». В результате в музыкальной практике многих суфийских братств с XIII в. (благодаря творческому гению некоторых иранских мистиков: Джелалуддина Руми, его сына Султана Веледа, 'Ахмада ал-Газали, младшего брата 'Абу Хамида, — которые наделили музыкальные инструменты особым символическим смыслом) будут широко почитаться наряду с бубном-*даф* и другими ударными инструментами, также и тростниковая флейта *най* и струнные щипковые *рубаб*, *саз*[7].

Значение музыкальных инструментов в становлении исламского музыкального профессионализма настолько велико, что теме этой следовало бы посвятить отдельную работу. Достаточно представить себе, что большая часть известного нам сегодня музыкального инструментария мира исторически принадлежит народам, проживающим в географических широтах мусульманского Востока и Северной Индии. Этот регион наследовал богатейшие инструментальные традиции великих цивилизаций древности, сохранил и развил практику древних ассирийцев и вавилонян, египтян и греков, персов, индийцев, китайцев и народов Туркестана, а также обогатил средневековую Европу новыми музыкальными инструментами. Достигшие расцвета в эпоху Исламской цивилизации многие музыкальные инструменты органично вошли в культуры современных национальных государств.

Среди разнообразных групп музыкальных инструментов (хордофонов, аэрофонов, мембранофонов, идиофонов) у народов мусульманского Востока есть такие, которым выпала особая роль в формировании явлений, относимых нами к цивилизационным — это струнные музыкальные инструметны (*ālāt давāт ал-аутāр*). Именно эти инструменты сыграли первостепенную роль в становлении городских и придворных музыкальных традиций, относимых сегодня к «классическим».

Среди разнообразных хордофонов у многих народов, унаследовавших черты исламского музыкального профессионализма, выделяются те инструменты, которые стали играть лидирующую роль в музыкально-инструментальной практике. Такие струнные инструменты рассматриваются сегодня в качестве характерно национальных: арабский *уд*, иранский *сетар*, среднеазиатский *танбур*, азербайджанский *тар*, туркменский *дутар*, афганский *рубоб*, турецкий большой *танбур* [8]. Приоритет в той или иной культуре каждого из перечисленных инструментов обеспечивался не только техникой игры и способами конструирования, но и его замечательной возможностью точно фиксировать с помощью ладков на грифе своеобразную по составу интервалов звуковысотную систему или характерную для данного народа шкалу интервалов. Таким образом, струнный щипковый инструмент, закрепляя генеральную для определенной культуры музыкальную гамму, подобно алфавиту в языке, выявлял в культуре исламской цивилизации своеобразный «музыкальный алфавит» населявших ее народов, набор устойчивых этно-региональных интонаций, точнее интервалов («тонем», термин М. Г. Харлапа).

Лютни *ал-ʻуд* и *барбат*

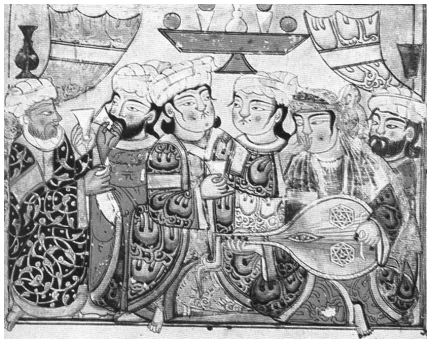
В первый период существования Исламской цивилизации (VII–X вв.) самым совершенным музыкальным инструментом была признана лютня *ал-ʻӯд* — عود (мн. ч. عيدان *ʻīдāн*), по-арабски ‘дерево’. И сам инструмент и техника игры на нем были заимствованы арабами от древних иранцев, у которых такая лютня называлась *барбаṭ* — (بربط или *барбуṭ* [9]. Этимология слова восходит к пехлевийскому: «бар» — «грудь», «бат» — «утка»). Этот факт, как и многие другие, свидетельствует о значительном влиянии древнеперсидской музыкальной практики на формирование исламского профессионализма. В арабском *уде* были сохранены практически все основные морфологические качества персидского *барбата* — типичная форма большого круглого резонаторного корпуса с короткой шейкой и большой головкой, а также способ его настройки и манера игры плектром. Плектр, в отличие от ударов пальцами по струнам (прием «бряцания»), позволяет четче выделять отдельные мелодические тоны и воспроизводить ясно слышимую высоту тона в самый первый момент атаки по струне — более ярко и жестко, чем удар пальцем. Все это важно для певца, которому *уд* аккомпанировал, поддерживая высотные позиции основных тонов лада. Единственным отличием старой лютни от новой было то, что шейка *барбата* не была отделена от корпуса, и покрывался инструмент сверху не деревом, а кожей. Изображения *барбата* сохраняются на многих персидских изделиях из серебра времен эпохи Сасанидов, по-



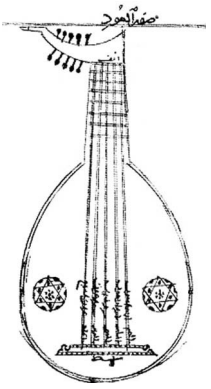
Илл. 1. Иранский шах на троне в окружении слуг и музыкантов с лютней-*барбат* и с дудкой-*зурна*. Блюдо, серебро. Иран, 8–10 вв. Гос. Эрмитаж, СПб. [Farmer: 1976. S. 21, Abb. 5; Вызго: илл. 36–37]

следней доисламской династии иранских шахов (илл. 1).

Большая головка на *барбате* и *уде*, где располагались колки, наряду с характерно большим и округленным корпусом инструмента, а также короткой шейкой, стали неотъемлемыми визуальными чертами исламской лютни. Поэтому *уд* всегда узнаваем в иконографии: художники изображали его во все времена с достоверностью, выписывая очень тщательно особенности его «головки» (араб. *ра'с*), «шейки» (*'унк*), «туловища» (*джисм*) (илл. 2А и 2Б).



Илл. 2А. Кутила и музыкант с удом в питейном заведении. Иллюстрация к рукописи книги «Макамы» Ал-Харири (Египет, 1334). [Farmer. Islam, 1976. S. 71]



Илл. 2Б. Изображение уда в рукописной копии трактата Сафи ад-Дина ал-Урмави «Китаб ал-адвар» (1333–1334). Бодлеанская библиотека, Оксфорд. [Farmer. Islam, 1976. S. 97]

Исторические прообразы лютни

Инструмент *барбат* и ему подобные инструменты с короткими шейками (или вовсе без шейки) известны в древней культуре Средней Азии и Афганистана благодаря архитектурным памятникам и ценнейшим археологическим находкам. На территориях древних царств и по-

селений (Бактрии, Согдианы, Кушан, Парфии, Гандхары, Хорезма, Хорасана, Восточного Туркестана), где на рубеже нашей эры проходили торговые пути, связывающие Индию и Китай с «Западным краем», обнаружено большое количество изображений музыкантов, играющих на струнных щипковых инструментах с чашеобразным корпусом и с короткой шейкой. Историческое значение этих документов велико, поскольку подобной конструкции инструмент, имеющий типичный облик лютни, встречается редко в документальных источниках по культуре Древней Греции и Древнего Рима, хотя некоторые известные мне изображения свидетельствуют об общности эллинистических традиций народов Ближнего и Среднего Востока [10].

Обобщая данные археологических памятников, можно сказать, что в настенных росписях и многочисленных фигурках из терракоты, относимых в основном к началу нашей эры, предстает целый ряд *барбатоподобных* инструментов. Последние несколько различаются по своей форме корпуса: 1) округлые в форме капли (илл. 3А и 3Б); 2) более вытянутые, в форме булавы (илл. 3В и 3Г); 3) а также гитарообразные, у которых резонаторный корпус разделен на две части с помощью очерченной на нем «талии» (илл 3Д). В большинстве случаев музыканты-лютнисты держат плектр, и практически на всех изображениях хорошо видны струны — чаще четыре, но может быть больше. Встречают-



Илл. 3А. Культовая фигурка обезьянки с трехструнной лютней без шейки. Хотан, II–III века н. э. Гос. Эрмитаж, С.-Пб. [Karomatov, Meschkeris, Vyzgo 1987, 147, Abb. 183]



Илл. 3Б. Лютнистка с двухструнным инструментом. Из раскопок городища Канка (ок. Ташкента). Шаш, V в. н. э. Институт археологии АН Узбекистана, Ташкент [Idem, 139; Вызго 1980, илл. 28]



Илл. 3В. Мохнатая обезьянка, играющая хвостиком на четырехструнной лютне.
Хотан, II–III века н. э.
Гос. Эрмитаж, С.-Пб.
[Karomatov, Meschkeris, Vyzgo 1987, 147, Abb. 184]



Илл 3Г. Шестиструнная лютня с отбитой (?) шейкой в руках музыканта без головы.
Терракота. Хотан, II–III века н. э.
Гос. Эрмитаж, С.-Пб.
[Idem, 146; Вызго 1980, 20]

ся и двухструнные инструменты. Откинутая назад головка с колками, типичная для *барбата*, однако, не всегда имеется. Отмечу, что она отсутствует на более ранних инструментах (возможно, не потому, что она якобы не сохранилась или была отбита, как полагают многие, а потому, что ее вообще не существовало — это видно по положению руки играющих). На более поздних изображениях (после VI в.) такая головка хорошо видна. Очевидно, что шейка на подобных лютнях не отделялась от корпуса, и он плавно переходил в нее. Верхняя дека изготавливалась, насколько можно судить по качеству изображения, как из кожи, так и из дерева (о чем свидетельствует наличие в деке дырок или прорезей). Как именовались такого рода



Илл. 3Д. Фрагмент каменного фриза из буддийского святилища в Айртаме (около г. Термез на юге Узбекистана).
Бактрия, II в. н. э.
Гос. Эрмитаж, С.-Пб.
[Karomatov, Meschkeris, Vyzgo 1987, 81; Вызго, 1980, илл. 31]

лютни, мы не знаем. Может быть «руд», а может, иначе [11]. Наименование «барбат» относилось, скорее всего, к более совершенной четырехструнной лютне, с загнутой головкой. Но возможно и более широкое бытование этого наименования. В связи с несколькими изображениями двухструнных лютен, и в частности найденной археологами грубо вылепленной фигурки, где двухструнную лютню держит в руках предполагаемый всадник-кочевник («странствующий *бахши*», певец-сказитель), как полагает Вызго (1980, 34, илл. 25), интересно было бы обсудить чисто лингвистическую гипотезу Э. Р. Тенишева. Ученый-тюрколог говорит о возможном существовании такого наименования инструмента у тюркских народов северо-кыпчакской группы, которое образовывалось от соединения двух персидских слов, обозначающих лютню и наличие на ней двух струн — «ду-барбат» (Тенишев 2001, 615).

Арабский *уд* среди других музыкальных инструментов придворного *маджлиса ат-тараб*

Музыканты при дворе первых арабских халифов из династии Омейядов (661–750) не раз упоминали славного певца тюркского происхождения Ибна Сурайджа (ум. 714), который в Мекке стал играть с 684 г. на лютне, называемой арабами «персидским удом» (*ал-ʻӯд — фāрисӣ* или *ʻӯд ал-фӯрс*). Изображение этого раннего *уда*, мало чем отличающегося от изображений персидского *барбата*, сохраняется по сей день в Дамаске, в замке Каср ал-Хаир ал-Гарби. Именно *уду* отдавалось предпочтение перед всеми другими инструментами, которые участвовали в особых собраниях, проводимых во дворце халифов из династии ʻАббасидов (750–1258). Такие собрания проходили в виде музыкальных концертов и назывались «веселое собрание» (*маджлис ат-тараб*). Согласно Абу л-Фараджу ал-Исфагани (ум. 967), подробно описывающему в «Книге песен» музыкальную жизнь того времени, становление новых музыкальных традиций проходило в спорах и дискуссиях между музыкантами о том, как интерпретировать старые напевы и как сочинять новые. Музыкантов при дворе было много, и со времени правления халифа Ал-Махди (ум. 775) они были подчинены определенному служебному распорядку. Они участвовали не только в *маджлисе*, но и сопровождали халифа в поездках и должны были, как и придворные поэты, представать в течение дня перед халифом по его желанию в установленной для них «очереди» (*ноуба*). Так возникло чередование музыкально-поэтического репертуара, устанавливающее определенный «порядок следования» («ряд») пьес в музыкальном концерте. Оно получило наименование *нӯба* (араб. ‘ряд’, ‘последователь-

ность'). Это основной, классический жанр исламской музыки, в чем-то подобный «сюите», но исторически предшествующий этому западноевропейскому жанру [12].

При халифе Харуне ар-Рашиде (ум. 786), который перенял придворный этикет персидских шахов династии Сасанидов (224–651), музыканты были поделены на три класса (*ṭабакāт*). Это разделение определяло сумму выплачиваемого им гонорара и соответствующие их почестям места в *маджлисе*. (Такое деление создавало особую атмосферу профессиональной гордости и соперничества, царившую среди придворных музыкантов). Самый высокий класс имели певцы (араб. — *муғаннӣ*), а большинство других музыкантов относилось к третьему, низшему, классу. Второй же класс заполняли те инструменталисты, которые постоянно сопровождали певцов. Здесь особо выделялись исполнители на *уде*, который чаще других аккомпанировал сольному мужскому пению (см.: Neubauer 1965, 33).

Большинство певцов было выходцами из Хиджаза. Среди них блистал певец-*хафиз* и правоверный мусульманин Исмаил ибн Джами (ум. до 804), родившийся в Мекке. А первым персом, родившимся в Ираке и завоевавшим особое признание со стороны ряда халифов (Ал-Махди, Ал-Хади, Харуна ар-Рашида), стал певец Ибрагим ал-Маусили (743–804) [13]. Он развил отличное от Джами направление в музыке и сумел создать собственную исполнительскую школу, которая стала ведущей в формировании исламского музыкального профессионализма. Аккомпаниатором и учеником Ибрагима был исполнитель на *уде* Залзал (ум. после 842). Последний был выходцем из Куфы и оставил значительный след в становлении звуковой системы арабской музыки, поскольку зажимал струны *уда* средним пальцем точно в том месте, где звучала чисто арабская терция (называемая часто «нейтральной»; величина ее равна 355 центов), отличающаяся от терции персидской (384 цента). Этот ладок с арабской интонацией на грифе *уда* был назван по имени музыканта «зальзалевой терцией». Именно Залзалу приписывается создание того *уда*, который отличался от старого «персидского *уда*», то есть *барбата*. Его *уд* получил также наименование «*уд* — шаббут», потому что был похож на рыбу, называемую так (см.: Farmer 1934, 986). Образцовый *уд* Залзала уже отличался от своего прототипа *барбата* тем, что имел, в отличие от последнего, отделенную от корпуса шейку и верхнюю деку из дерева.

Продолжателем традиций Ибрагима ал-Маусили стал его сын Исхак ал-Маусили (772–850), родившийся в Багдаде. Исхак снискал себе славу не только как замечательный певец, но и как прекрасный исполнитель на *уде*. Пение в сопровождении инструмента предполагало постоянное присутствие инструменталиста рядом с певцом, но бывали случаи, когда тот отсутствовал, и тогда певец мог сам защипывать струны *уда*. Поэтому придворные певцы активно обучались игре на *уде*,

и особо ценились те из них, кто мог играть на этом инструменте (см.: Neubauer 1965, 31).

Особенно высоко ценилось знание музыкантами ритмов и умение петь и играть ритмизованные музыкальные формы. Такого рода мастерством обладал именно Исхак ал-Маусили. Он «постиг все известные ритмо-формулы», поражал современников «своими сочинениями, которые были так сложны, что никто кроме него самого не мог их спеть» (Neubauer 1965, 37). Неслучайно его удостоили титула «мастера среди певцов» (*муғаннӣ ал-ҳа̄дик*). Музыкант этот выделялся среди других не только основательными теоретическими знаниями, усвоив их от отца, но также прекрасной игрой на *уде*, потому что обучался этому в течении десяти лет у самого Залзала, заплатив последнему за уроки более 100 000 дирхемов (см.: Neubauer 1965, 25).

Имя Исхака ал-Маусили было неотделимо для его современников от имени другого выдающегося деятеля — филолога Ал-Халиля ибн Ахмада ал-Фарахиди (ум. ок. 791), прославившегося созданием новой системы поэтических метров (*‘аруд* или *‘аруз*), усвоенной всеми классическими поэтами исламского средневековья. Не будучи музыкантом, Ал-Халил внес, как считали его современники, определенный вклад в создание основ музыкального искусства (*ас-сана‘* — термин школы Ал-Маусили), поскольку разработанная им система поэтических метров стала использоваться Исхаком ал-Маусили в правилах нового вида пения или музыки (араб. мн. ч. *алҳа̄н* и *луҳӯн* — от *лаҳн*). Ал-Джахиз (ум. дек. 868 — янв. 869) — автор книги «Классы музыкантов» (*Ṭабақа̄т ал-муғаннӣн*) указывает на непосредственную связь научно-теоретических разработок Ал-Халиля и исполнительского искусства Ал-Маусили. Он отмечает выдающуюся роль Исхака в освоении новой практики музыкального исполнения арузной метрики и роль *уда*, помогавшего певцу ощущать эти новые ритмо-формулы или музыкальные метры, получившие собственное наименование — (араб. мн. ч. *ӣқа̄‘а̄т*) [14].

Именно Исхаку, который, как и его отец, был в статусе вольноотпущенного, пришлось вести долгую и непримиримую борьбу с членом правящей династии Ибрагимом ибн ал-Махди (779–839). Последний был младшим братом халифа ар-Рашида и, имея незаурядный певческий талант, унаследованный им от матери-персиянки, отстаивал собственные вкусы и собственную манеру пения, которая отличалась большим голосовым диапазоном и введением в пение трелей на персидский манер. Выступая против усиления персидских влияний при дворе, Исхак ал-Маусили, дорожил теми правилами музыкального искусства, которые выработали он и его отец, сумев адаптировать древнеперсидскую исполнительскую практику ко вкусам арабских правителей. Музыканты этой «староарабской школы» (определение Фармера), действительно сумели достичь сочетания древнеперсидской

музыкальной практики с новой арабской поэтической метрикой и новыми арабскими интонациями. Поэтому, чтобы сохранить традиции своей школы, Исхак отослал замечательного исполнителя на *уде* Зарьяба, который был тоже учеником его отца, в завоеванную арабами Испанию ко двору правящей там династии Омейядов. ‘Али Зарьяб (или Зирйаб, ум. ок. 845) покинул багдадский двор и отправился сначала в Северную Африку, а затем в Андалусию, чтобы утвердить здесь «исконно арабские музыкальные традиции» [проникновение их в последующее время в Африку, в регион арабского Магриба, положит здесь начало исламской музыке, называемой «музыкой Испании» (*мусики-андалусийа*), или классическим «искусством» (*ас-санā‘а*)]. Оказавшись при дворе ‘Абдуррахамана II, Зарьяб принес в Кордову придворный этикет ‘Аббасидов: исполнение музыкальных пьес в форме *нубы*, музыкально-теоретическое учение отца и сына Ал-Маусили, а также сам инструмент *ал-‘уд* или «лют». Зарьяб усовершенствовал этот инструмент. Так, с целью расширения диапазона музыкант установил на *уде* пятую струну и заменил деревянный плектр более жестким и длинным когтем орла.

Уд среди других щипковых хордофонов

Уд не был единственным щипковым хордофоном, который звучал в *маджлисе*. Кроме него при дворе часто звучал персидский *танбӯр*, иногда появлялись персидская арфа-*чанг* (или *сандж* — у Ал-Исфагани), а также щипковая «цитра», или «гусли» (*ми‘заф*), и однострунный индийский инструмент (подобие *вины*) — *канкала* [15]. Однако первенство все-таки было отдано *уду*. По-видимому, только *уд* мог выполнять те задачи, которые ставило новое музыкальное искусство, определяемое термином *ас-синā‘а* (мн. ч. от *санā‘а*). Поскольку для исламского музыкального профессионализма главным было пение сочиненных поэтами по новым правилам стихосложения текстов с выявлением новых просодических метров, то требовался такой щипковый инструмент, как *уд*, который отличался свойством ударности и помогал с помощью атаки плектра выявить ритмику стиха в мелодии. О том, что особое чувство ритма, проявившееся в создании метрики *‘аруд*, было свойственно именно арабам, хорошо известно. Об этом говорит также тот факт, что арабские певцы часто сопровождали свое пение ударами палки (*қаḍīб*) или ударами по бубну (*дафф*) [16]. Очевидно, что эта манера исполнения была близка древнеарабским бедуинским традициям [17].

Можно полагать, что музыкальные вкусы арабов не устраивало качество щипка на инструментах типа *арфы* и *лиры*, которым отдавали предпочтение древние греки и персы. Действительно, качество щипка на этих инструментах отличается от ударов по струнам *уда*. На *арфе*

и *лире* защипывание струн пальцами слишком мягкое, и яркой атаки звука достичь при этом трудно. *Арфа* и *лира*, а также *кифара*, на которой древние греки воспроизводили свою систему ладов, были совсем неслучайно отброшены музыкантами-мусульманами. У этих хордофонов, занимавших центральное место в Древней Греции и Древнем Иране, отсутствовало главное качество, которое более всего любили арабы, — эффект ударности.

Такого рода ударность сполна присутствовала на *уде* [18]. *Уд* обеспечивал, с одной стороны, соответствие ударов по струнам тем ритмоформулам, что прежде выстукивались арабами палкой [19]. Неслучайно арабский термин *ḍарб* (перс. *зарб*, буквально ‘удар’), который участвовал в выражении «играть на уде» (*дараба би*) [20], означал на самом деле ‘ударять на уде’ (см.: Neubauer 1965, 32). С другой стороны, *уд* отличался еще одним качеством, необходимым для профессионального пения высокой арабской поэзии. Инструмент этот за счет своей уникальной по тем временам конструкции головки мог «держать» строй (*тасвийа*) и «не спускать» натяжение струн, а прочно закреплять их высоту звучания. Все трактаты хвалили *уд* за его совершенную настройку. Четыре струны *уда* настраивались по чистым квартам, позволяя воспроизводить тоны в пределах почти двух октав (согласно практике Ал-Маусили, воспроизводилось 10 тонов в октаве). Уникальная головка инструмента, где струны закреплялись большими колками, была специально загнута назад, что способствовало более крепкому натяжению струн во все время игры, несмотря на постоянные удары по ним.

Такая изобретательная конструкция, отличавшая лютню-*уд* от *танбуров*, инструментов с длинными и прямыми шейками, была свойственна древнему *барбату*. Думаю, что рождение этой лютни в культуре Ирана не было случайным, поскольку доисламская музыкальная история иранцев свидетельствует о развитом среди них чувстве лада и интонационных различий. Если арабы оказались более склонны к классификации ритмов, то иранцы — ладов и мелодий. Поэтому неслучайно придворные музыканты ориентировались на творчество знаменитого сасанидского певца Барбада. Он прославился не только виртуозной игрой на лютне-*барбат*, но и своими чудесными песнопениями, которые имели определенную ладовую классификацию, отразившую, скорее всего, зороастрийские традиции древних персов, ибо она соответствовала древнеперсидскому календарю. Система ладов Барбата выделяла: 360 мелодий-*нава*, 30 песен-*дастан* (у арабов — *си лахн*) и 7 ладовых моделей-*хусрованийа*, или «царских ходов»; такое название они получили у арабов (*ат-турук ал-мулукийа*), потому что были посвящены шаху Хосрову. Все эти лады были рассчитаны на исполнение в каждый день года, в течение месяца и недели соответственно. И поскольку *уд* оказался способным наилучшим образом поддерживать голос точными по высоте тонами (араб. мн. ч. *анḡāм* от ед. ч.

нағма), которые составляли ладо-звукорядную основу мелодии, то и самая ранняя классификация исламской ладовой системы была связана с этим инструментом. Она была создана Ибрагимом Ал-Маусили, который выделил восемь (подобно сирийско-византийскому *октоиху*) октавных ладов, обозначив их по способу участия тех или иных пальцев в зажатии струн *уда*. Неотделимая от игровой практики на *уде*, эта раннеисламская ладовая классификация так и называлась — «пальцевой» (лит. араб. *аṣābиʿ*). Таким образом, можно видеть, что искусство сочинения новых песен с опорой на определенные «ладовые» формулы при дворе халифов было инициировано древнеперсидской музыкальной практикой. Этот имевшийся у древних иранцев опыт классификации ладо-мелодических моделей не исчез с установлением культуры ислама, но адаптировался к новым культурным условиям и был воспринят при формировании исламского профессионального музыкального искусства.

Итак, *уд* стал ярчайшим музыкальным «документом» Исламской цивилизации и оказал влияние как на культуру Запада (европейская лютня), так и Востока (китайская *санцюйпипа*). Значение *уда* в культуре Исламской цивилизации и его роль в мировой музыкальной истории подчеркивает Э. Нойбауэр: «У арабов *уд* стал главным инструментом в искусстве придворного музицирования и оставался таковым после окончания господства *лиры* — ведущего струнного инструмента античности. *Уд* привел, таким образом, к открытию нового (средневекового — *Т. Дж.*) периода в истории музыки. В Европе этот период достиг расцвета в XVI и XVII веках. До тех же самых пор, до XVI–XVII века, *уд* процветал и был любимым инструментом в мусульманской Персии и Турции. В арабоязычной музыкальной теории он с самого начала был инструментом, который демонстрировал звуковую и ладовую системы. Такое лидирующее положение в качестве центрального инструмента в учении о музыке *уд* сохранял и в более поздних персоязычных и тюркоязычных трактатах» (Neubauer 1993, 281).

Принципы систематизации хордофонов в исламском «учении о музыке» (*ʿилм ал-ғинāʾ, ʿилм ал-мӯсīқӣ*)

Описание музыкальных инструментов присутствует во многих центральных трактатах, написанных мусульманскими учеными и музыкантами. Надо заметить, что принципы классификации инструментов в культуре ислама не были так просты и явны, как, например, в древнем Китае (здесь все инструменты распределялись в 8 групп по роду материала, из которых изготовлялся инструмент). Хотя в культуре

ислама, как и в древней культуре Индии, употреблялись общие термины для обозначения струнных, духовых и ритмических (ударных) инструментов, в методе классификации инструментов важным выступало нечто другое — специфический фактор их оценки, вызванный прежде всего сравнением инструментов друг с другом по их «пригодным» для нового музицирования качествам: насколько «совершенен» или «несовершенен» тот или иной инструмент. А поскольку на вершине совершенства находилась лютня-*уд*, то все остальные струнные вольно или невольно сравнивались с ней. С IX века *уд* получит признание «короля» — *шаха* инструментов. Он будет выбран в качестве главного инструмента при объяснении правил «науки о музыке» (*‘илм ал-мӯсӣқӣ*) «философом всех арабов» Абу Йусуфом Йа‘кубом ал-Кинди (ум. между 870–873) и всеми последующими авторами музыкальных трактатов.

В труде Абу Насра Ал-Фараби (ум. 950) «Большая книга по музыке» (*Китāб ал-мӯсӣқӣ ал-кабир*; D’Erlanger 1930) впервые вырисовывается классификация музыкальных инструментов. Устанавливаемая им иерархия (выше или ниже по своим достоинствам тот или иной инструмент) обоснована поначалу «естественным» и «неестественным» («устрашающим» — в отношении военных инструментов) звучанием каждого. Ал-Фараби четко проводит мысль о том, насколько приближен инструмент к человеческому голосу (пению) и к телу (ритмике). Во второй части трактата, посвященной музыкальным инструментам, он выделяет те, которые связаны с ударами, ритмикой: барабаны, бубны, кастаньеты, но также и хлопание в ладоши — все это, с точки зрения философа, есть «благо» (*зафн*). Таким же благом является использование музыкальных инструментов во время войны. Задачей этих музыкальных инструментов является создание ритмов (*ика‘ат*), а задача других инструментов — создавать не только ритмы, но и мелодии (*ангам*). Род мелодических инструментов, способных воспроизводить определенные по высоте тоны, более совершенен, поскольку такие инструменты ближе человеческому голосу, который наделен способностью выражать эмоции. Среди хордофонов Фараби называет: *уд*, *танбур*, *рубаб*, *ми‘заф*, *сандж*.

Большое значение в систематике Ал-Фараби имеет разделение щипковых инструментов на две категории. Одни струнные (*уд* и *танбур*) способны воспроизводить ритм и тоны с достаточной четкостью и точностью, поэтому они более совершенны, а другие — нет, поскольку звук на них воспроизводят открытые («пустые») струны, и «человеку, изучающему такие инструменты, необходимо обладать слухом более точным и чувствительным, чем обычно при изучении тех инструментов, звук на которых извлекается путем деления струны на части. К этим последним относятся арфа-*сандж* и лира-*мизаф*[21]. Ал-Фараби уделил значительное место не только *уду*, но и *танбурам*, останавливаясь на конструкции и звукорядах двух разновидностей *танбуров*: багда-

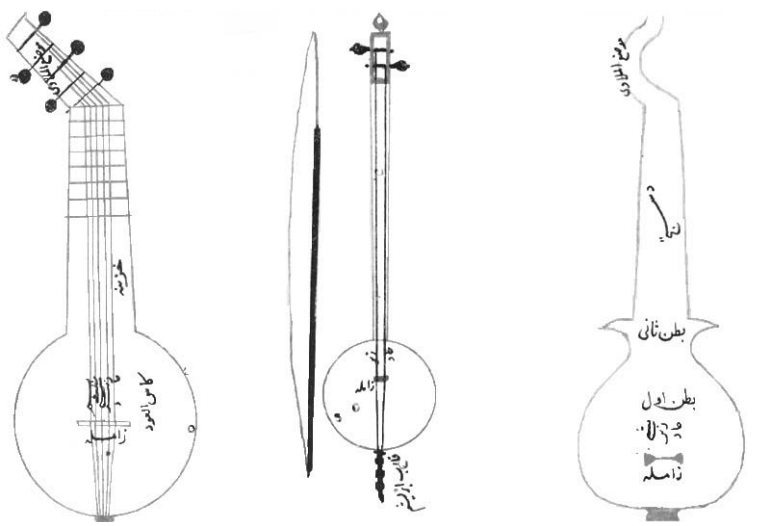
дского и хорасанского. *Рубаб* не описывается им столь подробно, хотя инструмент этот и находится в одном ряду с ведущими мелодическими инструментами. По сравнению с *удом*, отмечает Ал-Фараби, *рубаб* — инструмент низшего порядка, так как имеет всего одну-две струны (очень редко — четыре). Они по-разному настраиваются. К тому же, на инструменте нет ладков, и поэтому музыканты сами должны знать, в каком месте надо нажать струну. Интересно замечание Ал-Фараби о том, что *рубаб*, как и духовой инструмент (гобоевидный) *сурнай*, наиболее близок человеческому голосу. Однако автор не говорит, как играют на *рубабе*, смычком или щипком. Этот момент дает повод предполагать, что ученый имел в виду смычковый *рубаб*, поскольку только смычок позволяет длить звук подобно голосу (Вызго 1980, 80).

Другие представители школы «греческих схоластов» (определение Фармера): Ибн Сина (ум. 1037 г.) и его ученик Ибн Зайла (ум. 1048) — не добавляют почти ничего нового к системе Ал-Фараби. Перечисляя те же струнные инструменты, Ибн Сина, однако, не употребляет арабское наименование *уд*, но называет тот же самый инструмент *барбатом*. Это подтверждает не только конструктивное родство двух инструментов, но и то, что на востоке исламского мира, в Средней Азии, персидский *уд* бытовал со своим собственным древним наименованием *барбат*. Другие струнные инструменты — *арфа* и *лира* упоминаются Ибн Синой тоже отдельно от *барбата* и *танбуров*. Называя струнный инструмент *рубаб*, автор, правда указывает на наличие на нем ладков, что наводит на мысль о щипковом варианте данного хордофона. О смычке тоже ничего не говорится. Однако специально проведенный Фармером анализ арабских глаголов, употребляемых при описании *рабаба* («связывать», «оттягивать»), который имеется в текстах этих авторов, дает повод полагать, что *рубаб* в XI–XII веках представлял собой все-таки смычковый инструмент (см.: Farmer 1997d, 115) [22].

Итак, отношение к струнным инструментам в учении о музыке на этапе становления исламского музыкального профессионализма было таким же, какое сложилось в практике придворного музицирования (с той лишь разницей, что популярный в народном музицировании на востоке исламского мира хордофон с названием *рубаб* не звучал при дворе арабских правителей). Лидирующее положение среди струнных инструментов прочно занял *уд* (а на востоке исламского мира — древний его вариант *барбат*). На следующем уровне совершенства находились: *танбуры*, виды которых были различными, но также и *рубаб*, который, по-видимому, бытовал как в щипковом, так и в смычковом вариантах. Можно придти к заключению, что новая классификация струнных инструментов, наиболее четко представленная Ал-Фараби, выделяет три различных семейства щипковых хордофонов: лютневидные, танбуровидные и рубабовидные. В соответствии с практикой профессиональных музыкантов, в учении о музыке наименее совершенными признаются

инструменты типа *лиры* и *кифары* [23] (центральные для культуры древних греков), а также *цитры* (популярной в древнем Китае). Несовершенство этих инструментов ученый усматривал в том, что звук на них получался при колебании всей струны, а не путем ее зажатия. Обращает на себя внимание тот факт, что в арабских трактатах до XIV в. смычковые хордофоны (за исключением неясно описанного *рубаба*) не упоминаются. Они также отсутствовали в практике придворных маджлисов.

К XIV в., в эпоху расцвета исламской музыкальной культуры, регистр описания музыкальных инструментов значительно расширяется. В письменных источниках по музыке кроме уже известных инструментов появляются новые, которые бытовали как среди арабов и иранцев, так и среди тюркских и монгольских народов. Отражением новых музыкально-инструментальных приоритетов в культуре ислама являются прекрасно выполненные изображения ряда музыкальных инструментов в персидском трактате «Сокровищница даров» (*Канз ат-туҳаф*), среди которых — три вида чашечных хордофонов: *уд*, смычковый *гиджак* и щипковый *рубаб* (илл. 4А). Рядом с пятиструнным *удом* изображены хорошо известные по сей день в культуре среднеазиатских народов инструменты: памирский *рубаб* без ладков и с «ушками», которые разделяют корпус на две резонаторные части (последние обозначены подписями на арабском: «первое брюхо» — *баṭн аувал*, «второе брюхо» — *баṭн санӣ*), а также особенно популярный у современных туркмен и узбеков двухструнный инструмент *гиджак*, образец смычковой пико-лютни (в определении Хорнбостеля и Закса) [24]. Наименование



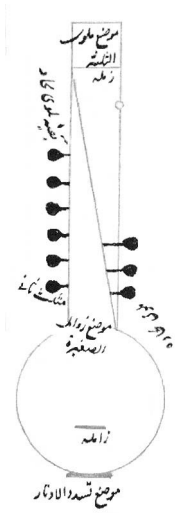
Илл. 4А. *Уд*, *гиджак* и *рубаб* в трактате неизвестного автора «Сокровищница даров» (Канз ат-тухаф). Иран, сер. XIV в. Британский музей, Лондон [Farmer 1976, 99, Abb. 84–86]

инструмента *гиджак* (غیچک произносится как: *гхичак* или *гхиджак*) имеет тюркское происхождение, поскольку у среднеазиатских тюрок-огузов (уйгуров и туркмен) оно образовано от словесного подражания скрипучему звучанию инструмента, издаваемому смычком — от уйгурского *геж* ‘скрипеть’ (см.: Кибирова 2000, 452).

Основа исламской систематики инструментов в XV в. остается прежней, но становится разнообразнее и дополняется новыми видами щипковых хордофонов, соперничающих с *удом*. Особенно значительными для изучения музыкальной культуры мусульман являются труды ‘Абд ал-Кадира ибн Гаиби ал-Мараги (ум. 1435). Этот музыкант из северных районов Ирана (Азербайджана) обнаружил не только блестящие знания в теории музыки, изложив учение своего земляка и предшественника, знаменитого теоретика музыки, исполнителя на *уде* и каллиграфа Сафи ад-Дина ‘Абд ал-Му’мина ал-Урмави (ум. 1294), но и незаурядное дарование композитора, певца и чтеца Корана, прекрасного исполнителя на *уде* и *нае*. Ал-Мараги описывает свыше 40 инструментов своего времени, которые получают в его текстах персидское наименование *сāзāт* (араб. мн. ч. سازات от перс. *сāз*). В его трактате «Собрание мелодий» (*Джāми‘ ал-алḥāн*) можно увидеть достаточно четкую систематизацию хордофонов, которая группирует их определенным порядком введения в текст (см.: Farmer 1997f) [25].

Об изменении ценностной иерархии в области инструментов говорит тот факт, что сначала вместе с двумя видами *удов*: «старого» (*’ӯд ḳадӣм*) и «совершенного» (*’ӯд кāмил*) — Ал-Мараги описывает подробно два вида *танбуров*: двухструнный (*до-тāр*) с квартовой настройкой и десятью ладками (*дасāтӣн*), навязанными на шейку, и трехструнный (*се-тāр*) с семью ладками. Можно сказать, что в этой вступительной части музыкант обратился к тем струнным щипковым инструментам, которые заняли главное место в практике инструментальной игры мусульман, живущих как на западе, так и на востоке исламского мира. К таким хордофонам он отнес не только классический *уд,* но и *танбур*. Далее автор приступает к описанию разновидностей *лютен* и *танбуров* по отдельности, уточняя характерные особенности морфологии каждого инструмента и их наименования. В группе «подобных *уду*» инструментов выделена пяти-шести струнная лютня с названием *тараб ал-фатх*, а потом — инструмент с названием *шаштāр* (шестиструнка). Последний особенно интересен. *Шаштар* бытует в трех разновидностях, которые отличаются от *уда* не только размерами корпуса, количеством струн, но и длиной шейки, то есть обнаруживают черты как *уда*, так и *танбура* (этот весьма важный момент появления конструкции *лютне-танбуров* замечен также Фармером, см.: Farmer 1997f, 607). Среди других видов лютен в трактате упоминается еще одна с названием *ṭараб зор*, которая имеет всего две основных и тридцать симпатических струн (или подструнков).

После описания лютневидных инструментов Ал-Мараги приступает к описанию *танбуров*. Среди них выделяются новые, по сравнению с теми, что были у Ал-Фараби, их разновидности: *ширванский танбур* (*ṭанбӯр ширвӣнӑн*), отличающийся очень большим резонатором в форме груши, и *тюркский танбур* (*ṭанбӯр туркӣ*), с меньшим резонаторным корпусом, но с более длинной шейкой. Автор останавливается на еще одном инструменте во многом схожим с обычным танбуром, но с более поэтичным названием *рӯх афзӑй*. Инструмент отличает шаровидный корпус (подобный апельсину) и шесть струн (четыре — из шелка, а две — из крученой проволоки). Описав *танбуры*, автор приступает к описанию группы струнных инструментов, которые являются тоже щипковыми, но выделяются им в особое семейство. Здесь назван *рубаб*, признаком которого является «талия» на корпусе и длинная шейка. Инструмент этот особенно популярен у жителей Исфагана, как замечает автор. Перед *рубабом* перечислены два других конструктивно сходных с ним инструмента: *византийский купус* (*қӯпӯс рӯмӣ*) с длинным и пустым внутри корпусом, с пятью сдвоенными струнами, настроенными в кварту, как на *уде*, и еще трехструнный инструмент с деревянным плектром (*ӧзӑн* — назван так же, как назывались в древности тюркские певцы-барды). Ал-Мараги подчеркивает, что *озан* (или *купуз-и озан*) предназначался для сопровождения турецких сказаний (*хикайат*), распеваемых в стихах и в прозе. В данной группе названы еще два вида инструментов. На двухструнном инструменте *най-танбуре* (название составлено из двух различных инструментов: флейты-*най* и *танбура*) играть можно либо плектром, либо пальцами.



Илл. 4Б. Изображение мугни в трактате «Канз ат-тухаф» [Farmer 1976, 101]

Замыкает группу рубабовидных инструментов (явно щипковых) новый инструмент *муғнӣ*, изобретение Сафи ад-Дина. Инструмент был сконструирован им во время пребывания в Исфагане (после падения Багдада). Корпус *мугни* представляет собой в описании Ал-Мараги «длинную доску с навязанными на нее 24 струнами» (Farmer 1997f, 608) [26]. Поскольку изображение инструмента *мугни* имеется в трактате «Сокровищница даров», мы отчетливо представляем себе этот новый щипковый хордофон, который морфологически опирается на смешение черт *уда* (поскольку имеет круглый резонатор) с чертами *танбура* (поскольку требует движений руки вдоль длинного грифа) и *нузхи* (европейский *псалтерий*, так как струны здесь оригинально натянуты на широкой прямоугольной доске) (илл. 4Б). Если быть точнее, то *мугни* являет собой услож-

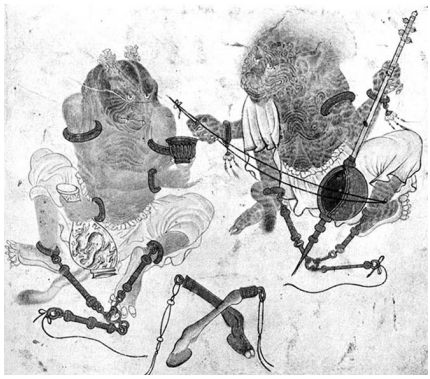
ненный вариант *рубаба*, поскольку имеет две резонаторные полости, круглую и прямоугольную. Ведь шейка *мугни* полая и покрыта тонкой доской, а круглый резонатор — пергаментом. Вот поэтому Ал-Мараги описывает *мугни* вместе с рубабовидными инструментами. Инструмент этот может также рассматриваться как вариант индийского смычкового инструмента *саранги* (см.: Franke, Neubauer 2000, 151) [27].

Ошибочно полагая, что *рубаб* представлял собой прежде всего смычковый инструмент, Фармер высказывает удивление, что инструмент с таким названием появляется в данном месте трактата Ал-Мараги, а не там, где сосредоточено описание струнных смычковых инструментов (*маджрӯра̄т*). Действительно, замечательно то, что смычковые хордофоны появляются в данном трактате впервые отдельно от щипковых и только после того, как описана группа струнных инструментов с открытыми струнами (арфа-*чанг* и цитра-*канун*). Группа смычковых инструментов, перечисленных ‘Абдулкадиром богата своими разновидностями. Ее представляет не только двухструнный *гиджак* с десятью симпатическими струнами (его большой деревянный корпус спереди покрывался кожей), но и *кеманча*, которая, по словам Ал-Мараги, играет «мелодию слаще». Среди смычковых инструментов им перечислены еще однострунный *ектай* (или *йекта̄р*) с резонатором «в форме кирпича и струной из конского волоса», на котором «играют арабы, живущие в пустыне», а также *тарантай* (или *тартанай*), имеющий шестиугольную форму корпуса и одну шелковую струну [28]. Далее в трактате выделено несколько необычных инструментов со струнами, которые, как полагает Фармер, имели специальные механические приспособления, а также ряд хордофонов, распространенных среди монгол и китайцев.

Как видим, принципы классификации музыкальных инструментов у Ал-Мараги получили еще более строгое выражение. Он сохранил основу систематики Ал-Фараби, отделив щипковые хордофоны с открытыми струнами от тех хордофонов, струна на которых зажимается пальцами, и разделив тем же образом последние на три семейства — удоподобные, танбуровидные и рубабовые. Достаточно детально описанный им *рубаб* представляет собой, безусловно, щипковый инструмент, наподобие того, что изображен в трактате «Канз ат-тухаф». В период доминирования вкусов тюркских и монгольских правителей, прочно обосновавшихся в центре Исламской цивилизации после XIV в., классификационная система хордофонов дополнилась струнными смычковыми инструментами, все виды которых морфологически относятся к стержневым конструкциям или к пико-лютням. Впервые смычковые хордофоны получили «реабилитацию» не только на практике, но и в учении о музыке, не смешиваясь при этом со струнными щипковыми инструментами и отдельно от *лютен*, *танбуров* и *рубабов*.

Струнные смычковые инструменты в культуре ислама

Факт долгого отсутствия смычковых инструментов в музыкальных трактатах и в увеселениях при дворе арабских халифов, думаю, не является случайным. Можно предположить, что, несмотря на отсутствие прямых запретов на использование смычковых хордофонов, последние не согласовались с процессом формирования новых звуковых идеалов, которые характеризовали музыкально-исламские ценности. Имеются факты, которые показывают, что на протяжении дальнейшей истории существования исламской цивилизации отмечается определенное негативное отношение к струнным смычковым инструментам (как и к флейте-*най*). Именно эти инструменты будут прежде всего связываться с «непристойным» (*макрух*) поведением мусульман (подробнее см.: Джани-Заде 2002). Звучание смычковых инструментов вызывало негативное отношение к себе в мусульманском обществе, о чем говорят некоторые сюжеты средневековых персидских миниатюр и литературных текстов. В изображении сцен, где изобличаются человеческие пороки (пьянство, распутное веселье) и демонические образы, присутствуют струнные смычковые инструменты (*гиджак* или *кеманча*). Эти инструменты связываются нередко с теми звуковыми орудиями, которые держат в руках «демоны-*девы*», «неверные-*кафиры*» и окружающее дьявола и «всех язычников войско фей» (*джумла пари лашкарынын кафири*) — такие образы возникли в поэтическом тексте, написанном в жанре спора (*муназире*) между музыкальными инструментами чагатайским поэтом XV в. Ахмади при описании инструмента *гиджак* (см.: Neubauer 1990, 3). На одной из известных миниатюр того же времени закованный в цепи демон играет на большой четырехструнной *кеманче* (точнее, на *гиджаке* с двумя сдвоенными струнами). Рядом с ним другой демон держит в руках чашу и кувшин с вином. В ногах у них в виде копыт лежат две колотушки, которыми обычно ударяют по шаманским бубнам (илл. 5).



Илл. 5. Иранская миниатюра «Закованный демон играет на кеманче». Иран, ок. 1450. [Фрeерская галерея искусств, Вашингтон]

Надо полагать, что струнный смычковый инструмент, предпочтение которому отдавали кочевые народы, получал осуждение в традиционном мусульманском обществе еще и потому, что был

в представлении мусульман связан с язычеством, с культурой кочевников и шаманов, со вкусами неверных и распутных людей. Ведь неслучайно ученые склоняются к мнению, что родиной смычковых хордофонов была Центральная Азия, хотя бесспорных доказательств этому нет [29].

Непризнание смычковых инструментов и их неучастие в становлении исламского музыкального профессионализма может быть объяснено тем, что абсолютная высота тонов и чистота интонируемых интервалов в ладовых звукорядах наилучшим образом выявлялась только при игре на щипковых инструментах, особенно на тех из них, что ярко и точно разделяли тоны с помощью плектра. Тогда как характерное отличие смычковых инструментов — это способность не отделять тоны, а связывать их друг с другом. Переход от тона к тону осуществляется здесь при непрерывном скольжении смычка, да еще с искажением интонации, с неустойчивостью длящегося тона, его звуковысотной размытостью, являющимися результатом несовершенной спицевидной конструкции «восточных скрипок». Вообще применение смычка лишает хордофон момента удара, яркой атаки звука, ведь для этого смычок нужно постоянно толкать или отрывать от струны. А исторически предшествующие европейской скрипке смычковые конструкции оказались не способны ни к выявлению ритма мелодии, ни к чистоте звуковысотного ее интонирования, то есть к тому, к чему были устремлены музыкально-инструментальные ценности исламской культуры.

Необходимо учитывать, что техника игры на «восточных скрипках» не так совершенна, как на европейских. Во многом виной тому является даже не столько конструкция восточных инструментов, сколько манера держания смычка. Во-первых, в музыкальной практике ислама существуют различные конструкции смычковых инструментов, порой даже близких к европейской скрипке. Ведь скрипка в Европе, как и распространенная в городской культуре арабов традиционная скрипка-*рабаб*, отличается от *гиджака* и *кеманчи*. К последним имеет отношение только тот *рабаб*, который используют кочевые арабы в Аравии: это тоже однострунный смычковый инструмент, имеющий специвидную конструкцию, наподобие *гиджака*; у Ал-Мараги она описана как *ектар*. Европейская же скрипка может быть смело отнесена к потомкам восточной щипковой *лютни-ребек* (или к щипковым *рубабам*, инструментам с очерченной талией на корпусе). Точно к таким же лютням относятся и «магрибские скрипки» или тот вид смычкового *рабаба*, который был известен в XII в. как «сицилийская лира» (Farmer 1976, 58–59, Abb. 44) и который распространен сегодня в ансамблях традиционной музыки у арабов и турок (только в Турции этот инструмент получил название *кеманча*, а сама иранская *кеманча* стала называться *рабаб*). Этот вид «скрипок» являет собой образец древней «эллинистической» лютни маленького размера, корпус которой плавно переходит в короткую шейку. Такая

лютня была приспособлена для игры не щипком, а смычком, но держат ее на Востоке не на плече, а на колене и вдоль туловища, то есть на манер *кеманчи* или *гиджака*.

Разнообразие струнных инструментов определяется прежде всего их конструкцией, а не способом звукоизвлечения. И лютня может быть как щипковым, так и смычковым инструментом. Поэтому в музыкальной культуре исламского мира можно увидеть еще одну разновидность смычковых инструментов, тоже близкую к лютне-*уд*, а точнее — к короткошейковому *рубабу*, то есть — к древней лютне с очерченной «талией». Это совсем не стержневые (или «пиковые») конструкции, а типично лютневидные, подобные *уду*. И, вероятнее всего, возникли они достаточно поздно. К ним относится ряд современных народных инструментов, представленных хорошо известным казахским смычковым инструментом *кобыз* (называемым у киргизов *кыяк*, лингвистический аналог *гыджак*; см.: Субаналиев 1989), а у калмыков — *хур*, что по-монгольски родственно тюркскому наименованию *кобыз*, *кобус*, *хомус* и пр. (см.: Doerfer 1967, 443–445). Резонаторный корпус *кобыза* разделен на две части: узкую, затянутую кожей, и круглую чашеобразную полую часть. Неслучайно этот смычковый инструмент, ставший любимым орудием среднеазитских шаманов-баксы, уподоблялся средневековыми авторами именно *уду* (у Махмуда Кашгарского в XI в.) (илл. 6).



Илл. 6. Большой шаманский кобыз из Коллекции музыкальных инструментов народов Центральной Азии А. Эйхгорна. Ташкент, последняя четверть XIX в. [Государственный центральный музей музыкальной культуры им. Глинки, Москва]

Обращает на себя внимание тот факт, что все типично «восточные скрипки» (*гиджак*, *кеманча*, *хуцинь*, *эрху*, *моринхур*, *рабаб* у аравийских арабов-бедуинов), описанные у Ал-Мараги, представляют собой стержневые конструкции («пико-лютни» в терминологии Хорнбостеля и Закса). В них орех, коробка, или какой-нибудь иной овальный или многоугольный резонатор протыкаются насквозь рукояткой-палкой или надеты на нее. Конструкция эта идеальна для вождения по струнам смычком. Рука естественным образом двигает смычок в горизонтальной плоскости по вертикально расположенным вдоль туловища струнам. Однако такой способ держания смычка оказывается несовершенным, поскольку не дает возможности использовать давление руки на струны (в отличие от европейской скрипки, где

смычок давит на струны, поскольку лежит на них сверху и использует давление руки — именно для этого в Европе скрипку положили на плечо, а не наоборот!). По-своему оригинальная и функциональная манера вождения смычка по струнам «восточных скрипок» позволяет хорошо связывать звуки, тянуть один тон, но без филировки его звуковых качеств. Эти скрипки не столько подражают человеческому голосу — самому совершенному из всех музыкальных «инструментов» в умении выразительно менять динамику длящегося тона, — сколько способствуют созданию постоянного гудения, «скрипа», «завывания», образуя не расчленяемое на паузы звуковое пространство, подобное звуковой «капсуле». Это качество азиатских струнных инструментов было востребовано в практике шаманов, но оно не стало главным в музыкальной эстетике Исламской цивилизации.

Семейство танбуров

Персидское слово *ṭанбӯр* طنبور (мн. ч. — *ṭанāбир*, пехл. *тамбур*, от греч. *пандора*, восходит к шумерскому *пандур*) относилось к инструменту с длинной шейкой, известному в древности на всем Переднем Востоке. Этимология слова, по утверждению Фармера, выводилась персидскими лингвистами от слова *дунбара* (*дунба* — хвост, *бара* — ягненок), поскольку длинная и тонкая шейка инструмента напоминала хвост ягненка (см.: Farmer 1997c, 214). Распространенный в районах проживания тюркских народов инструмент в наше время называется *домбра* (*думбара*, *думбрак*). Надо полагать, что это один и тот же термин, произносимый тюрками с более твердым начальным согласным звуком, нежели персами (*тмбр* → *дмбр*). Мне известно также мнение некоторых современных таджикских музыкантов, которые иначе интерпретируют слово *танбур* или *тунбур*: تنبر ‘расчлененное тело’, поскольку оно составлено из двух слов: *тан* تن ‘тело’ и *бурӣдан* بريدن ‘рассекать’. Действительно, морфологические особенности, которые приобрел *танбур* (думаю, правда, в позднее средневековье), позволяют увидеть в конструкции большинства среднеазиатских *танбуров*, которые, в отличие от народной казахской и узбекской *домбры* (или монгольского *топшура*), бытуют в качестве элитарных профессиональных инструментов[30], что их резонаторный корпус изготавливался из двух разделенных частей (нижней и верхней), нередко — из четырех. Часто эти швы на корпусе, как и гриф (*даста*), украшаются орнаментом из перламутры или дерева.

В средние века бытовало много разнообразных *танбуров*, которые отличались своими размерами, количеством струн, настройками, звукорядами. Поэтому *танбуры* получали дополнительные наименования либо в виде топонимов или этнонимов, либо по количеству струн. Чаще других в текстах по музыке упоминался хорасанский *танбур*, который

приближался по своим функциям к *уду* и, судя по описаниям его у Ал-Фараби, звукоряд которого практически совпадал с современным таджикским *танбуром*, предназначенным для исполнения *шашмакома*, среднеазиатского цикла классических музыкальных пьес. Изображения и описания ранних танбуров свидетельствуют о том, что они были преимущественно двухструнными (имели парные струны). Среди современных инструментов к таковым относится *дутар* (букв. перс. ‘две струны’) и *домбра*, бытующие в разных вариантах преимущественно у кочевых и полукочевых народов Средней Азии, в Иране и Афганистане. Излюбленный туркменами *дутар* относится к профессиональным инструментам типа *танбуров*.

Популярный с древних времен на Ближнем Востоке и в ранней средневековой практике византийцев, персов, арамейских народов инструмент *танбур* не часто появляется в изобразительном материале древних памятников [31]. Одно из ранних изображений *танбура* сохранилось в росписи пещер Восточного Туркестана. Длинная и достаточно широкая шейка этого инструмента характерно суживается кверху. Весьма показательна позиция руки играющего на грифе: если на *лютнях* рука находится очень близко к корпусу, то на *танбуре* она отстоит далеко, у самой головки. Изображенный инструмент имеет покрытый деревом круглый резонатор с фигурными прорезями на верхней деке, четыре струны и плектр [32] (илл. 7). Прекрасным образцом изображения *дутара* является миниатюра из «Книги благополучия» (*Китāб ал-булхāн*, конец XIV в.), в которой содержались советы, составленные на основе астрологических прогнозов о том, как себя вести и чем заниматься в определенное время года. Изображена весна, представления о которой в мусульманском обществе были неразрывно связаны с музыкой, вином и веселым пиром, как, впрочем, и стихи многих персидских поэтов (илл. 8). Одним из наиболее любимых инструментов иранцев станет трехструнный танбуровидный инструмент *сетāр*, который будет специально сконструирован и, вероятно, достаточно поздно (не ранее XIV в.) для камерно-интимного исполнения классических ладовых композиций-*дастгāххā*. Одно из ранних изображений *сетара* запечатлено на иранской миниатюре конца XVI в. (илл. 9).



Илл. 7. Музыкант с *танбуром*. Фрагмент настенной росписи с изображением летящих и музицирующих божеств. Пещера в Кызыле (около г. Куча. Восточный Туркестан), сер. I в. н. э. Музей искусства Индии, Берлин. [Karomatov, Meschkeris, Vyzgo 1987, 153, Abb. 205].



Илл. 8. Юноша с двухструнным *танбуром* (*дутаром*) на миниатюре, иллюстрирующей весну как время года. Китаб ал-булхан. Багдад, конец XIV в. Бодлеанская библиотека, Оксфорд. [Farmer 1976, 88, Abb. 75]



Илл. 9. *Сетар* на персидской миниатюре «Юноша с лютней». Художник Шараф ал-Хусайни ал-Йазди, 1594–1595. Эрмитаж, С.-Пб.

Несмотря на свою древность, танбуровидные инструменты в культуре ислама долго находились «в тени» славы, которую приобрела лютня-*уд*. Дело в том, что все виды *танбура* отличаются от *уда* не только длиной своей шейки, но еще и отсутствием головки для крепления струн. Специально загнутая назад головка *барбата* (позже — в виде массивной коробки) является характерным признаком *уда*, поскольку она помогала таким способом лучше закрепить струны, а отсюда — создавала возможность удерживать их строй (настройку четырех струн по чистым квартам, чтобы получать чистую октаву на третьей струне по отношению к звучанию открытой нижней струны), причем во все время игры на инструменте. На *танбуре* же такого рода устройство головки не требовалось. Здесь струны крепятся проще: затыкаются фронтальными колками в верхней части шейки; порой обе струны могут быть намотаны на один колок; или колки вообще отсутствуют, а струны просто продеваются в дырки, крепясь с другой стороны шейки. Неслучайно поэт Ахмади, характеризуя в ярких метафорах хвастливую *домбру* (*танбуру*), сравнивает ее с *удом* и подчеркивает, что она «без головы» (цит. по: Neubauer 1990, 2).

Хотя в своих наименованиях *танбуры* чаще других инструментов различались по количеству струн (две струны — *дутāр*, три струны — *сетāр*, четыре — *чахāртāр* и т. п.), главным их отличием от лютни было то, что, по сути, они использовали в качестве мелодической лишь одну струну. Другие струны либо задевались вместе с этой основной струной, либо использовались в качестве бурдона (сопровождения-подстройки), удваивая ее звучание. Одной струны на танбуровидном инструменте было вполне достаточно, поскольку передвижением руки вдоль нее можно было получить весь необходимый звукоряд не только

в пределах октавы, но и более двух октав. Правда, новые профессиональные жанры музыки требовали расширения звукового диапазона мелодии, что вело к удлинению грифа [33], а, следовательно, и к усложнению техники игры. Таким образом, *танбур* по существу является монохордом. Он требуют совсем иной техники игры, нежели многострунная *лютня*, поскольку использует многопозиционное положение руки на своем грифе. Поэтому ладки (перс. *дастӣн*), которые навязывались на длинную шейку *танбуров*, выполняют здесь важную функцию, облегчая попадание пальцев на нужные места для чистого воспроизведения тонов, составляющих мелодию. Лютня же — инструмент однопозиционный. Игровая техника левой руки на *уде* легче, чем на *танбуре*, поскольку рука на коротком грифе переносится с одной струны на другую вверх и вниз в одной и той же позиции. Ладки-перемычки на лютне даже не являются обязательными. Но все-таки они навязывались на *уд*, и ладки-*дасатин* всегда упоминались при объяснении правил игры на нем и в трактатах при описании ладовых звукорядов.

Семейство рубабовых

Самостоятельных исследований инструментов, которые носят название *рабаб* или тех, что имеют сходные с ним органологические характеристики, до сих пор не проводилось. Тема эта не только увлекательна, но и весьма важна для понимания систематики хордофонов в культуре ислама. Термин *рабāб* رباب (или *рубāб* — от *равава*) — персидского происхождения (см.: Farmer 1997d, 112). В описаниях *рубаба*, приведенных выше, отмечаются такие значимые для рубабовых признаки, как, во-первых, наличие двух резонаторных полостей (не всегда одинаковых по размеру или симметричных, иногда лишь очерченных углублениями, подобно талии) и, во-вторых, наличие кожи, покрывающей полностью или частично верхнюю деку инструмента.

Очевидно, что *рубабами* в средние века назывались те хордофоны, которые имели отношение к древним барбатоподобным лютням. Ведь *барбат* тоже был покрыт кожей. Тогда как *танбуры* были покрыты сверху деревом. Однако не очень подробные описания *рубаба* в письменных источниках по музыке в первые века исламской цивилизации, подтверждая его большую популярность, не дают в то же время ясный ответ на вопросы, был ли инструмент этот с короткой шейкой или с длинной, был ли он щипковым или смычковым. Что касается шейки инструмента, то она, по-видимому, могла быть и короткой со специальной большой головкой, как на *барбате* или *уде*, так и длинной, с головкой, подобной *уду*. Таковыми являются, например, современные инструменты: короткошейковый афганский *рубаб* и вариант памирского длинношейкового *рубаба*, что изображен

в трактате «Канз ат-тухаф», — памирский рубабовидный инструмент с названием *боландзиком* (илл. 10).



Илл. 10. Афганский и памирский *рубабы* из собрания музыкальных инструментов народов мира в Государственном центральном музее музыкальной культуры им. М. И. Глинки

Ранние изображения двухструнных *рубабов* с длинными шейками, которые Фармер называет «иранскими гитарами», встречаются также на средневековых декоративных предметах из Месопатамии, Египта, Ирана. Так, на предметах, относящихся ко времени правления тюркской династии Тулунидов, изображены музыканты с инструментами, корпус которых имеет характерное сужение, образуя «талию», и заканчивается второй резонаторной полостью (*баṭн*) в виде «ушек» (илл. 11А и 11Б). Другое изображение *рубаба* — на блюде из иранского города Рей, славившегося своим фарфором. Здесь хорошо виден корпус инструмента, который поделен на две части, нижнюю круглую, сделанную из кожи, и верхнюю деревянную часть, имеющую сужение в виде «талии» и слегка очерченные «ушки» (илл. 12). Эти и другие изображения щипковых *рубабов*, представленные в иконографии до XIV в., когда появилось изображение щипкового *рубаба*, говорит о большой популярности такого рода инструментов. О том же свидетельствуют и упоминания *рубаба* в знаменитой эпопее Фирдоуси «Шах-наме»



Илл. 11А. Музыкант с *рубабом*. Фрагмент люстры. Месопотамия, IX в. Музей исламского искусства, Каир



Илл. 11Б. Музыкант с *рубабом* на осколке глиняного сосуда. Египет, IX в., эпоха правления тюркской династии Тулунидов. Музей исламского искусства, Каир. [Farmer 1976, 39, Abb. 18, 19]



Илл. 12. Исполнитель на «гитаре» (двухструнном *рубабе*. — *Т. Дж.*). Плафон люстры, Рей, ок. 1200. Музей исламского искусства, Берлин. [Farmer 1976, 61, Abb. 49]

(X в.), в мистической поэме Султана-Веледа «Рубаб-наме» (XIII в.), в стихах персидских поэтов Баба Тахира (XI в.), Абдуррахмана Джами (XV в.) и многих других.

Отрицать представление о том, что наименование *рубаб* относилось также и к инструментам смычковым, нет смысла, потому что на практике такого рода смычковые инструменты бытуют в большом количестве по сей день (пример — среднеазиатский смычковый *кобыз* или *кыяк*). Интересно, однако, что конструкция рубабовидных смычковых инструментов не совпадает со стержневой (пико-лютневой) конструкцией *гиджака*, *кеманчи*, китайского *хуциня*, однострунного бедуинского *рабаба* и др. В рассмотренных выше трактатах по музыке *рубаб* даже если и был смычковым, то, скорее всего, не имел стержневую конструкцию, а был близок древней *лютне* (*рӯд*) [34]. Впрочем, неясность в понимании того, о каком *рабабе*/*рубабе*, смычковом или щипковом, идет речь в письменных источниках (как и в поэтических текстах), оказывается, не имеет значения для понимания сути рубабовидных инструментов. Их морфологические признаки, как и конструкция лютни, не меняются в зависимости от манеры игры. Поэтому по сей день эти инструменты бытуют широко, как в щипковом, так и в смычковом вариантах [35].

Более пристальное изучение конструкции *рубаба* и способов его бытования убеждают в его родстве с древними образцами персидской лютни-*руд*, которая покрывалась кожей и которая в центральных районах исламского мира стала культивироваться в качестве щипкового инструмента — лютни-*барбат*, а на востоке, в кочевой среде, обрела новые барбатоподобные очертания, но использовалась в качестве смычкового инструмента. Так, в современной практике афганцев, белуджей, тюрок, индийцев имеется немало смычковых инструментов с отголосками названий «рубаб» и «руд». До сих пор здесь бытуют: *сорруд* у белуджей, *саринда* и *дильруба* в северо-западных районах Индии. По своему строению эти струнные хордофоны весьма близки смычковому среднеазиатскому *кобызу* и афганскому *рубабу*.

Интересно то, что хордофоны с наименованием *рубаб* широко бытовали в исламском мире, но не в придворной, а в народной музыкальной практике. Один из вариантов *рубаба*, скорее всего, смычковый, был из-

вестен под древнеиранским названием *шīшак* (пехл.). Тот же инструмент (араб. *шӯшак*) упоминается в известном трактате представителей шиитов «Послание Братьев чистоты» («Ихван ас-сафа», X в.; см.: Farmer 1997c, 215). О существовании такого названия говорят также и более поздние средневековые тексты, в частности персидские словари-фарханги. Так, в словаре «Совершенство персидского языка» (*Сихах ал-фурс*), составленном в первой половине XIV в. в Азербайджане, и в «Словаре Говорящих и Мир изучающих» (*Фарханг-и Зафангуйа Джаханпуйа*), составленном в конце XIV в. в Индии сказано: *шушак* — это четырехструнный *рубаб*, то есть *чахарруд* или *чахартар*. В индийском варианте — это *рубаб* с четырнадцатью струнами, то же, что и *шашак* (см.: Баевский 1984, 219). О том, что этот *рубаб* был смычковым инструментом, говорит совпадение суффикса «ак» в словах «шишак» и «гиджак».

Щипковые *рубабовидные* хордофоны стали играть заметную роль в поздний исторический период (XV–XVII вв.), когда культура исламской цивилизации развивалась под сильным воздействием тюркской и индийской моды, исходившей от мусульманских правителей Индии. В XVI–XVII веках рубабовидные щипковые инструменты становятся особенно популярны при дворе Великих моголов. Об этом свидетельствует богатая иконография данного периода [36]. Индийские миниатюры XVI–XVII вв. изображают часто щипковые *рубабы*, напоминающие образец того же инструмента в персидском трактате XIV в. «Канз ат-тухаф» (илл. 13).

Особенно интересной и перспективной в исторической эволюции исламских щипковых хордофонов оказалась конструкция *рубабов* с длинной шейкой, которые обрели смешенные черты *удо-танбуров*. Такие инструменты стали, судя по изобретенному Сафи ад-Дином инструменту *мугни* и некоторым описанным у Ал-Мараги щипковым хордофонам, появляться после XIII в. Для этих хордофонов становится характерным то, что кроме длинного танбуровидного грифа и типичного для *рубаба* двухкамерного (би-сферического) резонатора, покрытого порой тонкой кожей, они имеют также массивную головку, как на *уде*. Таким образом, длинношейковые *рубабы* стали использовать лютневидную квартовую настройку струн и уже не одну, а две мелодические струны в сочетании с танбуровидной техникой игры, требующей активного движения левой руки вдоль грифа. К таким инструментам относится струнный щипковый *қопӯз* (или в других русскоязычных транскрипциях *купус*, *гопус*, *кобуз*, *кобыз*, *кобза* и др.), впервые упоминаемый в XV в. Абдулкадиром Ал-Мараги, а затем, в XVII в., —турецкими музыкантами Мухаммадом Ал-Ладики (Ал-Лазики), Эвлием Челеби и Дервишом Али Чанги. Струнный щипковый инструмент *қупӯз* (**قۇز**) или *қӯпӯз* (**قوئوز**) был распространен среди тюркской и могольской аристократии и ценился достаточно высоко, получая в метафорическом сравнении *уда* с «шахом» над всеми инструментами ранг «принца»,



Илл. 13. Памирский *рубаб* с «ушками» среди других инструментов (в правом оркестре снизу — наверх: кастаньеты-*чахарпара* (*кашик*) или погремушка-*кхирки*, барабан-*дхол*, флейта-*най*, памирский *рубаб* и бубен-*даф*, называемый на празднике холи также *чанг*; в левом оркестре: парные барабанчики-*нагара*, точнее *гош-нагара*, цилиндрический барабан-*пакхавадж* или *мриданги*, бронзовые тарелочки-*сандж* или *манджира*, гобойчик *зурнай* или *шахнай*, бубен-*даф*, индийская *вина*) на миниатюре «Праздник холи». Художник Мир Калан. Могольская школа, 1734–1735. Государственная Публичная библиотека им. Салтыкова-Щедрина, С.-Пб.



Илл. 14А. Нураддин Джихангир, пятый могольский правитель династии Бабура, с инструментом *купуз*. Художник Ага Риза, XVI в. Музей изящных искусств, Бостон. [Farmer 1997h, 10a]

Илл. 14Б. Юный монгольский аристократ-воин с инструментом *купуз*. Персидская миниатюра XVI в. Британский музей, Лондон. [Farmer 1976, 118]

шах-заде. Именно так величает *купуз* в своем замечательном поэтическом тексте Ахмади (см.: Neubauer 1990, 5).

Изображение этого тюркского щипкового *купуса/купуза* мне удалось найти в иконографии тимуридского периода, идентифицировав его по морфологическим деталям, описанным в средневековых трактатах и литературных источниках (илл. 14А и 14Б). Этот же инструмент изображен на миниатюрах к «Зафар-наме». Сам же инструмент *купуз* (*кобуз*) с тем же тюркским названием, но произносимым по-китайски как *хоу-пу-ссу* (*хуньбусы*, *хобусы*, *хопусы*) сохраняется со времен династии Мин (1368–1644) до сего времени в Китае среди других инструментов императорского оркестра в Коллекции инструментов Научно-исследовательского института китайской национальной музыки при Центральной консерватории в Пекине (см.: Алендер 1958, 20 и илл. № 14) [37]. К сожалению, этот щипковый *кобуз* исчез из современной практики на востоке исламского мира, уступив место смычковому варианту *рубаба* — *кобызу*, *сараНги* и пр. Однако, по моим представлениям, черты этого щипкового *купуза* с длинной шейкой унаследовал новый инструмент, родившийся в центре исламского мира уже на «закате» цивилизации. Это хорошо известный в Иране и Азербайджане, а также у некоторых

кавказских народов инструмент *тар*. Инструмент этот, имеющий ярко выраженный би-сферический корпус в виде восьмерки (или «муравья», как говорили на Востоке), появился не ранее XVI в. и являет собой совершенный образец щипкового длинношейкового *рубаба*.

Таким образом, рассмотренные в историческом и органологическом ракурсе исламские хордофоны обнаруживают не только богатство своих конструкций и способов игры на них, но и своеобразную их эстетическую и морфологическую иерархию внутри культуры, обусловленную спецификой Исламской цивилизации. В новых формах профессионального исламского музицирования лидируют щипковые хордофоны чашечной конструкции. Они не смешиваются ни с хордофонами, имеющими рамную или плотообразную (столообразную) конструкцию, ни со смычковыми хордофонами, имеющими стержневую (пико-лютневую) конструкцию. Систематизация сложно составленных чашечных струнных инструментов внутри данной культуры, как в трактатах по музыке, так и в исполнительской практике обнаруживает четко различаемые морфологически три семейства этого рода инструментов: семейство *лютен* (*уд*), семейство *танбуров* и семейство *рубабов*.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Большинство отечественных исследователей, обращающихся к музыкальным инструментам, выходит из создавшегося положения, разделяя все чашечные хордофоны на два вида: «лютня с короткой шейкой» и «лютня с длинной шейкой», не вникая в детали, различающие чашечно-шейковые хордофоны.

[2] Изменение конструкции по сути одного и того же инструмента обусловлено определенными его функциями. И поскольку задачи и качество самой музыкально-исполнительской практики исторически меняются, поскольку она зависит от вновь возникающих культурных ценностей и потребностей, то не следует впадать в распространенную среди отечественных музыковедов и фольклористов «крайность» такого рода (истоки ее скрываются то ли в приверженности к советской мифической концепции о безграничном по своим масштабам и художественному совершенству «народном творчестве», то ли в пренебрежении к историческим методам анализа, исключающим какие-либо представления о существовании различных стадий или типов устного музыкального творчества, то ли в недооценке поступательного развития технологий в производстве музыкального инструментария), что все типологически сходные музыкальные инструменты, бытующие в области бесписьменных (устных, устно-профессиональных) культур, определяются в качестве «народных», и все они якобы одинаковы как по своим морфологическим, так и по функциональным качествам. Исторический и сравнительно-морфологический анализ инструментов различных народов мира приводит к иным представлениям: по существу одни и те же типологически родственные инструменты могут на практике использоваться в одной культуре как самая утонченная, самая совершенная конструкция (например, иранский *сетар* или турецкий *най*), а в другой культу-

ре — как самый простой или более древний конструктивный вариант (алтайский *топшур* или пастушеский *най* у арабских кочевников-*бадуинов*). Примером несхожести схожего в области музыкального инструментария может служить также китайская *пипа*, которая относится к лютне и родственна *уду*, но являет собой образец древней лютни (и ближе к персидскому *барбату*). Пипа (как и ее аналог в Японии — *бива*) конструктивно менее развита сегодня, поскольку практически всегда выполняла в культуре китайцев иные музыкальные функции, нежели *уд*.

[3] О специфике Исламской цивилизации, которая не сводится в нашем определении к представлениям о халифате, либо об «арабо-мусульманской» или «общемусульманской культуре, но охватывает регион и культуру завоеванных арабами и принявших ислам народов в определенный исторический период, с VII по XVII век, см: Джани-Заде 2003а, 2003б.

[4] ‘*аджам* عجم ‘не араб, не говорящий по-арабски’.

[5] Земли Исламской цивилизации простирались: от Северной Африки, включая юг Испании, до северо-западных границ Индии и Китая, от пустынь Аравии, Персидского залива и Афганистана до христианской Византии и Сирии, гор Кавказа и рек Аму-Дарьи и Сыр-Дарьи.

[6] ’Абд ал-Гани ан-Набулси (1641–1731), «Объяснение музыкальных инструментов и их слушание» / Йдāх ад-дилāлāт фū самā‘ ал-’āлāт. Дамаск, 1981 (на араб.яз.).

[7] Джалалуддин Руми (ум. 1273) сыграл выдающуюся роль в формировании исламской музыкальной эстетики. Великий персидский поэт и мистик из турецкого города Конья воспевал в своих стихах най. Он придал этой флейте символический смысл, уподобив ее человеку, разлученному с Возлюбленным и переполненному любовью и страданием от невозможности постичь Истину.

[8] В некоторых исследованиях и каталогах такие инструменты выделяются в особую группу и называются часто «классическими» музыкальными инструментами (см.: Jenkins, Olsen 1976), подобно тем «классическим» или «ученым» жанрам и формам музыки, что основаны на профессиональных знаниях ритмических (*ūқā‘āт*) и ладовых (*мақāмāт*) структур.

[9] Интересна точка зрения известного востоковеда Э. Нойбауэра, который в личном общении высказал следующее предположение лингвистического характера: свое название *ал-уд* получил не от арабского слова ‘дерево’, а от древнеперсидского термина *рӯд* (струна). Думаю, возможно и предположение, что наименование *уд* могло образоваться в результате произнесения не только персидского слова «рӯд», но также и «барбут». Это оспаривает принятое мнение о происхождении наименования «*уд*»: оно отражает его конструктивное новшество, а именно изготовление верхней деки из дерева, а не из кожи, как на *барбате*. Сомнений нет, что образчиком для *уда* стал инструмент времен Сасанидов с пехлевийским наименованием *барбат* (см.: Farmer 1997a, 615). Но важно и то, что древнеперсидское наименование струны *рӯд* (перс. мн. ч. — *рӯдхā*) было широко распространено на землях Ирана как до, так и после распространения здесь ислама. Этот термин употреблялся в персидской литературе достаточно долго, обозначая не только ‘струну’ (например, в дидактическом сочинении XI в. на персидском языке «Кабус-наме»/Kābous nāmah, 1933; см.: *Kābous nāmah*; а также Кабуснаме), но вообще струнные инструменты. При этом музыкант получал наименование *рудгар*. В качестве инструмента *руд* упоминается в поэзии знаменитых персидских поэтов Рудаки (ум. 941)

и Джами (ум. 1492). Видимо, *рудом* называли некую лютню, возможно, даже *барбат*. Фармер говорит о том, что ввиду совершенной ее настройки такую лютню хвалили и величали «руд джама» («знатный руд»). Среднеазиатский музыкант Дервиш Али, прекрасный исполнитель на арфе-*чанг* (получивший прозвище Чанги), который был придворным музыкантом правителя Мавераннахра Имама Кули-хана (1611–1642), сообщает, что *рудом* некоторые называли тот же *барбат*. Однако большинство известных ему, Дервишу Али, авторов утверждало, что это разные инструменты: у первого струны волосяные, а у второго — шелковые или серебряные. По мнению же самого Али Чанги, *руд* имеет четыре струны и кожаную деку, а играют на нем смычком (см.: Вызго 1980, 90). Такое описание *руда* автором XVII в. еще раз свидетельствует о том, что древний термин *руд* мог прилагаться к самым разным лютневидным инструментам, как щипковым, так и смычковым. В позднем средневековье термин *руд* встречается редко, обозначая, прежде всего, древние варианты лютен.

[10] Богатейший изобразительный материал, открытый советскими археологами на территории Средней Азии, описан в ряде работ (см.: Садоков 1970; Вызго 1980; Karomatov, Meschkeris, Vyzgo 1987; Кибирова 2000). В иконографии, относящейся к культуре поздней Древнеримской империи, имеются изображения лютен. Одно из них представляет собой типично среднеазиатский образец щипковой лютни, маленькой и очень изящной (напоминает те смычковые лютни-*рабаб* или *ребек*, что получат распространение на юге Европы, в Магрибе и Турции в средние века) в руках музицирующей дамы. Этот образец трехструнной эллинистической лютни автор альбома называет *пандурой*. (Терракотовая статуэтка из Танагры. Конец IV в. н. э., Лувр, Париж; см.: Fleischhauer 1964, 98-99. Abb. 55).

[11] Опираясь на цитируемую работу [Bailey, H. W. The Culture of the Sakas in Ancient Iranian Khotan. Delmar (N. Y.), 1982 (= The Columbian lectures on Iranian studies, № 1)], С. Кибирова предполагает, что названием древних лютен в Хотане, где сохраняется большое число их изображений, был термин «бина», связанный своим происхождением с буддийско-санскритским термином «вина». Термин этот лег в основу хотанских слов «бинана», обозначающих «музыкальный инструмент», «музыка» (Кибирова 2000, 411). Однако, думаю, это не так. Термин «бин» или «вин» хорошо известен по древнеиранским источникам: он не обозначал обязательно инструмента типа лютни. Например, в пехлевийском тексте «Книги о праведном Виразе», *вина* перечисляется наряду с лютней *барбат* среди других инструментов, в том числе *чанга* и *танбура* (см.: Чунакова 2001, 149, 159). Санскритский термин *вин* (на хинди *бин*), действительно, древний и общий для индо-арийской культуры, но, скорее всего, обладая неким собирательным значением, он прилагался к любому инструменту с открытыми струнами, каковыми являлись арфа и цитра. Аналогом санскритского *бин*/*вин* в Древнем Иране был пехлевийский термин *вон* или *ван*. Фармер предполагает, что так называлась одна из разновидностей арф, изображенных в скальном гроте Таки-Бустан на Западе Ирана (VI в.). *Вон* (*вун*) или *вин* — обозначение арфы древней конструкции (с горизонтальным и твердым резонаторным ящиком, с вертикальной рукояткой-«шейкой», к которой струны крепились по диагонали). Это самый древний вид арф (более поздний вид, отличающийся конструктивно, получил название *чанг*); они были найдены в Древнем Шумере (в III тыс. до н. э.) и сохранились на ассирийских изображениях (VII в. до н. э.; см.: Farmer 1997c, 205).

[12] *Нуба* станет одним из ведущих циклических жанров в культуре Исламской цивилизации в средние века. С этим названием она бытует по сей день в западных арабских странах (Египте, Алжире, Ливии, Тунисе), а в других регионах она видоизменилась и обрела иные названия (*фасл* — в Ираке, Турции; *дастгах* — в Иране, Азербайджане; *шашмаком* — в Таджикистане и Узбекистане, *мукам* — у уйгуров). В качестве своеобразного музыкального жанра *нуба* исторически предшествовала не только появлению танцевальных сюит в Европе, но и способствовала возникновению сюиты *дацюй* в Китае. О широком влиянии исламских музыкальных традиций говорит тот факт, что во дворце китайского императора с XIII в. стали распевать стихи (*цюй*) на иностранные мелодии, причем с теми же изменениями темпов, что и в арабской *нубе*. Заканчивалась китайская сюита быстрым темпом с танцами, как и музыкальная сюита-*мукам* у уйгуров.

[13] Ибрагим ал-Маусили был по происхождению персом, вольноотпущенным (*маула*). Все придворные музыканты неарабского происхождения были либо рабами, либо вольноотпущенными (*мавалли*).

[14] По утверждению Ал-Джахиза, «арабы не знали правил и основ [музыки], не знали своей собственной метрики (*вазн*) и правил ее изменения. Их знание музыки было случайным и опиралось на то, что они слышали от персов и индийцев, пока Ал-Халил из Басры не создал свою теорию о поэзии и ее метрике <...> Исхак ал-Маусили был первым, кто последовал его примеру и взял его направление за образец. В данной личности были наконец-то соединены знания и средства (*ālāt*), которыми его предшественник Ал-Халил ибн Ахмад не обладал. Это его [Исхака] профессиональное знание музыки (*ма'рифатуху би-л-гина'*), большой слуховой опыт и знания позволяли ему отличить хорошую музыку от плохой, „здоровую" от „нездоровой". Кроме того — и его мастерство в „ударах" по *уду* и в знаниях музыкальной метрики [мелодий и их] просодических метров ([*л-лухун ва-*] *вазхина*). Он написал об этом необыкновенно ценные книги, поскольку ему легко давалось то, что другим — с трудом». Перевод текста Ал-Джахиза впервые был выполнен Э. Нойбауэром (см.: Neubauer 1995–1996, 258).

[15] В придворном маджлисе часто звучала тростниковая флейта с персидским наименованием *най* (Фармер упоминает еще гобоевидный *мизмар*), рамный бубен (араб. *дуфф* или *дафф*, перс. *даф*) и палка, или прут (*кадиб*). Изредка появлялись маленькие цимбалы (*сандж*) и, возможно, кастаньеты (*саффакатан*). В народной танцевальной музыке и в военной, как правило, звучала известная пара инструментов, которая повсеместно и по сей день появляется на массовых празднествах мусульман: персидский гобой (*сурнай* или *зурна*) и котловидный барабанчик (*табл*; см.: Neubauer 1965, 30–32).

[16] Такой палкой придворные музыканты обычно ударяли по прибору в форме рога для чернил (или чему-то подобному; см.: Neubauer 1965, 32).

[17] Так, певец Ма'бад (ум. 743), выходец из Медины, который был придворным музыкантом при Омейядах в Дамаске, рассказывал, что «он охотнее сочинял во время сидения верхом на верблюде, выстукивая при этом палкой по седлу» (Neubauer 1965, 33).

[18] Подобный эффект обретет позже родственная лютне *гитара*, которой неслучайно отдано предпочтение в рок-культуре, где ударность имеет первостепенное значение.

[19] С палкой, как одним из простейших музыкально-ритмических инструментов, связано происхождение центрального термина исламской теории музыкального ритма (мн. ч. *īḳā'āt-* «ритмы») обозначал у арабов-бедуинов «бросание палки» в момент удара ею по верблюду (см.: Neubauer 1998).

[20] Заимствованный арабами у персов термин *дарб/зарб* имел также большое значение для объяснения музыкальной ритмики. В трактатах при описании музыкальных метров (*īḳā'āt*) он обозначал не акцент или счет, как комментируют некоторые ученые, а количество овеществленных ударов-*накарат*, реально выстукиваемых. Сегодня термин *зарб* является одним из центральных в современных культурах Ирана и Азербайджана, обозначая в целом «ритмику» и конкретные ритмо-формулы, а также нередко — барабанчик *томбак*, на котором эти ритмы выстукиваются.

[21] Ал-Фараби называет еще один инструмент — *шахруд* («шахский руд»), который был специально «изобретен недавно жителем горной местности близ Самарканда. Из Согда *шахруд*, «богатый по звучанию» инструмент с «диапазоном в четыре октавы» распространился в другие страны (цит. по: Вызго 1980, 80). Этот новый инструмент был изобретен современником Ал-Фараби музыкантом Хакимом ибн Ахвасом ас-Сугди (ум. 950; см.: Farmer 1997a, 615). *Шахруд* упоминают также Ибн Сина и Ибн Зайла. Ал-Мараги описывает, скорее всего, тот же инструмент (?) под именем *руд-и хани* («ханский руд») как инструмент частично покрытый кожей и особенно популярный в Ширване (см. комм. Фармера к описаниям музыкальных инструметов Э. Челеби: Farmer 1997e, 670). Как видим, в культуре аджамских народов термин *руд* будет существовать долго. В качестве обозначения струны он уступит место другому более современному персидскому термину — *тар* («струна»). Но в качестве обозначения инструмента названия *руд*, *руда*, *рута* будут встречаться еще и в XVII в. Имеющееся изображение *шахруда*, выполненное в XII в. при копировании трактата Ал-Фараби (см.: Farmer 1976, 97, Abb. 80), дает основания полагать, что это изобретение не было подобием псалтерия (или цитры), как считает Т. С. Вызго (1980, 82), а представляло собой большой многострунный инструмент типа *лютни* с наличием открытых струн, то есть *арфо-лютню* или *цитро-лютню*. Такой тип лютни, по мнению Нойбауэра, ближе всего к современной украинской *бандуре*. Это подтверждается сложным чертежом *шахруда*, выполненным средневековым автором, на котором при большом количестве струн и прямоугольной раме отчетливо видна еще и закругленная головка. Д. Франке тоже полагает, что *шахруд* сохраняет свой образ не только в *бандуре*, но и в близком к ней украинском и польском *торбане* и в итальянской *теорбе*. Наименование этих инструментов перекликается с подробно описанной у Ал-Мараги особой разновидностью лютни, называемой *тараб руд* («веселый руд»; см.: Franke 2000, 20–21).

[22] Предположение о том, что инструмент с названием *рабаб* являлся только смычковым, не подтверждается достаточно убедительными фактами, содержащимися в данной работе Фармера: в средневековых письменных памятниках долго отсутствует указание на сам смычок.

[23] *Кифара* была хорошо известна на Ближнем и Среднем Востоке и бытовала под названиями: *каннар* (пахл.), *киннарī* (санскр.), *киннор* (евр.), *киннара* (араб.).

[24] Изображение этого двухструнного *гиджака* более походит на инструмент с персидским наименованием *кеманча* (или *каманче*). Фармер предполагает, что корпус запечатленного в трактате инструмента выполнен из бронзы. Это не случайно, поскольку современные образцы *гиджака* выглядят несколько грубее и, как

правило, имеют выгнутую и далеко отстоящую по отношению к струнам шейку-рукоятку. Резонаторный корпус *гиджака* несколько меньше, чем у *кеманчи*, но изготавливается тоже из кокосового ореха (реже — из тыквы) и затянут сверху кожей. В практике народных музыкантов, а не в практике современных мастеров, *гиджак* имеет две струны из пучков конского волоса, нередко с добавлением нескольких резонаторных струн, идущих сбоку. Наименование смычка, который используется на *гиджаке* — *камон* или *кеман* (от перс. 'охотничий лук'), то есть то же, что и на иранской и закавказской *кеманче*. Этот факт может служить свидетельством тому, что один и тот же инструмент в ираноязычной культуре назывался *кеманчой*, а в тюркоязычной — *гиджаком*.

[25] К сожалению, публикация Ж. Сава, посвященная средневековой классификации музыкальных инструментов на Среднем Востоке (см.: Sawa 2002), раскрывает эту тему слишком поверхностно. Если еще при обращении к музыкальным инструментам в трактатах Ал-Фараби и Ибн Сины автор и отмечает содержащиеся в трудах этих ученых отдельные классификационные моменты, то при попытке говорить о классификации инструментов у 'Абдулкадира ал-Мараги обнаруживает полное незнание самих трактатов этого выдающегося восточного музыканта и содержащегося в них описания многочисленных музыкальных инструментов. Таким образом, принципы классификации музыкальных инструментов в культуре ислама в целом и в трудах Ибн Гаиби остались не выявленными. В данной статье мною впервые выявляются принципы классификации группы струнных инструментов у 'Абдулкадира ибн Гаиби ал-Мараги.

[26] Изображение инструмента *мугни* появляется впервые в *Канз ат-тухаф* (сер XIV в.). Инструмент этот упоминается среди инструментов не только у Ибн Гаиби, но также у более поздних авторов, описывающих турецкие инструменты: у ал-Ладики, служившим при дворе Султана Байазида II (1481–1512; см.: Farmer 1997i, 262), и у Эвлийя Челеби в «Книге путешествий» (*Сийахат наме*; см.: Farmer 1997e, 673).

[27] Инструмент *мугни* можно представить как образец некоего идеального инструмента, о котором Сафи ад-Дин ал-Урмави не только помышлял виртуально во время создания своей замечательной теории о 17-ступенной интервальной шкале, отразившей наилучшим образом исламскую (арабо-персидскую) практику ладов (см.: Wright 1978), но который он реально сконструировал. Тем самым музыкант подчеркнул некоторое «несовершенство» *уда*, чья короткая шейка не позволяла реализовать идею игрового монохорда, которая была свойственна длинношейковым инструментам (*танбурам*). Думаю, что *мугни* — это первый образец удо-танбура (в виде длинношейкового *рубаба*), который специально был создан в середине XIII в. замечательным музыкантом и теоретиком для исполнения профессиональной (или «ученой», «классической») исламской музыки. Дальнейшая эволюция щипковых хордофонов будет осуществляться в направлении, которое было задано Сафи ад-Дином. И появление в XVI в. (полагаю, не ранее) такого рубабовидного инструмента, как иранский и азербайджанский *тар* — наилучшее доказательство этому. Упоминаемый Ал-Мараги среди лютен *ширванский танбур* тоже выявляет стремление к созданию в западных от Каспийского моря районах новых музыкальных конструкций, более сложных по технике игры, чем лютня, но также обладающих ярким, сильным звуком и прочими достоинствами.

[28] Фармер полагает, что это индийский инструмент (см.: Farmer 1997e, 247). Думаю, что речь идет об уйгурском инструменте, и в наименовании инструмента *тарантай* (*тарантар*) отразилось название уйгурской народности — *таранчи*.

[29] Одним из доводов о среднеазиатском происхождении смычковых инструментов может быть терминология, употребляемая для наименования смычка. Наряду с широко распространенным в средние века названием смычка иранским термином *каман*, обозначающим «лук» охотника, аравийские арабы стали употреблять, по словам Фармера, другой термин «коус» (см.: Farmer 1997d, 101). Однако ученый не обратил внимание на то, что термин этот имеет не арабское, а тюркское происхождение (см.: Радлов 1885). Термин «коус», который бытовал и сегодня бытует в Средней Азии, представляет собой вариант известного тюркского термина «кобус», «гупус», «кобыз» (украинское «кобза») = *коус* = *комус* = *хомус*. Очень важно, что этот термин стал в средние века для тюркских народов основным (генеральным) термином для обозначения музыкального инструмента. Сегодня он употребляется не только для названия хорошо известного в культуре Центральной и Средней Азии идиофона, распространенного по сей день инструмента типа челюстной арфы, родственного *варгану*, *зубатке*, *маультроммелю* и пр., но и для названия струнных инструментов, причем как смычковых, так и щипковых (у шорцев, алтайцев, телеутов и др. народов). В частности, широко известно употребление этого термина для иллюстрируемого ниже смычкового кобыза у казахов и каракалпаков. На то, что термин *кобус* является одним из древних тюркских терминов для обозначения струнного инструмента, указывает также упоминание его в качестве некоего струнного щипкового (?) инструмента в знаменитом эпосе «Книга моего деда Коркута», где на нем играет легендарный музыкант и праотец тюркских бардов-*озанов* старец Коркут (см.: 1962). Кроме того, весьма убедительным является также, что термин кобус стал служить для обозначения струны и струнного инструмента у монгол. Только в монгольском языке употребляется термин «хур», что, согласно лингвистическим исследованиям, родственно тюркскому термину «кобуз» (см.: Doerfer 1967). Поэтому неслучайно самый популярный инструмент в Монголии назван *моринхур* (*морин* означает ‘конь’), а исполнителя на этом смычковом инструменте называют «хурчи».

[30] Такая элитарность *танбура*, предназначенного прежде всего для исполнения ладовых композиций-*макомов*, подчеркивается многими исследователями. Ф. М. Караматов, сравнивая танбур с дутаром, отмечает, что танбур «имеет сравнительно узкое, несколько унифицированное применение. Особенности инструмента и сравнительная трудность освоения игры на нем стали причиной меньшей доступности танбура народным музыкантам-любителям. В то же время широта его диапазона и богатство исполнительско-технических возможностей сделали танбур постоянным и основным инструментом народно-профессиональных музыкантов Узбикистана, Таджикистана и отдельных сопредельных зарубежных стран Востока» (см: Караматов, 1972, 134).

[31] Самое раннее изображение греческой *пандуры* относится к IV в. до н. э. Одно из ранних изображений музыканта, играющего плектром на таком инструменте с длинной шейкой, с тремя колками, но без специальной головки для них, сохранилось в византийской мозаике из Большого дворца византийских императоров (Farmer 1997g, 300–303).

[32] Описывая богатое собрание изображений с музыкальными инструментами из Восточного Туркестана, находящееся в Государственном Эрмитаже, С. Кибирова классифицирует подобного рода инструменты, которые являются *танбурами*, в качестве «пико-лютен» (термин Хорнбостеля и Закса; см.: Кибирова 2000). Как пони-

мает автор это определение и как оно соотносится с приводимыми в статье изображениями, остается непонятным.

[33] Длина грифа (мензура) на уйгурском *танбуре* достигает 120 см., на турецком — 130 см.

[34] Фармер подчеркивает разницу в конструкции аравийского смычкового ***ра**баба* и иранского щипкового ***ру**баба* с помощью условно различаемого, но отсутствующего в написании первого гласного звука.

[35] Основываясь на широком распространении смычкового *рабаба* среди арабов-бедуинов, Фармер пытается доказать, что термин *рабаб* (но не *рубаб*, как он подчеркивает) мог иметь и арабское происхождение, образуясь от корня «рабба» ‘собирать, укомплектовывать’, ‘компоновать вместе’). Конечно, такое могло случиться, что, впрочем, маловероятно. Ведь бытование и термина, и самих инструментов в культуре Ирана давно и заметно освещено в письменных документальных источниках.

[36] Великому певцу при дворе императора Акбара Миянки Тансену приписывается введение в обращение струнного инструмента *рабаб*, который несколько отличался от восточно-иранского или афганского *рабаба* и был назван им *рудра бин*. Одно из двух направлений школы Тансена, связанное с именем его сына Билас Хана, стало известно под названием «рабабия гхарана», потому что ее представители начали использовать инструмент *рабаб* (см.: Шанкар 2005, 84).

[37] Кроме данного фотоизображения, запечатлевшего современный щипковый тюркский *кобус*, в «Энциклопедии» А. Лавиньяка имеется также зарисовка того же китайского инструмента с названием *копус* из ритуального «отдела» китайского императорского оркестра, исполнявшего монгольскую музыку (см.: Courant 1921, 179). Аналогичный инструмент с названием *кабус* в Мекке и Омане (*канбус* в Хадрамауте) появился в Аравии во времена правления сельджукидов и сохраняется в коллекции «мекканских музыкальных инструментов» в Этнографическом музее в Лейдене (см.: Farmer 1997b, 82–83). Подробнее о тюркском *кобузе* см.: Djani-Zade 2005.

ЛИТЕРАТУРА

Алендер З. И.: 1958, *Музыкальные инструменты Китая*, Москва.

Баевский С. И.: 1984, Средневековые словари (фарханги) — источники по истории культуры Ирана, *Очерки истории культуры средневекового Ирана*, Москва, 192–239.

Вызго Т. С.: 1980, *Музыкальные инструменты Средней Азии. Исторические очерки*, Москва.

Грюнебаум Г. Э.: 1981, *Основные черты арабо-мусульманской культуры*, Москва.

Джани-Заде Т. М.: 2002, Арабский уд в музыкальной культуре Исламской цивилизации, *Электронный журнал «Исследовано в России»*, 184, 2053–2063 (= http://zhurnal.aperelarn.ru/articles/2002/184).

Джани-Заде Т. М.: 2003а, Музыка Исламской цивилизации, *Вестник Российского гуманитарного научного фонда*, № 1(30), 156–169.

Джани-Заде Т.: 2003б, Исламская музыка, *Электронная энциклопедия «Кругосвет»* (= http://www.krugosvet.ru/articles/106/1010663/1010663a-1.htm).

Карроматов Ф. М.: 1972, *Узбекская инструментальная музыка*, Ташкент.

Кибирова С.: 2000, Музыкальная культура, *Восточный Туркестан в древности и раннем средневековье. Архитектура. Искусство. Костюм*, Под редакцией Б. А. Литвинского, Москва, 385–536.

Книга моего деда Коркута. Огузский героический эпос, Перевод В. Бартольда, Изд. 2, Москва–Ленинград, 1962.

Чунакова О. М.: 2001, *Пехлевийская божественная комедия. Книга о праведном Виразе (Арда Вираз намаг) и другие тексты*, Введение, перевод и комментарий О. М. Чунаковой, Москва, 2001 (= Памятники письменности Востока, CXXVI).

Радлов В.: 1885, *Образцы народной литературы северных тюркских племен. Наречие дикокаменных киргизов*, Петербург.

Рустамов Э. Р.: 1963, *Узбекская поэзия в первой половине XV века*, Москва.

Садоков Р. Л.: 1970, *Музыкальная культура древнего Хорезма*, Москва.

Тенишев Э. Р.: 2001, *Сравнительно-историческая грамматика тюркских языков. Лексика*, Редактор Э. Р. Тенишев, Изд. 2, Москва.

Субаналиев С.: 1989, Генезис термина «кыяк» (К проблеме комплексного изучения киргизского инструментального фольклора), *Народная музыка: история и топология. Памяти профессора Е. в. Гиппиуса (1903–1985)*, Ленинград, 81–88.

Хорнбостель Э. М. фон, К. Закс: 1987, Систематика музыкальных инструментов, *Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка*, Под общ. ред. Е. в. Гиппиуса, Москва, ч. 1.

Шанкар Рави: 2005, *Моя музыка — моя жизнь*, Москва.

Шиммель А.: 2000, *Мир исламского мистицизма*, Пер. с англ. Н. И. Пригариной, А. С. Раппопорт, Изд. 2, Москва.

Кабуснаме — Энциклопедия персидско-таджикской прозы: Кабуснаме, Синбаднаме, Сказки, Пер. Е. Э. Бертельса, Душанбе, 1986.

Courant M.: 1921, Chine et Corée, Lavignac A. *Encyclopedie de la musique*, Paris.

Djani-Zade T.: 2005, Die organologische und ikonographische Gestalt der Türkischen Lauten (Über das historische Zupfinstrument *qupuz-i ozan*), *Studia instrumentorum musicae popularis XV. International Council for Traditional Music, Study Group on Folk Musical Instruments*, Stockholm, 63–87.

Doerfer G.: 1967, *Türkische und Mongolische Elemente im Neupersischen*, Wiesbaden, Bd. III.

D'Erlanger R.: 1930, *La Musique Arabe. Al-Farabi. Grand Traitre de la Musique*, Paris, t. 1.

Farmer H. G.: 1934, 'Ud. (The lute), *Encyclopaedia of Islam*, Leiden — London, vol. IV, 1934, 985–988.

Farmer H. G.: 1976, Islam, *Musikgeschichte in Bildern*, herausgegeben von H. Besseler und M. Schneider, Leipzig, Bd. III: Musik des Mittelalters und der Renaissansance, Lief. 2 [1966], 2. Ausg.

Farmer H. G.: 1997a, Iranian Musical Instruments in the Ninth/Fifteenth Century, *The Science of Music in Islam. Instruments and Military Music*, vol. 2, Ed. by E. Neubauer, Frankfurt am Main, 613–619.

Farmer H. G.: 1997b, Meccan Musical Instruments, *The Science of Music in Islam. Instruments and Military Music*, vol. 2, Ed. by E. Neubauer, Frankfurt am Main, 81–100.

Farmer H. G.: 1997c, The Musical Instruments on the Taq-i Bustan Bas-Reliefs. *The Science of Music in Islam. Instruments and Military Music*, vol. 2, Ed. by E. Neubauer, Frankfurt am Main, 199–220.

Farmer H. G.: 1997d, The Origin of the Arabian Lute and Rebec, *The Science of Music in Islam. Instruments and Military Music*, vol. 2, Ed. by E. Neubauer, Frankfurt am Main, 101–119.

Farmer H. G.: 1997e, Turkish Instruments of Music in the Seventeenth Century (As Described in the «Siyahat Nama» of Ewliya Chelebi [Glasgow, 1937], *The Science of Music in Islam. Instruments and Military Music*, vol. 2, Ed. by E. Neubauer, Frankfurt am Main, 623–675.

Farmer H. G.: 1997f, ‘Abdalqadir Ibn Gaibi on Instruments of Music [Oriens. Vol. 15. 1962], *The Science of Music in Islam. Instruments and Military Music*, vol. 2, Ed. by E. Neubauer, Frankfurt am Main, 605–612.

Farmer H. G.: 1997g, An Early Greek Pandora, *The science of music in Islam. Instruments and Military Music*, vol. 2, Ed. by E. Neubauer, Frankfurt am Main, 300–303.

Farmer H. G.: 1997h, Reciprocal Influences in Music ‘twixt the Far and Middle East [Studies in Oriental Musical Instruments. Second series. Glasgow, 1939, 3–17], *The Science of Music in Islam. Instruments and Military Music*, vol. 2, Ed. by E. Neubauer, Frankfurt am Main, 131–148.

Farmer H.G.: 1997i, Turkish Musical Instruments in the Fifteenth Century. *The Science of Music in Islam. Instruments and Military Music*, vol. 2, Ed. by E. Neubauer, Frankfurt am Main, 259–264.

Fleischhauer G.: 1964, Etrurien und Rom, *Musikgeschichte in Bildern*, Leipzig, Bd. II: Musik der Altertums, Lief. 5.

Franke D., E. Neubauer: 2000, Museum des Institutes für die Geschichte der Arabisch-Islamischen Wissenschaften. Beschreibung der Exponate, T. 1: Musikinstrumente, Frankfurt am Main.

Jenkins J., P. Olsen: 1976, *Music and Musical Instruments in the World of Islam*, London.

Hornbostel E. M., C. Sachs: 1986, Systematik der Musikinstrumente. Ein Versuch [1914], E. M. von Hornbostel, *Tonart und Ethos*, Leipzig.

Karomatov F. M., V. A. Meschkeris, T. S. Vyzgo: 1987, Mittelasien, *Musikgeschichte in Bildern*, Herausgegeben von W. Bachmann, Leipzig, Bd. II: Musik des Altertums, Lief. 9.

Kābous nāmah — *Kābous nāmah par L’émir Unsur-Ul-Ma’āli Keykāvous, Ibn Eskandar, Ibn Qābous, Ibn Vushmgir, Ibn Ziār, Prince de la dynastie des Ziārides*, Éd. par Said Naficy, Teheran, 1312 H., 1933 C.

Neubauer E.: 1965, *Musiker am Hof der frühen ‘Abbasiden*, Frakfurt am Main.

Neubauer E.: 1968–1969, [review of:] Henry George Farmer. Islam, *Review of Books and Periodicals / Oriens*, Leiden, vol. 20, 418–431.

Neubauer E.: 1990, The International Family of Instruments in the «Contest of String Instruments» by the Chaghatay Poet Ahmadi, and Its Depiction in Timurid Painting. Bukhara, 1990 (unpubl.).

Neubauer E.: 1993, Der Bau der Laute und ihre Beseitung nach arabischen, persischen und turkischen Quellen des 9. bis 15. Jahrhunderts, *Zeitschrift für Geschichte der Arabisch-Islamischen Wissenschaft*, Bd. 8, 297–379.

Neubauer E.: 1995–1996, Al-Halil ibn Ahmad und die Frühgeschichte der arabischen Lehre von den «Tönen» und den musikalischen Metren. Mit einer Übersetzung des Kitab an-Nagam von Yahya ibn ‘Ali al-Munadshdshim, *Zeitschrift für Geschichte der Arabisch-Islamischen Wissenschaften*, Bd. 10. S. 43–126.

Neubauer E.: 1998, Arabische Musiktheorie von den Anfangen bis zum 6./12. Jahrhundert, *The Science of Music in Islam*, vol. 3, Frankfurt am Main.

Sawa G.: 2002, Classification of Musical Instruments in the Medieval Middle East. The Middle East, *The Garland Encyclopedia of World Music*, vol. 6, New York — London, 395–399.

Wright O.: 1978, *The Modal System of Arab and Persian Music A. D. 1250–1300*, Oxford.

‘Abd al-Ḳādir ibn Gheybī al-Ḥāfiẓ al-Marāghī. *Djāmi‘ al-’Alḥān*. Ed. by T. Binesh. Tehrān, 1987.

جامع الالحان تأليف عبد القادر بن غيبي الحافظ المراغي / تهران ١٣٦٦ /

‘Abd al-Qāder ibn Gheybī Marāghī. *Maqāsed al-’Alḥān*. Ed. by Taqi Binesh. Tehrān, 1966.

/ مقاصد الالحان تأليف عبد القادر بن غيبي حافظ مراغي / تهران ١٣٤٤ /

Fārābī. *Kitāb al-Mūsīqī al-Kabīr*. Translated by Ā. Āzarnūsh. Tehrān, 1996.

كتاب موسيقي كبير تأليف ابو نصر محمد بن محمد طرخان فارابي / تهران ١٣٧٥ /

Аш-Шайх̆ ‘Абду-л-Ғанӣ ан-Набулсӣ. *Йḍāх̆ ад-дилāлāт фӣ самā‘ ал-’āлāт*. Дамаск, 1981.

ايضاح الدلالات في سماع الآلات تأليف الشيغ عبد الفبي النابلسي / في دار الفكر، بدمشق ١٤٠١ /

В. В. Петров

Символические соответствия и оппозиции в античной и средневековой органологии

<...> Χρυσέα φόρμιγξ, ᾽Απόλλωνος καὶ ἰοπλοκάμων
σύνδικον Μοισᾶν κτένον[1].

εἶσι δὲ φορμίζων Λητοῦς ἐρικυδέος υἱὸς
φόρμιγγι γλαφυρῇ πρὸς Πυθὼ πετρήεσσαν,
ἄμβροτα εἵματ᾽ ἔχων τεθυωμένα· τοῖο δὲ φόρμιγξ
χρισέου ὑπὸ πλήκτρου καναχὴν ἔχει ἱμερόεσσαν[2].

And al above ther lay a gay sautrie,
On which he made a-nyghtes melodie
So swetely that all the chambre rong;
And ‘Angelus ad virginem’ he song...[3]

ДЛЯ ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНОЙ ТРАДИЦИИ культур поздней античности и раннего средневековья характерны символическая **репрезентация** и **противопоставление** некоторых музыкальных инструментов. В настоящей работе предпринята попытка проследить то, каким образом доминанты, характерные для упомянутых культур, проявились в особенностях восприятия таких архетипических музыкальных инструментов, как лира, арфа, и «псалтерий». При этом основное внимание уделено тому, что можно определить как «спекулятивную органологию»: задачей исследование было не установить, каким был тот или иной инструмент исторически и фактически, но — каким он воспринимался в данной культуре и символом чего выступал[4].

1. Лира, арфа, псалтерий

Что касается струнных инструментов, в классической Греции лиры (фо́рминга, кифара) предпочитаются арфам (три́гон, самби́ка, мага́да)[5]. В исторический период именно лиру мы видим в наиболее ранних

греческих текстах и изображениях струнных[6]. На лирах играют у Гомера, который повествует о традициях микенского бронзового века и более поздней эпохи. При этом сама лира называется у него «фóрмингой», а искусство игры на ней — κίθαρις. Отсюда происходит именование особого типа лир — «кифары». Лира — это инструмент Аполлона, изобретателем её считали Гермеса: таким образом для греков это был преимущественно мужской инструмент.

Хотя арфа использовалась на Кикладских островах уже в III тыс. до н. э.[7], в классический период греки не воспринимали ее как национальный инструмент. Ученик Аристотеля Аристоксен (354–300) называл арфы — пектиду, магадиду, тригон и самбику — «чужеземными инструментами»[8]. На арфах играли преимущественно женщины и в приватной обстановке. Инструмент связывался с любовными переживаниями и похождениями. Профессиональных арфисток нанимали для услаждения пирующих мужей.

Античные авторы неоднократно упоминают и «псалтерий». Название инструмента является не специфическим, но родовым, — для греков это просто «щипковый» музыкальный инструмент. В разные эпохи так именовались совершенно различные инструменты. В рассматриваемый нами период псалтериями преимущественно назывались арфы (Афиней описывает его как щипковый, многострунный, треугольный по форме)[9].

Важность псалтерия неизмеримо возрастает у христианских греко-язычных авторов. Для них — это библейский инструмент, принадлежавший царю Давиду. Здесь нужно отметить, что устойчивая привязка псалтерия к Давиду появляется только в Септуагинте. В еврейской Библии «псалтерий» не упоминается[10], там царь Давид играет на кинноре и невеле. В Септуагинте псалтерий неоднократно упоминается в паре с кифарой[11], которая таким образом получает амбивалентный статус: с одной стороны, кифара тоже является инструментом, на котором славят Бога, но с другой стороны, она противопоставляется псалтерию, как инструмент не столь возвышенный. В целом, для ранне-христианских авторов псалтерий представляется угловой арфой, более того, арфой с резонатором, расположенным сверху[12].

2. *Пайдейя* как критерий органологических оппозиций

Рассмотрим, как упомянутые лиры и арфы воспринимались в культуре классической Греции. У греческих философов критерием органологических оппозиций является **пайдейя**, т.е. соображения воспитательного и политического характера. У Платона и Аристотеля мы видим зарождение традиции противопоставления одних струнных

другим. При этом они исходят из того, что музыка воздействует на нравственную сторону души.

Платон не видит в своем идеальном государстве места для арф, — «тригонов, пектид и всех прочих инструментов со множеством струн и голосов». В пении и инструментальной музыке (ἐν ταῖς ᾠδαῖς καὶ μέλεσιν) не нужно многострунния (πολυχορδίας). Последнее ассоциируется с расслабленностью и опьяненностью, тогда как воины должны пребывать суровыми, а граждане — рассудительными. В городе допустимы лишь **простые лира** (видимо, хелис) **и кифара**, а разнузданную флейту следует оставить за городской чертой — для пастухов, ибо «Аполлона и его инструменты мы ставим выше Марсия и его инструментов»[13]. Здесь Платоном предполагаются оппозиции мужское / женское, рассудительное / неразумное, добродетельное / распущенное, аполлиническое / дионисийское.

Флейта не отвергается Платоном вовсе, поскольку ей, как и лире, свойственны древность и простота. Таким образом, здесь присутствует и добавочный ряд оппозиций — древнее / новое, простое (естественное) / сложное (искуственное) — подчиненный оппозициям первого порядка, но, тем не менее, различимый.

Аристотель в *Политике* рассуждает об обучении музыке применительно к воспитанию молодежи: главной задачей является усвоение юношами политической добродетели, они должны быть наилучшим образом подготовлены к исполнению военных и гражданских обязанностей. С музыкой молодому человеку следует ознакомиться, чтобы иметь о ней верное суждение, чтобы быть хорошим слушателем, но не следует становиться профессиональным музыкантом и осваивать сложные многострунные инструменты. Соответственно, в учебную программу (εἰς παιδείαν) не следует вводить инструменты, требующие от музыканта технического мастерства (τεχνικὸν ὄργανον); к последним относятся и флейта (αὐλός), и кифара (κιθάρα), которые равно отвергаются[14]. Далее Аристотель говорит, что здравомыслие отвергает «старинные» струнные инструменты — пектиду, барбитоны, семиугольники (ἑπτάγωνα), треугольники (тригоны), самбики, единственное назначение которых — усладить ухо. Он поясняет, что отвергаются именно *профессиональные* музыкальные инструменты и профессиональное музыкальное обучение, как неблагородные, поскольку любители играют на досуге и для собственного удовольствия, а профессионалы — по заказу и за деньги. Музыкой нужно заниматься только ради усовершенствования в добродетели[15]. Это соответствует парам оппозиций «изощренный / безыскусный» (τεχνικός / ἄτεχνος), «добродетельный / сладострастный».

Через пять столетий **Плутарх Херонейский** (I–II н.э.) будет напоминать, что Платон советовал пренебрегать пектидой, самбикой, «многозвучными (т. е. многострунными) псалтериями» (ψαλτήρια πολύφθογγα),

барбитоном, тригоном, и рекомендовал вместо них лиру и кифару[16]. Таким образом, в целом Плутарх отвергает арфы, среди которых называет псалтерий[17]. Если, противопоставляя струнные, Платон говорит о многозвучных инструментах, то такой поздний автор, как цитирующий Платона Плутарх употребляет как собирательное название «псалтерий». При этом тригоны и пектиды неявно приравнены им к псалтерию.

3. Символические противопоставления музыкальных инструментов

ФИЛОСОФЫ

У Платона, Аристотеля, Плутарха в основе органологических оппозиций лежали соображения практического характера. Однако в эпоху поздней античности и раннего средневековья круг семиотических отношений, имеющих органологическую основу, значительно расширяется, распространяясь на сферу морали, антропологии, психологии, космологии, а впоследствии даже на экклесиологию.

Уже у **Афинея** (ок. 175 — ок. 230) фиксируется органологическая оппозиция свой / чужой, в основе которой лежит критерий этнокультурной идентичности (арфы представлялись чужеземным инструментом), гендерная оппозиция (на арфах играли преимущественно женщины), оппозиция морального плана, базирующиеся на дихотомии добродетельность / распутство[18].

Тенденция усматривать в вещах, и более узко, в музыкальных инструментах, соответствие с частями космоса, со сферой морального находит яркое выражение у **Аристида Квинтилиана** (III в. н. э.). В трактате *О музыке* Аристид продолжает традицию Платона и Аристотеля, говоря о *пайдейе*, музыкальных инструментах, мужском и женском. При этом проводимые соответствия получают «физическое» объяснение. Например, более низкие созвучия (τῶν συστημάτων τὰ βαρύτερα) по природе и по этосу подходят (πρόσφορα) мужскому, как более грубые и производимые сильным и мощным **выдыхом воздуха снизу** (τῇ κάτωθεν ἀναγωγῇ). А более высокие созвучия полезны женскому (τὰ ὀξέα τῷ θήλει): они формируются выталкиванием воздуха через губы и из-за узости соответствующих проходов получаются жалобными и плачущими[19].

Подобное должно соответствовать подобному. Низ и тяжесть, воспринимаемые в физическом мире, уподобляются тяжести и низу, которые усматриваются в сфере морального или эмоционального:

> У струнных ***лира*** соответствует (ἀναλογοῦσαν) мужскому началу вследствие своего весьма низкого и грубого звука, а ***самбика*** — женскому началу, поскольку неблагородна и доводит себя до изнеможения вспе-

дствие своего чрезвычайно высокого звука, обусловленного малостью её струн. Из **средних** [музыкальных инструментов] многозвучная (τὸ πολύφθογγον) ***кифара***[20] причастна женскому, а кифара, которая не слишком отступает от лиры, больше причастна мужскому[21].

Таким образом, если в более ранний период в спекулятивной органологии преобладают дихотомии, то у такого позднего автора-философа, каким является Аристид, мы обнаруживаем более развитую схему, хорошо известную в философии: два крайних термина (лира и арфа) и опосредующий их средний (кифара). Ключевым понятием при определении «подходящего» (τὰ πρόσφορα) по естеству музыкального инструмента у Аристида является «соответствие» (ἀναλογία), «подобие» (ὁμοίωσις) и «причастность» (μετοχή) инструмента некоему свойству или категории.

Характерно, что сообразно античной системе ценностей более высокое достоинство связывается Аристидом с маскулинностью, а потому лира, как обладающая более низким и грубым звуком, предпочитается тонкоголосой и женственной арфе. Как будет показано далее, в христианской традиции (начиная с Ипполита Римского) эта аксиологическая иерархия перевернута, так что звук кифары, «идущий от низа», из достоинства превратится в недостаток.

Эхом Платоновых рассуждений у Аристида является утверждение о том, что кифара с небольшим числом струн лучше многострунной, в силу её безыскусной, патриархальной и суровой простоты. У каждого инструмента — своя гармония и ритм, подходящие (πρόσφορος) его природе, так что они не будут такими же на другом инструменте[22]. Зная общие характеристики (καθόλου χαρακτῆρας), можно подразделить (ὑποτάξομεν) те или иные инструменты.

Согласно идущей от Гераклита традиции, напоминает Аристид, «мужское в телах — это твердое и сухое, а в душах — деятельное и трудолюбивое, тогда как женское — влажное, расслабленное, спокойное и избегающее трудов»[23]. Это позволяет ему провести *параллели и между музыкальными инструментами и частями космоса*:

инструменты, на которые натянуты струны, весьма **подобны** (παρόμοια) **эфирному**, сухому и простому месту космоса, а также частям *духовной природы* (φύσεως ψυχικῆς), поскольку они бесстрастнее и неизменнее, враждебны влажному и в сыром воздухе меняют хорошую настройку. ***Лучшие** инструменты **подобны** (ὅμοια) **лучшим** вещам*, а худшие — иные. Считают, что сказанное демонстрируется в мифе, который отдает предпочтение инструментам и мелосу **Аполлона**, а не таковым у сатира **Марсия**. Фригиец [Марсий], будучи подвешенным над рекой в Келенах словно кожаный бурдюк, оказывается в воздушном, полном ветров и темном месте, поскольку, с одной стороны, он находится над водой, а с другой — связан с эфиром, тогда как Аполлон и его инструменты находятся в более чистой и эфирной сущности, и он же — её властитель[24].

Проведение такого рода соответствий схоже с символической экзегезой, которую Порфирий (232–301/305) демонстрирует в «О пещере нимф», своем комментарии на отрывок из Гомеровой «Одиссеи» (XIII, 102–112)[25].

Античная космология неотделима от психологии, и устройство индивидуальной души повторяет строение мировой души[26]. Флейта воздействует на низшую часть души, тогда как лира гармонизирует её высшую, разумную часть:

> **Авлос** поддерживает то, что первенствует в **худших** [неразумных] **частях души**, но **лира**, поскольку она печется о разумной природе, **полезна** и приветствуется. Во всяком сообществе учёные подтверждают моё мнение о том, что не только **наши души**, но и **душа вселенной** использует подобное устроение: люди, почитающие подлунную область, которая полна ветров и влажного состава, но черпает активность из жизни эфира, смягчаются обоими родами инструментов, — и духовыми, и струнными; а те, кто почитает чистую и эфирную область, с одной стороны, осуждают любой духовой инструмент, как загрязняющий души и стаскивающий её обратно к здешнему, а с другой, воспевают и почитают из всех инструментов только кифару и лиру, как непорочные[27].

Значительное место Аристид отводит установлению соответствий между психосоматикой человека и музыкальными инструментами. Он замечает, что в зависимости от того, к каким звукам (φθόγγοις) склонен (ὡμοίωται) слушатель по своему этосу, такие он и любит в подходящих инструментах (τὰ πρόσφορα τῶν ὀργάνων)[28]. Для установления *соответствий музыкальных инструментов душевным качествам* имеется рациональное обоснование. Душа связана с телом, у музыкального инструмента телом служат корпус, струны, проходы для воздуха. Различные инструменты вызывают резонанс различных частей души. Кроме того, душа, склонная к чему-то (сдержанности, веселью и т. д.), лучше откликается на сродное этому звучание:

> Душа естественно приводится в движение инструментальной музыкой (ὑπὸ τῆς δι᾽ ὀργάνων μουσικῆς)[29]. Душа пользуется телом как орудием. Она принимает тело естественно подобное тому, что движет инструменты, т. е. подобное жилам и воздуху (νευραῖς καὶ πνεύματι) в музыкальных инструментах, а потому она движется, когда движутся они (συγκινεῖται κινουμένοις): когда по струне гармонично ударяют (πληττομένης νευρᾶς ἐναρμονίως), душа откликается и резонирует (συνηχεῖ καὶ συντείνεται) вместе с соответствующими струнами (νευραῖς ταῖς ἰδίαις), ибо такое соответствие (τὸ συμβαῖνον) усматривается у кифары[30].

Текст Аристида интересен тем, что показывает, каким образом символические органологические сопоставления и оппозиции функционировали в контексте неоплатонической экзегезы.

ХРИСТИАНСКИЕ БОГОСЛОВЫ

Рассмотрим, каким образом указанные соответствия и противопоставления видоизменяются в христианской экзегетической традиции III–IX веков, где развилась богатая, восходящая к александрийской школе традиция аллегорической интерпретации. Основной парой естественным образом становятся два упоминаемых в Псалтири инструмента — «кифара» и «псалтерий». Как уже сказано, в интересующий нас период псалтерий — это треугольная арфа с верхним резонатором. Таким образом в оппозиции кифара / псалтерий противопоставлены лира и арфа.

Символическое толкование музыкальных инструментов присутствует уже у **Климента Александрийского** (ок. 150–211/215), который уподобляет псалтерий языку человека, кифару — боговдохновенным устам, а десятиструнность псалтерия — Христу[31]. В *Строматах* Климент говорит, что кифара означает Господа и его верных[32].

Ориген (185–253/4) в атрибуируемых ему сочинениях продолжает и развивает традицию комментариев на псалмы, включающую символическую интерпретацию музыкальных инструментов. Ориген намечает противопоставление кифары псалтерию: первую он соотносит с практической душой, а второй — с чистым умом, следующим духовному знанию. Далее он говорит, что кифарой в переносном смысле именуется тело, а псалтерием — дух. Десять струн псалтерия суть десять жил человека. Десятиструнным псалтерием называется и тело, как имеющее пять чувств и соответствующих им пять когнитивных действий души[33]. Применительно к его рассуждению можно выделить оппозиции: практический / созерцательный, тело / дух. Псалтерий наделяется антропоморфными свойствами.

Евсевий Памфил (ок. 260–340) в комментарии к псалму 29 пишет так:

> У евреев псалтерий именуется невелем, каковой лишь **один из музыкальных инструментов — прямейший** (ὀρθότατον) и **откликается звуком** (συνεργούμενον εἰς ἦχον) **не от нижних частей** (τῶν κατωτάτω μερῶν), но резонирующую **медь** (τὸν ὑπηχοῦντα χαλκόν) имеет сверху (ἄνωθεν). Псалмы бряцают только на инструменте, без [сопровождающего] голоса, а песнь [выводят] посредством стройного голоса. А «песнь псалма» есть приложение к инструменту голоса, согласно звучащего (σύμφωνον)... По закону аллегории (ἀλληγορίας νόμῳ) псалом есть гармоничное движение тела к благому деянию (ἐναρμόνιος εἰς ἐργασίαν ἀγαθὴν), хотя созерцание ему следует не вполне. «Песнь без деяния» есть постижение истины, когда душа просвещается в отношении Бога и его речений, но «песнь псалма» — когда деянию предшествует знание, согласно сказанному: *Если желаешь премудрости, соблюдай заповеди, и Господь подаст ее тебе* (Сир 1:26). А «псалом песни» есть деяние, руководимое знанием, относительно того как и когда нужно делать[34].

Таким образом, у Евсевия появляются новые важные детали. Псалтерий прям[35], кроме того, особенности его устройства таковы, что медный резонатор находится не снизу, но в верхней его части. Свободные аллегории Евсевия, типичные для александрийской экзегетической традиции, в свою очередь послужат примером для последующих толкователей.

Уподобление псалтерия человеческому телу неоднократно встречается у **Афанасия Александрийского** (ок. 293–373), который вслед за Оригеном пишет о том, что тело есть десятиструнный псалтерий, поскольку имеет пять чувств и пять деятельностей души, порождая по одной деятельности посредством каждого чувства[36].

Оригену следует и **Дидим Александрийский** (ок. 313–398), поясняя, что десятиструнный псалтерий составляется и сочетается из действия 10 заповедей, ведь каждая из 10 заповедей есть струна, музыкально слагающаяся в целый музыкальный инструмент[37].

Дидим сравнивает кифару сначала с телом, затем с душой, добавляя, что, как говорят музыканты, псалтерий отличается от кифары следующим. Кифара отдает звук нижней частью корпуса, псалтерий же — верхней, посредством того, что он всецело прям (μετὰ τοῦ καὶ εὐθύτατον εἶναι δι᾽ ὅλων). *Кифара* соответствует душе, *псалтерий* — духу человека, который у него не отличается от ума, псалом же не кому иному, как Богу. И десять струн его — совершенство, ведь это число постоянно воспевается в Писаниях[38]. Оппозиция «кифара / псалтерий» соотносится у Дидима или с парой «тело / душа», или с парой «душа / ум», и это немаловажно. Дело в том, что наряду с оппозицией «тело / душа», традиционной для греческой христианской антропологии, уже с ап. Павла присутствует и трехчастная иерархия «тело — душа — дух», которой отдают предпочтение как раз в Александрии (Ориген, Дидим). Подобная трехчленная структура видна и в другом сохранившемся фрагменте, где Дидим уподобляет дух человека псалтерию, душу — кифаре, а тело — тимпану, еще раз подчеркивая, что псалтерий прям и несогнут (τὸ εὐθὺ καὶ ἀκαμπὲς), и отдает звук верхней частью (ἐκ τῶν ἄνωθεν ἀποδιδόναι τὸν ἦχον)[39].

Для истории аллегорической репрезентации псалтерия важны тексты **Василия Великого** (ок. 330–379). Однажды Василий, скорее в традиции классических, чем христианских авторов, замечает, не разделяя ценностно кифару и псалтерий, что они усиливают опьянение[40]. В аллегорическом толковании на 29 псалом Василий явно следует модели, предложенной Евсевием Памфилом[41]. Говорит он также о разумном псалтерии и псалтерии духовном[42]. У Василия имеется и символическое противопоставление псалтерия и кифары:

> Хотя есть много музыкальных инструментов, Пророк приспособил... книгу Псалмов только для того инструмента, который называется *псалтерий*, демонстрируя этим, как мне кажется, благодать, подавае-

мую **сверху** (ἄνωθεν) от Духа, поскольку, [как известно], псалтерий единственный из музыкальных инструментов имеет причину звуков от верхних частей (ἐκ τῶν ἄνωθεν). Ведь у *кифары* и *лиры* медь на удар плектра откликается снизу (κάτωθεν ὁ χαλκὸς ὑπηχεῖ πρὸς τὸ πλῆκτρον), а сей псалтерий имеет начала (τὰς ἀφορμάς) гармонических созвучий (τῶν ἁρμονικῶν ῥυθμῶν) вверху, чтобы и мы старались искать вышнее и через удовольствие от мелодии не совлекались вниз к плотским страстям. Опять же, как я полагаю, посредством устройства (τῆς κατασκευῆς) этого музыкального инструмента нам глубоко и мудро был указан пророческий смысл, а именно, что те, кто слажен и строен (ἐμμελεῖς καὶ εὐάρμοστοι), имеют легкий путь к вышнему»[43].

Псалтерий единственный из всех музыкальных инструментов подходит для исполнения псалмов, ибо звучит верхней частью, подобно тому, как и благодать Божия даруется свыше. Напротив, резонатор у кифары и лиры расположен внизу, что можно уподобить совлечению к плотским страстям. Таким образом, в самом устройстве псалтерия нам открывается указание на то, что мы должны стремиться к вышнему. Этот текст Василия в латинском переводе Руфина получил распространение на Западе[44] и таким образом оказал влияние на латинских экзегетов.

Атрибуция многих комментариев на псалмы сомнительна, что делает затруднительным их датировку и препятствует установлению цепочки заимствований и влияний. Например, в катенах толкований на Псалтирь имеется важный для нашего рассуждения фрагмент, приписываемый **Афанасию Александрийскому**; однако, поскольку в нем содержатся цитаты из Василия Великого, его следует датировать более поздним временем:

Псалтерий — это десятиструнный музыкальный инструмент, производящий отклик (ἦχον) от верхних частей корпуса (τῶν ἄνωθεν μερῶν τῆς κατασκευῆς) и «гармонично сопровождающий звуками голос поющего»[45]. У евреев он именуется **невелем**, а у греков зовется **кифарой**. Он изготавливается ими из прямого, неизогнутого дерева (ὀρθὸν ξύλον καὶ ἀπαρέγκλιτον), на которое натягивают десять струн. Каждая из струн отдельно привязывается к краю (τὸ ἀκροτελεύτιον) псалтерия. Концы струн пропускаются сверху вниз (αἱ ἀρχαὶ τῶν χορδῶν καθίεντο ἄνωθεν). Десять колков или крючков вращаются на рукояти псалтерия (περὶ τὸν πῆχυν τοῦ ψαλτηρίου στρεφόμενοι): они натягивают и ослабляют струну до гармоничной настройки (πρός τὸν ῥυθμὸν τῆς ἁρμονίας) и сообразно желанию музыканта. И это говорит Василий Великий и т. д.[46]

Отрывок начинается со стандартных упоминаний о десятиструнности, верхнем резонаторе, еврейском именовании, выпрямленности. Приводимые пс.-Афанасием названия инструмента царя Давида у разных народов отсылают к трем этно-культурным общностям: у христиан — псалтерий, у евреев — невел, у эллинов-язычников — кифара.

Но далее анонимный автор дает первое подробное описание физического устройства псалтерия.

Еще одно заслуживающее внимания свидетельство обнаруживается во фрагментах, приписываемых **Ипполиту Римскому** (ок. 170 — ок. 235). Однако и здесь в интересующем нас фрагменте автор отсылает к Василию Великому, а потому и этот текст следует отнести к позднейшему времени. Особенности *физического устройства* псалтерия пс.-Ипполит интерпретирует *символически*:

> Из пророков лишь Давид пророчествовал с инструментом, **который у греков именуется псалтерием, а у евреев — невелем**, и который из музыкальных инструментов лишь один **прямой** (ὀρθότατον) и **не имеет изгибов** (οὐδὲν ἔχον ἐπικαμπές). Псалтерий откликается звуком (συνεργεῖται εἰς ἦχον) не из нижних частей (ἐκ τῶν κάτω μερῶν), как происходит у кифар и некоторых иных инструментов, но **от верха**. «У *кифары* и *лиры* медь (ὁ χαλκὸς) на удар плектра откликается снизу (κάτωθεν), а сей псалтерий имеет начала (τὰς ἀφορμάς) гармонических созвучий (τῶν ἁρμονικῶν ῥυθμῶν) вверху, чтобы и мы старались искать вышнее и через удовольствие от мелодии не совлекались вниз к плотским страстям. Опять же, как я полагаю, посредством устройства (τῆς κατασκευῆς) этого музыкального инструмента нам глубоко и мудро был указан пророческий смысл, а именно, что те, кто слажен и строен (ἐμμελεῖς καὶ εὐάρμοστοι), имеют легкий путь к вышнему»[47].
>
> К тому же, инструмент, у которого размеренное звучание исходит от верхних частей, можно принять за подобие тела Христова и Его святых: это **единственный** инструмент, сохраняющий **прямизну** (τὴν εὐθύτητα), *потому что не сделал греха, и не было лжи в устах Его* (Ис 53:9). Это инструмент согласно звучащий (σύμφωνον), гармонический (ἐναρμόνιον), слаженный (ἐμμελές), непричастный какой-либо человеческой нестройности (ἀσυμφωνίαν), не знающий диссонанса (παρὰ μέλος), но сохранявший во всём согласованность (τὴν ἁρμονίαν) по отношению к Отцу[48].

Итак, согласно пс.-Ипполиту, греческий псалтерий — это выпрямленный инструмент (ὀρθότατον, τὴν εὐθύτητα τετηρηκός). Определяющей становится оппозиция «верх / низ», отсылающая к парам «вышнее / низкое», «духовное / плотское», «подтянутый / распущенный», «гармоничный / диссонирующий».

Многие христианские экзегеты — Евсевий, Дидим, пс.-Афанасий, пс.-Ипполит и другие — подчеркивают «прямизну» псалтерия. Это далеко не случайно, если вспомнить о характерном для этой традиции уподоблении этого музыкального инструмента человеческому телу. Слова «выпрямленный»[49] и «прямизна» применительно к псалтерию помещают рассуждение в легко узнаваемую образованными читателями традицию античной философской антропологии.

Уже Платон подчеркивал, что человек отличается от животных тем, что выпрямлен (ὀρθός), тогда как их тела согнуты, а головы вперены в землю. Выпрямленность человека позволяет ему поднимать взор к вышнему — к небу, созерцать звезды, что сохраняет в чистоте его ум[50]. Оппозиция выпрямленный (ὀρθός, erectus) / склоненный (κεκυφότες, prona) встроена у платоников в контекст противопоставлений истинный / ложный, вышнее / нижнее, рассудительный / неразумный, добродетельный / распущенный, человек / скоты[51], сферовидный / вытянутый[52], распростертый (ἑλκόμενα, prostrata), устремленный вверх / прижатый к земле[53].

У Аристотеля то, что человек выпрямлен (ὀρθόν), связано с его божественностью. Проявлением последней является способность мыслить и рассуждать, а это возможно только при определенном телесном устройстве[54]. Впоследствии противопоставление человека, как существа, созерцающего небесное, — животным, склоненным к земле, становится общим местом[55], наследуясь и христианскими философами[56], и платониками[57].

Таким образом, остававшаяся живой для образованных христиан традиция классической антропологии делала «выпрямленность» псалтерия символом возвышенного и божественного. Важным обстоятельством является и то, что псалтерий имеет резонатор сверху[58].

Мы наблюдаем знаменательную трансформацию. Если для такого античного автора, как Аристид Квинтиллиан, звук лиры, идущий снизу и грубый, говорит о её достоинстве, являясь признаком мужественности, то для христианских экзегетов расположеный снизу резонатор в буквальном смысле свидетельствует о низменности лиры в сравнении с возвышенностью псалтерия. Таким образом, ими отвергается многовековая греческая традиция, согласно которой арфы (а псалтерий принадлежит семейству арф) ниже лир и являются женским инструментом. Например, Цицерон считал, что играть на псалтерии для мужчины постыдно: этим занимаются трансвеститы[59].

Рассмотренные выше отрывки положили начало долгой традиции символической христианской органологии. Например, **Григорий Нисский** (ок. 332 — п. 394) связывает возвышенность псалтерия с его устройством[60].

Латинские авторы, как правило, следуют грекам. Таков **Августин** (354–430). Иногда он не делает различий между псалтерием и кифарой[61], иногда подробно говорит о нем[62]. Он же обращает внимание на то, что разное устройство псалтерия и кифары можно истолковать аллегорически: «в различии между этими музыкальными инструментами мы обнаружим различие человеческих деяний, которое обозначается (significatam) этими [инструментами], а должно быть воплощено (implendam) в самой нашей жизни»[63]. Псалтерий символизирует (significat) дух, а кифара — плоть[64].

Но Августин не только постулирует оппозиции, но и стремится к их снятию. С одной стороны, это объясняется тем, что чем позднее живет автор, тем менее значимы для него различия в устройстве инструментов, какими они были в определенном регионе и эпоху. Иконография Псалтирей показывает, что представление об инструменте царя Давида претерпевает существенную трансформацию. Есть и другая причина. Снятие указанной оппозиции (верх инструмента / низ инструмента) естественно именно в христианской парадигме, в которой противопоставление души и тела не абсолютно, поскольку человек понимается как целое души и тела (напротив, для античного платонизма душа самодостаточна и лишь пользуется телом, как повозкой). Поэтому Августин чувствует себя вправе писать, что, хотя в наших делах и следует различать, «[делаются они] на псалтерии или на кифаре»[65], оба вида инструментов и оба вида деятельности полезны. Псалтерий хвалит Господа от верхних, кифара — от нижних; струны у обоих суть плоть, но уже свободная от тления[66].

При этом Августин в полной мере следует традиции символической органологии. Изготовленные из жил струны псалтерия уподобляются им плоти воскресения. В другом месте он говорит, что то, что на *тимпане* растянута кожа (corium), а на *псалтерий* натянуты струны из кишок, имеет мистический смысл (mysterium), — на обоих распята плоть[67]. Различие псалтерия и кифары может символизировать и богочеловечество Спасителя, который был совершенным богом и совершенным человеком. Христос творит чудеса и страдает в человеческой плоти, так что когда эта плоть соделывает дела божественные — это псалтерий, когда человеческие — кифара[68].

Сам Августин сознает себя продолжателем традиции аллегорической экзегезы, которая для него относится к ведению риторического искусства: он замечает, что относительно метафорического различения псалтерия и арфы «некто [Ориген?] демонстрировал весьма искусные аллегории» (quidam non inconcione **aliquas rerum figuras** aperuit)[69].

Иероним (с. 350–420) в дошедших до нас сочинениях не привносит новых элементов в органологические оппозиции[70]. Однако, ссылаясь на него, полезную информацию об устройстве псалтерия приводит **Кассиодор** (ок. 490 — ок. 583)[71], согласно которому Иероним, сведущий и в еврейской, и в греческой Библиях, упоминал, что псалтерий имеет форму греческой буквы «дельта» (это вновь отсылает нас к треугольной арфе). Мы узнаём кое-что и о технике звукоизвлечения, а именно, что псалты играли большим пальцем. Это противоречит иконографии, которая для лир дает нам плектр, а применительно к арфам на изображениях видно, что музыкант использует все пальцы[72].

Как сказано, последующих авторов меньше интересует оппозиция кифара / псалтерий, они сосредоточиваются на разработке аллегорических соответствий, возможных для псалтерия. У **Григория Великого**

(ок. 540–604) псалтерием именуется душа, закаленная аскезой. Псалтерий треуголен и имеет 10 струн, как душа, сформированная верой в святую Троицу, наставленная в десяти заповедях Закона. Псалтерий, хотя бряцают по его низу, звучит верхней частью, а человек, когда он сокрушает свой низ — плоть, звучит душою, которая откликается Богу приятнейшей мелодией. И как царь Давид играет псалом на псалтерии, так душа имеет размышление, хвалу и радость о Боге[73].

Стандартная оппозиция кифара / псалтерий имеется у **Исидора Севильского** (ок. 560–636)[74], у англо-саксонского эрудита **Беды Досточтимого** (672/3–735), цитирующего по этому случаю Кассиодора[75] и других авторов[76].

В каролингский период интересное рассуждение имеется у **Рабана Мавра** (ок. 780–856), соединяющего цитаты из Кассиодора, Исидора Севильского (Рабан прямо заявляет, что цитирует предшественников). Тем не менее, вразрез с предшествующей письменной традицией, говорившей о треугольной форме псалтерия, Рабан заявляет, что 10-струнный псалтерий имеет форму **квадратного щита** (clypei quadrati). К этому его, возможно, подтолкнула англо-саксонская или позднеримская иконография, в которой царь Давид изображался с подобным инструментом (напротив, в каролингских манускриптах Давид держит в руках угловую арфу)[77]. Поскольку лирой у Рабана стал псалтерий, кифара превращается в арфу (имеется в виду не исторический инструмент эллинов, но инструмент, упоминаемый в Септуагинте и Вульгате): согласно Рабану — это инструмент «в ходу (propriae consuetudinis) у евреев», он изготавливается в виде буквы «дельта» с 24-мя струнами. Далее Рабан почему-то добавляет, что, под пальцами Пиндара кифара различными способами звенит на разные голоса[78].

Примечательны аллегорические толкования Рабана. Когда речь заходит о символическом уподоблении, он предпочитает сравнивать музыкальные инструменты не с человеческой душой, но с Церковью в ее роли интерпретатора священного текста. Все струнные символизируют Церковь, но каждый по-своему. Десятиструнный псалтерий есть Церковь и десять заповедей Закона. Поскольку дельтаобразная кифара треугольна, то в духовном смысле это означает веру в святую Троицу. И лира означает Церковь, «которая приятно «звучит» многообразием различных экзегетических методов — посредством истории, аллегории, тропологии и анагогии, но, однако же, не отступает от простоты симфонии»[79]. Возможно, здесь Рабан имеет в виду лиру с 4-мя струнами и её «простоту» в сравнении с многострунными инструментами.

Рабан пишет о «квадратности» не только псалтерия, но и Церкви. Церковь, — поясняет он, — в основу которой положены четыре Евангелия, понимается как «квадратная»[80], поскольку противостоит любым ересям. Как в случае с «выпрямленностью» псалтерия, ассоциация «квадратности» с устойчивостью продолжает многовековую традиции

символического толкования «квадратности». Ещё Платон цитировал поэта Симонида: «Трудно поистине стать человеком хорошим, / руками, стопами, умом квадратным (τετράγωνον), / Сложенным без изъяна»[81]. И Аристотель говорит о человеке «истинно добродетельном и *безупречно* квадратном»[82]. Позднее «квадратный» в значении «устойчивый, крепкий» попадает в византийские словари[83]. Таким образом в IX в. спекулятивная органология, как разновидность символического представления действительности, не только вырабатывает новые топы, но — благодаря интересу каролингских интеллектуалов к текстам античных авторов — воскрешает подчас очень древние элементы предшествующих культур.

В заключение можно сказать, что, если в основу органологических соответствий и оппозиций авторы классического периода (Платон, Аристотель) ставят практические и рациональные соображения, то авторы поздней античности и раннего средневековья (начиная с Афинея и Аристида и заканчивая Рабаном Мавром) рассматривают их в контексте символического представления действительности и аллегорической экзегезы. Начало такого подхода локализуется в Александрии, что естественно для развитой там традиции, которой отдавали дань и языческие авторы (как филологи — толкователи Гомера, так и философы — комментаторы Платона, мифографы и др.).

В христианских текстах основную органологическую оппозицию образуют два струнных инструмента, значимых для интерпретаторов Септуагинты, — кифара и псалтерий. При этом в её формировании определяющим оказалось знакомство александрийцев с верхнерезонаторными арфами.

ПРИМЕЧАНИЯ

1 Пиндар, *Pythia* 1, 1–4.

2 Гомеровские гимны. *Ad Apollinem* 182–185.

3 Дж. Чосер, *Miller's Tale* 105–108.

4 Тем не менее, в основу рассмотрения спекулятивной составляющей положены результаты изучения обширного фактического материала: данных иконографии (фресок, мозаик, вазописи, рельефов, нумизматики, миниатюр), археологических находок и просмотра близкого к полноте корпуса греческих и латинских текстов (посредством электронных текстовых баз данных Thesaurus Linguae Graecae, versio E и Patrologia Latina).

5 Подробнее о разновидностях струнных в классической Греции см. В. В. Петров, Киннор, кифара, псалтерий в иконографии и текстах (к истолкованию одной англо-саксонской глоссы), *Диалог со временем. Альманах интеллектуальной истории*, Вып. 11, М.: УРСС, 2004, сс. 322–326 [293–343].

6 Однако контакты Средиземноморских культур с Египтом и Азией установились еще в доисторическую эпоху. Древняя кикладская культура знала треугольную

арфу, а рукояти минойских и микенских кифар имитируют таковые у египетских лир, которые, в свою очередь, имеют прототипы в Малой и Передней Азии. Характерно, что названия большей части греческих струнных инструментов заимствованы. Для гомеровского φόρμιγξ («форминги»), как слова с догреческим суффиксом -ιγ(ξ), предполагаются средиземноморские (пеласгийско-минойские) заимствования, гомеровское κίθαρις («игра на лире») также имеет восточный источник. Неясна этимология слова λύρα («лира»), которое, как полагают, зафиксировано в фиванской табличке (TH Av 106.7) в форме двойственного числа ru-ra-ta-e (позже это слово появляется только в гомеровских гимнах). Наконец, греческое слово κινύρα («киннор») — это калька с западносемитского (финикийского?) обозначения для лиры, см.: V. V. Ivanov, An Ancient Name of the Lyre, *Indo-European Studies at the University of California*, Los Angeles 1, 1999, P. 265–283. humnet.ucla.edu/pies/pdfs/IESV/1/VVI_lyre.pdf.

7 Письменные источники говорят об арфах начиная с VII в. до н. э., изображения на вазах появляются во второй половине V в.: сначала это арфы без колонны (как в древних Азии и Египте), а с середины IV в. уже с колонной.

8 Афиней. *Пир мудрецов* IV, 182f Gullick: ἔκφυλα ὄργανα. Ср. 182e, 183d, 634f, 635ab, 636ab.

9 В. В. Петров, Киннор, кифара, псалтерий..., *Диалог со временем*, Вып. 11, 328–330 [293–343].

10 Термин «псантир» (мн. «псантерин») фигурирует только в арамейском тексте Книги Даниила (3:5, 10, 15) и переводится на греческий, как ψαλτήριον. LXT Dan 3:5: ὅταν ἀκούσητε τῆς φωνῆς τῆς σάλπιγγος σύριγγος καὶ κιθάρας ςαμβύκης καὶ ψαλτηρίου (פְּסַנְתֵּרִין) συμφωνίας. В современном иврите слово «псантэр» означает «пианино», что понятно, поскольку предшественник пианино — клавесин появился в XV в., как результат добавления клавиатуры к «кануну», одной из разновидностей средневекового псалтерия.

11 Псалтерий и кифара разделены союзом «и» в Быт 4:21; Пс 56:9; 80:3; 91:4; 107:3; 149:3; Иов 21:12; Ис 5:12; разделены запятой в Пс 32:2, Дан 3:5.

12 См.: Афанасий Александрийский. Expositiones in Psalmos, *Patrologia Graeca*, Ed. J.-P. Migne (далее — *PG*) 27, 548, 33–45; Кассиодор. In Psalterium Praefatio IV, *Patrologiae latinae cursus completus* (далее — *PL*) 70, 15BC. Афиней тоже описывает «псалтерий как щипковый, многострунный и треугольный по форме.

13 Платон, *Государство* III, 399ce.

14 Аристотель, *Политика* VIII, 6, 1341a 17–21.

15 *Там же*. VIII, 6, 1341a 39–1341b 1.

16 Плутарх, *De unius in republica dominatione*, Ed. H.N. Fowler, 827A.

17 Исключением является лира-барбитон, запрет на который объясняется, видимо, сферой его применения — для увеселений на симпосиях.

18 Афиней, *Пир мудрецов* IV, 182f Gullick: ἔκφυλα ὄργανα; XIV, 634f (о псалтриссах); 638e (о прелюбодеях). О символике и критериях классификации музыкальных инструментов, их семиотическом значении см. также Т. В. Цивьян, Музыкальные инструменты как источник мифологической реконструкции, *Образ — смысл в античной культуре*, М.: ГМИИ им. Пушкина, 1990, 182–195.

[19] *О музыке* II, 14, 64–70 Winnington-Ingram. Ср. Платон, *Законы* VII, 802e. Соответственно, тот вид музицирования на кифаре, что направлен на воспитание и мужевиден, посвящен Аполлону, а та разновидность, что преследует удовольствие и предназначена для большинства, относится к женскому божеству, музе Полигимнии. В другом месте Аристид пишет, что музицирование на лире, полезное для воспитания, пригодное мужам (ἀνδράσι πρόσφορον), определено Гермесу, а музицирование удобное (ἐπιτήδειον) для веселья, смягчающее женское у души, связано с Эрато (II, 18, 36–47). Значимо и то, что Гермес не только изобрел лиру, но был еще и покровителем юношества, а также психопомпом. Поэтому его связь с пайдейей естественна.

[20] Видимо, подразумевается арфа.

[21] *De musica* II, 16 [84], 23–35.

[22] *Ibid*. II, 16, 38–40.

[23] *Ibid*. III, 21, 1–9.

[24] Аристид Квинтиллиан, *De musica* II, 18 [90], 14–30. О состязании Аполлона и Марсия, см. Диодор Сицилийский, *Историческая библиотека* III, 59. См. также Платон, *Государство* III, 10 (399e) и *Пир* 215–216; Аристотель, *Политика* VIII, 6. Кроме того, Геродот, *История* VII, 26; Ксенофонт, *Анабасис* I, 2, 8; Павсаний, *Описание Эллады* X, 30, 9; Овидий, *Метаморфозы* VI, 382–400; Гигин, *Мифы* 165.

[25] В *О пещере нимф* Порфирий использует слово *символ* 28 раз: земля — символ материи (σύμβολον τῆς ὕλης, 5, 2–3); мрак и тумановидность пещеры — символ свойств материального космоса (5, 12 — 6, 1; 7, 1–2, 9, 1); то, что окружает грот, — символы стихий и стран света (6, 14–15) и т. д.

[26] См. В. В. Петров, Введение, *Космос и Душа. Учения о вселенной и человеке в античности и в средние века* (*исследования и переводы*), М.: Прогресс–Традиция, 2005, 13–16.

[27] Аристид Квинтиллиан, *Op. cit*. II, 19 [18], 65–82.

[28] *О музыке* II, 16, 20–22.

[29] *Ibid*. II,17, 7–8.

[30] *Ibid*. II, 18, 1–7.

[31] *Педагог* II, 4, 41, 4, 3–42, 3, 3: «*Хвалите Его на псалтерии*: псалтерием Господним является язык человека. *Хвалите Его на кифаре*: под кифарой разуметь нужно уста, возбужденные Духом Святым, как неким плектром ... *Хвалите Его на струнах и органе*: органом называет Он наше тело, а струны суть телесные жилы, собой посредствующие гармоническое его настроение; будучи трогаемо Духом Святым, наше тело издает звуки человеческого голоса... Человек поистине есть инструмент мирный... Все другие инструменты суть орудия войны,... они разнуздывают страсти... и употребляются на войне. Этруски на войне пользуются трубами,... сицилийцы — **пектидой**, критяне — **лирой**... Мы в качестве инструмента пользуемся для прославления Бога единственно мирным словом, а не **псалтерием** уже, какой в Ветхом Завете употреблялся... Цит. по: Климент Александрийский, *Педагог*, Учебно-информац. экуменич. центр ап. Павла, 1996, 145–146. Ср. ниже, II, 4, 43, 3, 5–8. С. 147: «*Славьте Господа на кифаре, бряцайте Ему на десятиструнном псалтерии. Пойте Ему новую песнь* (Пс 32:2–3). Но под десятиструнным **псалтерием** разумеет он не Логоса ли, не Иисуса ли? Тот ведь, символически обозначается через десятиричное число».

[32] *Строматы* VI, 11, 88, 3, 1 — 4, 1: «И сама **кифара** в руках Псалмопевца, с одной стороны, может аллегорически означать Господа, а с другой стороны, символизировать тех, кто играет на струнах своей души, следуя за Господом — руководителем хора» (пер. Е. В. Афонасина).

[33] Ориген, Selecta in Psalmos (fragmenta e catenis). In Ps. 32 [Dub.], *PG* 12, 1304: «**Кифара** это деятельная душа, движущаяся согласно заповедям Божиим, а **псалтерий** — чистый ум, движущийся согласно духовному знанию. Подходят и нам музыкальные инструменты Ветхого Завета, понимаемые духовно, ибо **кифарой** в переносном смысле именуется тело, а **псалтерием** дух... Хорошо наигрывает тот, кто наигрывает в уме, кто сказывает духовные псалмы, и в сердце воспевает Бога. А „на десятиструнном“ — это как если бы „на десятижильном“, ведь струна — это жила. Десятиструнным же псалтерием называется и тело, как имеющее пять чувств и пять деятельностей души, так как каждое чувство порождает свою деятельность». См. также Ориген, *Fragmenta in Psalmos*. In Ps. 91, 4 [Dub.], Ed. J. B. Pitra. Ср. Моление Даниила Заточника: «Гусли ведь настраиваются перстами, а тело крепится жилами».

[34] Евсевий, *Commentaria in Psalmos*. In Ps. 29 (*PG* 23, 66, 9–26). О различии форм кифары и псалтерия см. *Там же*, *PG* 23, 72.

[35] Впервые выражение «выпрямленный псалтерий» (ψαλτήριον ὄρθιον) использовал Юба (ок. 50 до н. э. — 23 н. э.), для которого псалтерий был разновидностью «эпигония» — большой 40-струнной арфы.

[36] Афанасий Александрийский, Expositiones in Psalmos, *PG* 27, 164, 24–28; *Там же*, 404, 45–48; 544, 8–10. Ср. *Его же* Толкование на Пс 32, 1 (цит. по изд.: Афанасий Великий, *Творения*, т. IV, 117): «Десятиструнным **псалтерием** он называет тело, потому что тело имеет пять чувств и пять душевных деятельностей; ибо в каждом чувстве обнаруживается особенная деятельность души»; Толкование на Пс 48, 5 (*Там же*, 163): «с помощью **псалтерия** Моего, то есть тела, издающего глас подобно органу, которым душа настраивается к песнопению, благоискусно движимая каждым чувством, каждым членом, каждою частью тела»; Толкование на Пс 80, 3 (*Там же*, 272): «**Псалтерием** именуется опять тело, по причине установившегося уже стройного согласия между телом и душою»; Толкование на Пс 91, 4 (*Там же*, 305): «Десятиструнным **псалтерием** называется тело, как имеющее пять чувств и пять душевных деятельностей, поскольку в каждом чувстве обнаруживается особенная деятельность».

[37] Дидим Александрийский, *Fragmenta in Psalmos (e commentario altero)*. In Ps 143, 9 (Fr. 1249). Ed. E. Mühlenberg.

[38] *Там же*. In Ps 32, 2 (Fr. 291, 1–20).

[39] *Там же*. In Ps 80, 3 (Fr. 832, 1).

[40] Василий Великий (ок. 330–379), Толкование на пророка Исайю V, 11, *Творения Василия Великого*, ч. II, М., 1891, 170 (= *Enarratio in prophetam Isaiam* [Dub.], Ed. P. Trevisan, V, 160, 18–28).

[41] *Он же*, Беседа на Пс. 29, 1, *PG* 29, 305, 23–35. Рус. пер. см.: *Творения Василия Великого*, ч. 1, М., 1845 (далее — *TBB*), 248): «В переносном смысле (τροπικῶς) [наше] тело, в его устройстве (κατασκευή), — это **псалтерий**, как инструмент, музыкально настроенный (ἡρμοσμένον μουσικῶς) для гимнов нашему Богу. А **псалом** — это деяния тела, совершаемые во славу Божию, когда, под управлением благонастроенного (ἡρμοσμένου) ума, не допускаем в своих движениях ничего нестройного

(ἐκμελὲς). **Песнь** же — то, что соединено с возвышенным созерцанием и богословием. Так как псалом есть музыкальная речь (λόγος μουσικὸς), когда по законам гармонии (κατὰ τοὺς ἁρμονικοὺς λόγους) ладно (εὐρύθμως) бряцают на инструменте; а **песнь** есть стройный голос (φωνὴ ἐμμελὴς), выводимый гармонически (ἐναρμονίως) без созвучий (τῆς συνηχήσεως) инструмента. Так как здесь написано: *Псалом песни*, то думаем, что в сиих словах разумеется действие, сообразное с созерцанием».

[42] *Он же*, Беседа на Пс. 48, 5, *PG* 29, 436. Рус. пер. в кн.: *TBB*, ч. 1, М., 1845, 356: «А псалтерий есть музыкальный инструмент, гармонично сопровождающий (ἀποδιδὸν) звуками (τοὺς φθόγγους) мелодию голоса (τὴν ἐκ φωνῆς μελῳδίαν). Посему разумный псалтерий (Τὸ λογικὸν ψαλτήριον) тогда особенно обнаруживается, когда дела приводятся в согласие (συμφώνως) со словами. И тот есть духовный псалтирь (πνευματικὸν ψαλτήριον), кто сотворил и научил (Мф 5:19)».

[43] *Он же*, Беседы на Псалмы. Введение, *PG* 29, 213; 23 — 213, 38; Рус. пер. *TBB*, 180.

[44] Руфин, Basilii ‘Commentarium in Psalmos’ praefatio ex interpretatione Rufini, *PL* 36, 63.

[45] Это цитата из Василия Великого, см. выше примеч. 42.

[46] Афанасий Великий, *Expositiones in Psalmos* (*PG* 27, 548). В греческой Патрологии отрывок предваряется следующим подзаголовком: «Fragmenta commentariorum Athanasii in Psalmos (ex Nicetae metropolitae Heracleae catena expositionum, sive ut ipse vocat *Ευναγωγῆ ἐξηγήσεων*, ex Graecis Patribus in Psalmos collecta). Nicetas hic in prooemio tertiam ex quinque, quas sibi praemittendas esse quaestiones censuit, hanc, *τί τὸ Ψαλτήριον*, explicans, addito nomine *Ἀθανασίου*, sequentia subjecit».

[47] Василий Великий, Беседы на Псалмы. Введение, *PG* 29, 213; 23 — 213, 38; Рус. пер. *TBB*, 180.

[48] Ипполит Римский, *Fragmenta in Psalmos*. Fragm. 9, 63 — 11, 7 [Sp.]. Ed. H. Achelis (= *PG* 10, 716D–717B). В другом месте Ипполит замечает, что псалтерий — это музыкальный инструмент, отличающийся от кифары формой (τῷ σχήματι). См. *Fragmenta in Psalmos*. Fr. 1, 8–10. Ed. H. Achelis.

[49] В греческом «прямой» — это еще и «правый», «справедливый», ср. субстантив τὸ ὀρτόν — «честность», «благополучие».

[50] Платон, *Кратил* 396b–c: «‘взгляд вверх’... по словам людей, изучающих небесные явления, сохраняет в чистоте человеческий ум».

[51] *О Государстве* IX, 586a: «у кого нет опыта в рассудительности и добродетели, кто вечно проводит время в пирушках... того, как полагаю, относит **вниз** (κάτω)... ведь они никогда не взирали на подлинно возвышенное (τὸ ἀληθῶς ἄνω) и не возносились к нему, не наполнялись в действительности действительным (τοῦ ὄντος τῷ ὄντι), не отведывали надежного и чистого удовольствия; подобно скоту (βοσκημάτων), они всегда смотрят вниз, склоняясь к земле (κάτω ἀεὶ βλέποντες καὶ κεκυφότες εἰς γῆν)».

[52] В *Тимее* сказано, что наиболее совершенному виду движения — круговому — соответствует сферовидность космоса. Голова человека, как самая совершенная и владычественная часть тела, тоже представляет собой сферовидное тело. Если тело живого существа определяется как колесница души (69c), то продолговатое туловище, снабженное конечностями, — это колесница для округлой головы, которой иначе было бы неудобно перемещаться по буграм и ямам земли (44d).

[53] Платон, *Тимей* 91e 2 — 92a 4: «Племя сухопутных животных произошло от тех, кто был вовсе чужд философии и не помышлял о небесном, поскольку утратил потребность в присущих голове круговращениях и предоставил руководительство над собой тем частям души, которые обитают в груди. За то, что они вели себя так, их передние конечности **и головы, протянувшись к сродной им земле, приникли к ней** (εἰς γῆν ἑλκόμενα ὑπὸ συγγενείας ἤρεισαν), а череп вытянулся или исказил свой облик каким-либо иным способом, в зависимости от того, насколько совершающиеся в черепе круговращения сплющились под действием праздности. Вот причина, почему род их имеет по четыре ноги или даже более этого: **чем неразумнее существо, тем щедрее бог давал ему опоры, ибо его сильнее тянуло к земле** (ἐπὶ γῆν ἕλκοιντο)».

[54] Аристотель, *О частях животных* IV, 10, 686a 25–32: «Человек же вместо передних ног и лап имеет руки и так называемые кисти, ибо он один только из животных выпрямлен (ὀρθόν) вследствие того, что природа его и сущность божественны; ведь дело божественного существа мыслить и рассуждать (τὸ νοεῖν καὶ φρονεῖν), а это не легко, если много тела лежит сверху, ибо тяжесть делает мышление и общее чувство (τὴν διάνοιαν καὶ τὴν κοινὴν αἴσθησιν) трудно подвижными (δυσκίνητον)».

[55] Овидий, *Метаморфозы* I, 78–88: «И между тем как, склоняясь, остальные животные в землю / Смотрят (spectent terram), высокое дал он лицо (os) человеку и прямо / В небо глядеть повелел, подымая к созвездиям очи (erectos ad sidera tollere vultus)» (пер. С. Шервинского).

[56] Григорий Нисский, *Об устроении человека* 8 (*PG* 44, 144AB): «Облик человека выпрямленный (ὄρθιον τὸ σχῆμα) и тянущийся к небу (πρὸς τὸν οὐρανὸν ἀνατείνεται), и смотрит он вверх (ἄνω βλέπει). И этим обозначается (ἐπισημαίνονται) его начальственность и царское достоинство... из всех сущих таков лишь человек, а у всех прочих тела поникли долу (πρὸς τὸ κάτω νενευκέναι)»; Августин, *О книге Бытия буквально* VI, 12, 22 (*PL* 34, 348): «[человек] сотворен с выпрямленным станом (erecta statura factus est), что свидетельствует о том, что не должно (admoneretur) ему, подобно скотам (pecora), гнаться (sectanda) за земным; ведь все удовольствия (voluptas) происходят от земли, почему все они и наклонены и распростерты (prona atque prostrata) на брюхо. Таким образом и тело человека соответствует (congruit) его разумной душе (animae rationali), но **не чертами и формами членов** (secundum lineamenta figurasque membrorum), **а тем, что выпрямлено к небу** (in coelum erectum est) для созерцания (ad intuenda) того, что в теле сего мира является высшим (superna); так и разумная душа должна устремляться к тому (in ea debet erigi), что в духовном наиболее превосходно по своей природе, дабы услаждаться не земным, но вышним (Кол 3:2)»; *De Genesi contra Manichaeos* I, 17, 28 (*PL* 34, 187): «ведь все прочие животные подчинены человеку, не из-за тела, но из-за ума, который у нас есть, а у них нет: хотя и наше тело устроено так, чтобы показывать, что мы лучше зверей, и потому подобны Богу. Ведь у всех животных тела... наклонены к земле, а не выпрямлены, как тело человека. Это означает, что мы должны возводить (erectum esse) свой дух к вышнему, то есть к вечному и духовному. Таким образом, человек создан по образу и подобию Божию преимущественно по своему духу, что также подтверждается выпрямленной формой тела»; Иоанн Скотт, *Перифюсеон* I (*PL* 122, 494D): «Форма человека выпрямлена вверх, а форма прочих животных наклонена книзу».

[57] Макробий, *Комментарий на 'Сон Сципиона'* I, XIV, 8–11: «Итак, Душа, творя и создавая себе тела... наделила умами те божественные или вышние тела, я разумею [тела] неба и звезд, что начала создавать первыми. И божественные умы были

влиты во все тела, принимавшие округлую, по образу сферы, форму... Вырождаясь в низлежащее и земное, [Душа] обнаруживает, что хрупкость бренных тел не в состоянии выдерживать беспримесную божественность Ума. Лишь человеческие тела, и то с трудом, соответствуют [малой] его части. И поскольку лишь они являются прямостоящими — они будто отступают от низшего к высшему. И лишь они, как постоянно стоящие прямо, легко созерцают небеса... Только разумением заслужил [человек] превосходство перед другими животными, которые, будучи всегда склоненными книзу, отступили из-за трудности созерцания [неба] от вышнего и никакой своей частью не заслужили подобия божественным телам».

[58] В большом и древнем семействе арф инструменты с резонатором в верхней части составляют меньшинство, особую и притом достаточно позднюю группу, поэтому отслеживание подобных струнных позволяет выявить кросскультурные влияния. Очень похоже, что ассирийско-вавилонские арфы послужили прототипом для треугольных арф с резонатором в верхней части, которые в классический период изображаются на греческих вазах. Подобные инструменты пережили эпоху античности, сохранившись у арабов, которые распространили их по всему миру и передали последующим культурам. Верхнерезонаторные арфы можно увидеть на средневековых миниатюрах из Персии, откуда они проникают в Закавказье (ср. азербайджанский чанг), в Китай (ср. фреску «Небесные музыканты» VI в. из буддийского монастыря Цяньфодун в Китае), Корею и Японию, на иллюстрациях средневековых манускриптов Андалусии (XIII в.). Подробнее см. В. В. Петров, Киннор, кифара, псалтерий в иконографии и текстах..., Рис. 37–38, 44–48, 105–107.

[59] Цицерон, *Речь об ответах гаруспиков* XXVIII, 44, 6: «Что же касается Публия Клодия, то он, носивший раньше платья шафранного цвета, митру, женские сандалии, пурпурные повязочки и нагрудник, от **псалтерия** (psalterio), от гнусности, от разврата неожиданно сделался сторонником народа».

[60] Григорий Нисский, *In inscriptiones Psalmorum*, Ed. J. McDonough, vol. 5, 75, 12–17: «Псалтерий есть музыкальный инструмент, возвращающий звук из верхних частей своего устройства, а музыкальное произведение такого инструмента называется псалмом. Стало быть, призывающее к добродетели слово находит соответствие в форме устройства».

[61] Он пишет, что псалтерий — это просто деревянный струнный инструмент (Enarrationes in Psalmos. In Ps. 70. Sermo II, 11, *PL* 36, 900); не отличает псалтерий от других струнных, замечая, что псалтерий — это музыкальный инструмент, как лира и кифара (*Там же*, In Ps. 146, 2, *PL* 37, 1899).

[62] *Там же*, In Ps. 32 Sermo 1, 5, *PL* 36, 280: «Кифара [имеет] полое, как тимпан, дерево, когда резонатор подвешен, — в это дерево упираются струны, чтобы звенеть при касании (речь идет не о том, что струн касаются плектром, но о том полом дереве, на котором они лежат, к которому они примыкают, чтобы при бряцании по струнам, получая от дерева колебания и принимая звук от той полости, они откликались бы с большей звучностью), — это-то дерево кифара имеет в нижней части, а псалтерий в верхней. В этом и состоит отличие». См. также In Ps. 42, 5, *PL* 36, 479, где Августин пишет, что в верхней части у псалтерия есть резонатор (testudo), то есть тимпан (tympanum) и полое дерево, опираясь (innitentes) на которое, звенят струны, а у арфы то же самое полое и звучащее дерево (lignum cavum et sonorum) находится в нижней части. Ср. Августин, In Ps. 70. Sermo II, 11, *PL* 36, 900. Толкуя псалом 150, Августин повторяет, что звучащее дерево, на котором для лучшей звукоот-

дачи лежит ряд жил (nervorum series... incumbit), псалтерий имеет наверху, тогда как у кифары это дерево находится в нижней части... (In Ps. 150, 6, *PL* 37, 1964).

63 Enarrationes in Psalmos. In Ps. 32 Sermo 1, 5, *PL* 36, 280. Ср. ниже In Ps. 42, 5, *PL* 36, 479, где говорится, что каждый из инструментов «significat opera quaedam nostra corporalia».

64 *Там же*, In Ps. 70. Sermo II, 11, *PL* 36, 900.

65 *Там же*, In Ps. 42, 5, *PL* 36, 479.

66 *Там же*, In Ps. 150, 6, *PL* 37, 1964; In Ps. 150, 6, *PL* 37, 1964.

67 *Там же*, In Ps. 149, 8, *PL* 37, 1953.

68 *Там же*, In Ps. 56, 16, *PL* 36, 671.

69 Августин, De doctrina christiana II, 25–26, *PL* 34, 48–49.

70 Иероним, Breviarium in psalmos. In Ps 149, *PL* 26, 1266CD: «Псалтерий, в собственном смысле, есть род музыкального инструмента, **вроде кифары**. Он **похож на кифару**, но кифарой не является. Между псалтерием и кифарой та разница, что на кифаре бряцают (percutitur) понизу, а на псалтерии поверху, в просторечьи его именуют „**многоголосым**“. Таков, стало быть, псалтерий».

71 Кассиодор, In Psalterium Praefatio IV, *PL* 70, 15BC (текст Иеронима идентифицировать не удалось): «Псалтерий, по словам Иеронима, есть звуковая полость из дерева, которому придана **форма буквы *Δ*** („дельта“). Расширение корпуса она имеет в верхней части, где закрепленные в определенном порядке нити струн под ударами плектра откликаются, **как говорят**, приятнейшей мелодией. Псалтерию, **как кажется**, противоположно устройство кифары, которая означенное [расширение] имеет внизу, а псалтерий, напротив, — в головной части. Именно этот род инструмента для песнопений, и он один, подходит телу Господа Спасителя, поскольку, как псалтерий звучит от верхних частей, так [Господь] свыше величит [Своё] тело в его славном устроении... У евреев его называют „наблом“, у греков же, как известно, это слово „псалом“, каковое выводят от ἀπὸ τοῦ ψαλλεῖν, то есть от „щипания [струн] (tangendo)“. Ведь мы зовем псалтами и **кифародов, которые большим пальцем** искусно воспроизводят музыкальные гармонии. А псалм это, так сказать, приятная и благозвучная гармония, которая изливается из того второго музыкального инструмента, то есть псалтерия».

Эти строки Кассиодора цитирует Беда (Interpretatio psalterii artis cantilenae, vel specierum singularum, vel nominum quae commemorantur in psalmis, *PL* 93, 1099–1101A) и Ремигий из Осерра (PL 131, 138BC). Ср. также Кассиодор, Expositio in Psalterium III. In Ps 150, *PL* 70, 1052C): «А псалтерий — это устройство противоположное кифаре. Ведь, так сказать, деревянные звуковые карманы (buccas sonoras) он имеет в головной части, где выносит наверх звуки, приходящие снизу от струн, и откликается, как говорят, приятнейшей мелодией (modulatione). Ведь кифара, у которой деревянное чрево устроено снизу, принимает звуки через идущие сверху нити струн, и отдает их в едином приятном созвучии».

72 В другом месте (Expositio in Psalterium. In Ps. 32, 2, *PL* 70, 225D–226A) Кассиодор пишет: «Кифара — это, как уже было сказано во введении, деревянный корпус, полый в нижней части, от которого вверх идут нити струн, издающие при ударе сладчайшие звуки... Псалтерий же, как мы сказали, имеет десять струн, и в порядке обратном тому, что у кифары, имеет корпус сверху, откуда в нижнюю часть спускаются звуковые нити. Это подобает и соответствует предписаниям Десяти Заповедей,

ибо согласно форме этого инструмента, мы принимаем идущие свыше повеления Господа. И обрати внимание, что это единственный музыкальный инструмент, который вследствие своего превосходства зовётся *десятиструнным*».

[73] Григорий Великий, Expositio in psalmos poenitentiales. Proemium in orimum psalmum, *PL* 79, 551AB: «Псалтерием мы подобающим образом называем ту же самую душу, привычную к духовным упражнениям. Ведь как тот треугольный десятиструнный музыкальный инструмент, **хотя бряцают по его низу**, звучит, как представляется, верхней частью, так и душа, сформированная верой в святую Троицу, наставленная в десяти заповедях Закона, когда бряцают понизу, слышна верхами, ведь когда некто совершенно сокрушает плоть, тогда откликается Богу приятнейшей по сладости мелодией. Следовательно, под псалмом мы понимаем размышления, хвалы и зародившуюся в душе радость о Боге, как и наигрыш того музыкального инструмента называем псалмом. Поэтому сей псалм, то есть это размышление, приписывается Давиду, то есть душе верного, закалённой в добродетелях, то есть душе, стремящейся к концу, то есть к Христу, Который есть Начало и Конец (Откр 21)».

[74] Исидор, Этимологии III, 22, 7, *PL* 82, 168A: «Псалтерий, который в народе именуется «песенником» (canticum), назван так от psallendo [псалмопевства], ибо в лад его звучанию откликается хор. Он схож с кифарой варваров в том, что имеет форму буквы «дельта». Но различие между кифарой и псалтерием состоит в том, что полое дерево, которое издает звук, псалтерий имеет вверху, и струны спускаются вниз, а звучат сверху. Кифара же имеет деревянную полость внизу. Евреи используют десятиструнный псалтерий вследствие десяти заповедей Закона».

[75] Кассиодор, In Psalterium Praefatio IV, *PL* 70, 15BC. Кстати, Беда — один из немногих авторов, ещё упоминающих киннор и невел, относительно которых он совершенно верно замечает: «киннор стянут десятью струнами, на нём играют плектром; а на невеле, который имеет двенадцать звучаний, играют пальцами» (Беда, Interpretatio artis cantilenae psalterii, *PL* 93, 1101B).

[76] Беда, De libro psalmorum, *PL* 93, 481B–482C: «В собственном смысле, псалтерий — это музыкальный инструмент в форме буквы „дельта“, которая треугольна, а вверху у него полый корпус. Когда верхнюю часть десяти его **внешних** струн определенным образом щиплют пальцами либо бряцают по ней плектром, они производят этой верхней частью гармоничную мелодию и нежный звук. Псалтирью же сия книга называется по причине того сходства, что как этот музыкальный инструмент производит звук верхней частью, так сия книга звучит от вышних, то есть объясняет нам небесное и божественное, поскольку учит нас тому, что верным надлежит знать о человечестве и божественной природе Христа. А десять струн музыкального инструмента символизируют десять заповедей, которыми охватывается весь Новый и Ветхий Завет... Следует знать, что *кифара* противоположна псалтерию, музыкальному инструменту: полость, которую псалтерий имеет вверху, она имеет снизу. В божественных Писаниях кифара обыкновенно символизирует умерщвление плоти, поскольку звучит нижней частью».

[77] Ср. реконструкцию гуслеобразной лиры из Саттон Ху; а также миниатюру «Давид слагает псалмы» из *Псалтири Веспасиана* (730–740 гг., Кенте, теперь London British Library, Cotton MS Vespasianus A.I, fol. 30v); миниатюру из «Даремского Кассиодора» (720–800 гг., Нортумбрия, теперь Durham. Cathedral Library. B. II. 30). Похожий инструмент можно увидеть на позднеримской мозаике «Орфей приручает диких зверей» из германского Ротвейля (II–III вв., Dominikaner-Museum, Баден-

Вюртемберг, Германия), на диптихе «Поэт и муза» (530–550 г., Монца, Музей при Соборе Иоанна Крестителя). Подробнее см. В. В. Петров, Киннор, кифара, псалтерий..., *Диалог со временем*, вып. 12, 245–251, Рис. 50–53, 59–61. Правда, такие инструменты имели не 10, а 5–6 струн.

78 Здесь на Рабана влияет один из его литературных источников, идентифицировать который не нам удалось.

79 Рабан Мавр, Commentaria in Paralipomena I, 15, *PL* 109, 346AD.

80 Ср. *Суда*. Т 386: «четвероугольный» (τετράγωνος) — прочный, устойчивый. См.: Платон, *Протагор* 399b; Аристотель, *Никомахова этика* 1100b21–22.

81 Платон. *Протагор* 399b. Ср. Симонид, fr. 37 Page (*Poetae Melici Graeci*). О значении «квадратный»: B. Schweitzer, *Das Menschenbild der griechische Plastik* (Potsdam, 1944), 19.

82 Аристотель, *Никомахова этика* I, 11 (X), 1100b21–22.

83 *Суда*, Т 386 Adler: «*Четвероугольный* (τετράγωνος): уравновешенный, устойчивый».

Е. В. Хаздан

Хасидский нигун: *голос как инструмент*

> Один нигун может выразить больше, чем тысяча слов.
>
> *Цадик из Казимежа*

НИГУН — ПАРАЛИТУРГИЧЕСКИЙ ЖАНР в традиционной музыкальной культуре восточноевропейских евреев. Нигуны звучат на праздниках и традиционных хасидских собраниях-*фарбренгенах*, при подготовке к молитве, на проводах Субботы, в религиозных училищах *иешивах*. Их поют в одиночку и все вместе, поют, слегка покачиваясь в такт пению или стуча кулаком по столу, хлопая в ладони или кружась в экстатическом танце. Им приписывают чудодейственную силу и складывают удивительные истории и песни о том, как такой напев способен преобразить мир.

Несмотря на то, что нигуны относятся к сфере вокального интонирования, в классификациях ашкеназской традиционной музыки они, как правило, выделены в самостоятельную группу наряду с песнями, инструментальной (*клезмерской*) музыкой, а также музыкой народных театральных представлений *пуримшпилей* (см.: Шолохова 2001, 83; Береговский 2002, 195). Это связано как с различными принципами функционирования музыкальных жанров в каждой из названных групп, так и с разными формами исполнительского общения, возникающими в процессе музицирования. Исполняемый голосом хасидский напев, тем не менее, представляет собой иной, отличный от вокальной речи тип коммуникации. Некоторые характерные черты этого жанра позволяют говорить о нигуне как о своего рода пограничном феномене вокальной и инструментальной музыки, то есть голос в нем выступает в роли инструмента — «устройства для извлечения музыкальных звуков». Однако название статьи можно прочесть и в переносном

смысле: сам нигун и, соответственно, голос, его исполняющий, становится инструментом (то есть средством, способом) для достижения определенного состояния участников ритуала.

Два выше названных значения слова «инструмент» определяют структуру этой статьи. В первой ее части мы рассмотрим соотношение вокального и инструментального начала в хасидских напевах, а также те характерные черты нигуна, в которых наиболее ярко реализуется его инструментализм. Вторая посвящена роли нигуна в формировании обрядовой ситуации и анализу форм воздействия напева на человеческое сознание, возможных именно благодаря особенностям его строения.

1

Существующее в современном музыкознании разграничение вокальной и инструментальной сфер основано на таких факторах, как природа звукообразования, тембр, мелодический амбитус, фразировка и характер интонирования, наконец, тип мышления; причем инструментальный тип может быть воспринят и как «антитеза живому человеческому голосу» (Мациевский 1987, 10), и, напротив, как «„продолжение“ речи в инструменте» (Земцовский 1987, 128). При относительной автономии этих областей музыкальной культуры, мы можем, с одной стороны, привести множество примеров параллелизма в выполнении ими эстетических, обрядовых, сигнальных и других коммуникативных функций, а также в сопряжении их тем или других структур с движением, словом и т. п. С другой стороны, существуют многочисленные формы их взаимодействия[1].

Однако в отношении нигунов мы можем говорить не о синтезе или пересечении, не о взаимовлиянии этих сфер, но о некоем их единении, взаимопроникновении, «диффузности», согласно терминологии С. Галицкой (см.: 1981, 82), или, вернее, о синкретизме, об изначальном их праединстве, сохраняющемся в жанре нигунов, в его «памяти». Перефразируя поэтическое высказывание И. И. Земцовского, хасидские напевы сохраняют свою связь с тем временем, когда формирование нового, необыденного мышления не привело еще к отделению жеста от тела, звука — ото рта[2].

В своей основной функции — в контексте обряда — нигун исполняется голосом. Совершенно очевидно соответствие большинства напевов акустике и физиологии певческой музыки: их диапазон редко превышает полторы октавы, членение на фразы сообразуется с дыханием и т. п. Нередко сама мелодия в той или иной мере испытывает воздействие слова, его интонации, ритмики, иногда бывает иллюстративна. «Десница Бога вознесена», — поют хасиды, и на последнем

слове мелодия взмывает на октаву («Yemin hashem», Пс. 117:16; Niguney KhaBaD, 52, № 15). В другом нигуне на словах «низведешь их в ров погибели» (последний стих 54-го псалма) напев мерно и неуклонно спускается на септиму (Niguney KhaBaD, 99, № 55). В то же время среди нигунов немало мелодий, перешедших в хасидский из клезмерского репертуара, подтекстованных или распетых на слоги, но сохраняющих инструментальную логику мелодического движения, специфическую ритмику, характер периодизации и фразировки, признаки определенных танцевальных жанров.

Структура песнопений основана на чередовании нескольких разделов-колен (от двух до пяти). Крупнейший исследователь еврейского фольклора М. Береговский отмечает отсутствие в нигунах строфичности, их близость инструментальным композициям еврейских свадебных музыкантов *клезмеров* (см.: Береговский 1962, 19, 20; Береговский 2002, 196 сноска). Следовательно, в любом нигуне, независимо от его происхождения, есть черты, присущие именно инструментальной музыке.

Наконец, наиболее существенный параметр, разделяющий области вокальной и инструментальной музыки, — реальное или мыслимое присутствие слова, вербального текста, но не как «дополнительной», в той или иной мере самостоятельной линии полиэлементной структуры, а как одного из начал, порождающего интонацию. Именно особенности организации вербального текста и его артикуляции в нигуне определяют доминирование в нем не-речевого, или «анти-речевого», то есть в современном понимании — инструментального начала.

Во многих нигунах вербальный текст состоит из цепочек слогов (*ярл-дири-дай*, *чири-бири-бом* и т. п.), что позволяет исследователям условно обозначать этот жанр как «напевы без слов». Однако существует большое количество песнопений с текстами на древнееврейском языке (как правило, это цитаты из священных книг), идише, на языках неевреев (польском, украинском, русском, английском), нигунов с макароническими текстами, а также совмещающих слова и комбинации слогов. Слово, звучащее в нигуне, не является малозначимым. Возникающее с его употреблением дополнительное смысловое пространство нередко характеризуется высокой степенью семантической нагрузки. Однако вследствие насыщенности текста аллитерациями, грамматическими и синтаксическими параллелизмами, в процессе интонирования происходит смещение внимания поющих на *фоническую* сторону исполнения. Этому немало способствуют многократные повторы напева целиком, его частей и отдельных слов, а также особые артикуляционные приемы.

Тексты Священных книг обладают **собственной** гармоничной **поэтической структурой**: им присущ предельно уплотненный образный метафорический язык, в них огромную роль играет гибкий, экспрессивный ритм [см.: Синило 1998, 169, 184; Вайс 2001 (содержит развер-

нутую зарубежную библиографию); Аверинцев 1983; 1988; Вевюрко 1997, а также другие статьи в журнале «Библия: литературные и лингвистические исследования» (1997, вып. 1; 1999, вып. 2, 3; 2001, вып. 4); Ковельман 2001]. Нередко сам стих содержит прямые и обратные повторы слогов, частичные рифмы, кольцевые созвучия. Например, в нигуне, текст которого представляет собой строку из ТаНаХа[3], дважды встречается обратный повтор начального слога שׁוּ — точный в последнем слове (שׁוּ) и измененный — в середине (שׁוֹ)[4]:

וּשְׁאַבְתֶּם־מַיִם בְּשָׂשׂוֹן מִמַּעְיְנֵי הַיְשׁוּעָה

(*в транслитерации*:)

Ush'afvtem maim b'soson mi mayne hay'shuo

«И в радости будете черпать воду из спасительных родников» (Исайя 12:3)[5].

Реальное звучание текста, фонетическая структура которого содержит множественные внутренние рифмы, не в полной мере отражается в графике иврита. Знак *шва* (ְ) в начале стиха обозначает сверхкраткий гласный звук и в пении звучит как [э]. Возникает обрамление строки неточной кольцевой рифмой: [*ушэа*] : [*йэшуа*] (фактически рифмуются слова «черпать» и «спасение»). В первом разделе нигуна она подчеркивается движением мелодии: нисходящее поступенное движение первой фразы зеркально отражается в заключительном восходящем мелодическом ходе. Оба раза самый высокий звук совпадает с гласным [*у*].

Помимо этого, начальному созвучию [*эа*] вторит троекратное, как бы усиливающееся: [*аи*] — [*ай*] — [*айэ*]. Два из этих повторов образуют неточную слоговую рифму: [*маи*] — [*май*], — а слова целиком создают *узор аллитераций*: [*маим*] — [*мимайне*]. Буква *мэм* (מ, ם), повторенная в строке пять раз, начинает и замыкает ключевое слово *maim* 'вода'.

В нигуне текст ТаНаХа воспроизводится с многочисленными повторами отдельных слов и словосочетаний. Слово *maim* повторяется четыре раза подряд в первой фразе и два раза — во второй, дополненное далее рифмующимся с ним *mi mayne*. При повторении ударение в слове *b'soson* смещается с последнего слога на второй. Если выписать все повторы, вербальный текст нигуна будет выглядеть так:

Ush'afvte**m** **m**ai**m** **m**ai**m** **m**ai**m** **m**ai**m** b'sos**y**n
Ush'afvte**m** **m**ai**m** **m**ai**m** b's**y**son **m**i **m**ayne hay'shuo.

Строка ТаНаХа (со всеми повторами) звучит дважды в первом и дважды во втором разделе нигуна, который в свою очередь также повторяется. Благодаря многократному непрерывному воспроизведению в быстром темпе, ее ритмо-артикуляционная структура становится еще более выпуклой, безусловно доминирующей. Слияние начальных звуков слов с конечными, переливы дифтонгов [*эа*] — [*аи*] полностью соответствует поэтическому образу — игре струй в водяном потоке.

Однако точно так же упорное повторение ключевого слова связано с образом Торы и создает иной — *ментальный ассоциативный ряд*. Слово *maim* («вода») выполняет функцию мнемонического элемента, обеспечивающего *глубинные семиотические связи*. Вода — символ Торы — Закона и Слова Всевышнего. Тема «воды», точнее, «недостатка воды», — одна из распространенных в ТаНаХе. В книге, описывающей еврейские обряды конца XIX в., приводится одно из толкований стиха Исайи (55:1): «Жаждущие! Идите все к водам, то есть к Закону и слову Господню» (см.: Обряды, 100).

Помимо этого, буква *мэм* привносит дополнительные смысловые акценты: согласно трактату Шаббат Вавилонского Талмуда, она указывает на концепцию «речения» (*maamar*). Ее открытая форма מ интерпретируется как часть Торы, открытая Моисеем и доступная человеческому пониманию, а конечная — ם — как скрытые смыслы Учения, которые прояснятся лишь после прихода Мессии (см.: Глазерсон 1997, 39–41). Обе формы присутствуют в слове מים *maim* ‘вода’: Учение открыто пониманию и, одновременно, непостижимо. Краткость и фонетическая замкнутость слова *maim* создает ощущение однократности, отграниченности действия (горсти или глотка воды, одного обращения к Торе и т. п.). Однако *множественные повторения*, при которых начальные и конечные согласные сливаются, создают образ длительной и непрерывной череды подобных действий. Воспроизведение ключевого слова на разных звуковысотных уровнях может восприниматься как возвращение вновь и вновь к Пятикнижью с различной степенью понимания, постижения его глубинных смыслов, — как многократное припадание к неисчерпаемому источнику радости, дарующему избавление.

Как правило, интонация в напеве подчеркивает особенности поэтической структуры текста, усиливая воздействие мощи древнего языка. Однако в процессе исполнения нигуна и поэтика библейской строки, и ее глубинный подтекст становятся лишь *контекстом ритуала*, а на первый план выходит пластичность и упругость ритмизованных аллитераций, звуковая, *артикуляционная сторона слова*.

Приведем еще один пример текста, на этот раз на идише.

רעב דָּוִדל, רעב דָּוִדל דער וואַסילקאָווער	**Re**b Dovidl, **re**b Dovidl, d**er** Vasilkov**er**
הײַנט ווײַנט ער אין טאַלנע	Haynt voynt **er** in Talne

«Реб Довидл, реб Довидл из Василькова
Теперь живет он в Тальном»[6].

Для первой строки характерно преобладание согласных звуков, причем [*р*], [*в*] повторяются за крайне малый период времени по четыре раза, [*д*] — пять раз, [*л*] — трижды, [*б*] — два раза. Из-за повторов фонем в разном их сочетании текст звучащего в быстром темпе нигуна стано-

вится подобен скороговорке; его исполнение требует немалого мастерства, можно даже сказать, своего рода виртуозности. В записи ясно виден двукратный обратный повтор первого слога, также воспроизведенного два раза: [*рэ*] — [*эр*] в первой строке и его появление в середине второй строки. Слоги [*дэр*] и [*-вэр*] составляют частичную рифму, а конечное [*-вэр*] — благодаря близкому способу образования губных звуков [*б*] и [*в*] — практически точную обратную кольцевую рифму начальному слогу [*реб*]. Фраза, составляющая текст нигуна, неоднократно повторяется, и после заключительного слова «*Talne*» вновь следует «*Reb*». При переходе — без каких-либо остановок — от последнего слова фразы к ее началу первый слог соединяется со своей инверсией: [*э-рэ*]. Отсутствие пауз и цезур подчеркивает единство текста; непрерывность его воспроизведения как бы провоцирует новые и новые повторы.

«Reb Dovidl» — нигун *инструментального происхождения*: клезмерская мелодия подтекстована таким образом, что в ней благодаря игре акцентов подчеркивается танцевальное начало[7]. При пении первой строки дважды акцентируется звук [*о*] (***Dó**vidl — Vasilkó**v**er*), причем «сильными» становятся первая доля в первом такте и вторая — во втором, а «относительно сильной» — вторая доля первого такта. Во второй строке — тоже дважды — акцент падает на звук [*а*] (в том числе и в дифтонге [*ай*]: *h**ay**nt — Ta**l**ne*) на первых долях третьего и четвертого такта. Эти акценты образуют синкопированный ритмический рисунок, не совпадающий с размеренной метрической пульсацией в аккомпанементе. Благодаря постоянному смещению акцентируемой доли, в чрезвычайно сложном для артикулирования нигуне выстраиваются своего рода «опорные точки», а простая мелодия приобретает гибкость, упругость.

Во многих нигунах эпизоды со словесным текстом чередуются с разделами, в которых его замещают *силлабические цепочки*. Если в напеве есть слова, они могут опускаться без ущерба для обряда, а большое число хасидских песнопений имеют в качестве структурной единицы текста слог. В организации звуковой палитры таких нигунов явственно просматриваются закономерности *фонологического плана*. В большинстве случаев одному слогу соответствует один музыкальный звук, слоговые распевы очень редки, и в них, как правило, используется лишь одна фонема (чаще [*а*]). В конце музыкальной фразы и в местах ритмических остановок используются слоги, оканчивающиеся на сонорную согласную (***ай***, ***ой***, *да**й***, *бо**м***, *ро**м***). Мелкие длительности обычно пропеваются на слоги, оканчивающиеся на гласный звук, (чаще всего [*и*], например, *ди-ри-ди-ри*). Кроме того, в них происходит чередование согласных, различающихся по способу образования: [*д*] — [*р*] (смычный — дрожащий), [*л*] — [*р*] (щелевой — дрожащий), иногда дополняемому различием по месту образования в речевом тракте: [*б*] — [*р*]

(губной — переднеязычный). Шипящие согласные ([*ч*]) могут встречаться в начале музыкальной фразы (*чи-ри-би-ри-бом*, *джам-джам*).

Вербальный текст такого рода определяется исследователями как «vocalized syllables» (В. Пастернак), «nonsence syllables» (Я. Мазор), «meaningless syllables» (А. Шилоа). Помимо того, что два последних термина имеют оценочное значение («бессмысленные», «не несущие смысла»), они констатируют лишь неинформативность слоговых цепочек вне контекста самого напева, обрядовой ситуации. Однако с этим трудно согласиться. В глазах самих хасидов соединенные в цепочки слоги соответствуют промежуточному положению нигуна между миром земным, материальным и горним: речь перестает быть речью, она не просто предназначена для общения с иным миром, но и сама становится чужой, нечеловеческой. В некоторых общинах считают, что в таких силлабах, как *бом-бом* или *ой-ой* сокрыты мистические имена Всевышнего. Фонетически эти слоги согласуются с древнееврейским, идишем, славянскими языками, которыми владели большинство евреев Восточной Европы[8]. Наконец, по тому, какие слоги используются в качестве «текста», нередко можно понять, какой хасидской общиной поется нигун. Так, *ой-ой* — традиционные слоги для хасидов ХаБаДа, *бом-бири-бом* — для общины Моджича, *йяди-яди* — для Гурских хасидов (Кальвария; см.: Sapoznik 1999, 19).

Вербальный текст напева складывается из знаков, в большей или меньшей степени семантически насыщенных. Но слово, включенное в обряд, вовлекается **в систему опыта музыкального**, становится органической частью целостной **структуры высшего порядка**, в котором музыка на правах всеобъемлющего начала словно вбирает в себя все существующие языки. Человеческий голос воспринимается уже не как источник некоей вербальной информации, но как источник звука — музыкальный инструмент. Внимание участников ритуала сосредотачивается на фонической стороне исполнения: ***на первый план выступает артикуляция***.

Инструментализм нигуна проявляется и в его органичном сочетании с разного рода движениями от покачиваний, хлопков, стука по столу и др. до танца. Однако в этой ситуации нельзя говорить о пении в функции музыкального сопровождения хореографического движения, поскольку сам танец здесь — органическая составляющая нигуна, одна из форм его артикуляции.

На примере нигунов можно говорить о единстве сфер вокальной и инструментальной музыки, их своеобразном взаимоотождествлении, свойственном многим культурам Востока. Так, И. Р. Еолян неоднократно подчеркивает их общность в области метро-ритма, формы и тематизма, артикуляции[9]. В. Н. Садыкова упоминает о существовании *инструментальной версии импровизации вокалиста* в азербайджанском

мугаме (см.: Садыкова 1981, 115). Ф. И. Челебиев подчеркивает: «В игре инструменталиста всегда должен быть ощутим «вокал» <...> Инструменталиста без *вокального мышления* нельзя считать хорошим мугамистом» (1989, 135). Точно так же в хасидских напевах голос не противопоставляется инструменту.

Обращаясь к этимологии, мы получаем подтверждение существования единой области музицирования, — области, в которой не было разделения по способу звукоизвлечения.

Термин נִגּוּן ([*нигун*]) переводится с древнееврейского как 1. Мелодия, напев; 2. Игра (на музыкальном инструменте). Корень נג״ן ([*нгн*]) является основой в существительных «музыкант, исполнитель», глаголах «играть на музыкальном инструменте», «петься» (EPC, 279–271). В словаре У. Вайнрайха существительное נְגִינָה ([*нэгинэ*]) переводится «музыка, преимущественно вокальная» (Weinreich 1977, 531). У Д. Маггида, А. Ц. Идельсона, Э. Вернера встречаем упоминание *нгинот* как одного из названий библейских знаков кантилляции (см.: Маггид 1991, стб. 225; Idelsohn 1975, 69; Werner 1976, 13), то есть этот термин относится к вокальной музыке. В то же время термин *негинот* (букв. «играющий», «музицирующий») Е. Коляда переводит как струнный инструмент (неясно какой) либо собирательное понятие некоего класса или семейства струнных, не исключено также контекстуальное понимание данного слова как «мелодии, извлекаемой на струнных» (Коляда 2004, 27).

Следует добавить, что в разговорном языке этот термин распространяется также на особую «инструментальную» манеру пения на слоги (*бом-бири-бом*, *ярл-ди-ри-дай* и т. п.), непосредственно связанную с жанром хасидского нигуна.

Обращаясь к ТаНаХу, получаем весьма необычную картину.

В Псалтыре встречается одиннадцать случаев употребления слов с тем же корнем. В семи случаях это существительное, обозначающее хордофон (в синодальном переводе «струнное орудие»: Пс. 4:1, 6:1, 53:1, 54:1, 60:1, 66:1, 75:1)[10]. Кроме того, это обозначение музыкантов, играющих на струнных инструментах: «Впереди шли поющие, позади **играющие** ([*ногним*]) на орудиях, в середине девы с тимпанами» (Пс. 67:26). В псалме 32 глагол [*наген*] в синодальном издании переводится как «петь»: «Пойте Ему новую песнь; пойте ему стройно, с восклицанием». В масоретстком издании перевод этого стиха иной: «Воспойте Ему новую песнь, хорошо **играйте** ([*наген*]), издавая трубные звуки» (Пс. 33:3).

Слова с тем же корнем есть в Книгах Царств, Книге Исайи, Плаче Иеремии. Например, неоднократно упоминается «музыкант» ([*менаген*], дословно «играющий», в синодальном переводе «гуслист»): «Пусть господин наш прикажет слугам, *которые* перед тобою, поискать человека, искусного в **игре** на гуслях, и когда придет на тебя злой дух от бога, то он, **играя** ([*вениген*]) рукою своею, будет успокаивать тебя» (1-я Царств 16:16–18, 16:23, 18:10)[11]. В 4-ой книге Царств: «Теперь

позовите мне **гуслиста**. И когда **гуслист играл** на гуслях, тогда рука Господня коснулась Елисея» (4-я Царств 3:15). В книге Исайи дважды встречаются глаголы с тем же корнем, но в одном случае они обозначают игру на струнном инструменте, во втором — пение: «Возьми цитру, ходи по городу, забытая блудница! **Играй** ([*наген*]) складно, пой много песен, чтобы вспомнили о тебе» (Исайя 23:16). «Господь спасет меня; и мы во все дни жизни нашей *со звуками* струн моих будем **воспевать** ([*ненаген*]) **песни** ([*негинотай*]) в доме Господнем» (Исайя 38:20).

В целом логика перевода такова: при упоминании струнного орудия: гусли, цитра ([*негинот*], [*кинор*]) — или способа исполнения («играл рукой своею») глаголы с корнем [*нгн*] и родственные им существительные переводятся как «игра на инструменте». При отсутствии подобных указаний — как «пение»: «Их-то сделался я ныне **песнью** ([*негинатам*]) и пищею разговора их» (Иов 30:9). В Плаче Иеремии оба упоминания связаны с пением: «Я стал посмешищем для всего народа моего, вседневною **песнью** их» (Плач Иеремии 3:14); «Воззри, сидят ли они, встают ли они, я для них — **песнь**» (Плач Иеремии 3:63). В таком же значении употреблено существительное в 68 псалме: «Обо мне толкуют сидящие у ворот, и **поют в песнях** ([*вэнгинот*]) пьющие вино» (Пс. 68:13). При сопоставлении этих цитат становится очевидно, что во многих примерах «пение» обозначает ‘звучание’, ‘бряцание’, ‘привычный звуковой фон’, ‘бессмысленное повторение, доведенное до автоматизма’. Лишь однажды слово с корнем [*нгн*] приближается к современному хасидскому значению слова *нигун*: ‘звучание’, ‘молитва, приводящая к возвышению души, приближению к Божественным сферам’: «Я вспоминаю **пение** ([*нгиноти*]) мое в ночи, беседую с сердцем моим и дух мой ищет ответа» (Пс. 76:7).

Ключом к пониманию служит обращение к грамматике: *нигун* — это отглагольное существительное, образованное от так называемой основы второго типа, — основы, указывающей на ***интенсивность действия, его длительность и повторяемость*** (Гранде 1998, 344). Соответственно, слова с этим корнем употребляются при обозначении интенсивного, длительного, направленного звучания, основанного на повторности, независимо от его вокальной или инструментальной природы.

Сходная картина наблюдается в других семитских языках. Г. Фармер подчеркивал этимологическую общность терминов еврейской и арабской музыки. В частности, родового термина для ассирийской[12] музыки — *nigutu* или *ningutu* с корнем *nagu* («звучать») и еврейского термина с тем же корнем — *nagan* («играть на струнном инструменте»), отсюда — *neginah* («музыка», «струнные инструменты»; см.: Farmer 1929, XIV). В арабских трактатах родовой термин *ghina* первоначально обозначал «песню». От него произошел *mughann* или *mughanni*. Существующий в арабской музыке термин *nigma* обозначает строй струнного инстру-

мента. А. Эвен-Шошан приводит арамейское слово *nagen* ‘петь’ (1973, 825). Из этих примеров видно, что генетическая связь с древними пластами искусств семитских народов проявляется также и в этимологии.

В самом термине «нигун» фактически заложены основные характеристики этого жанра: его *процессуальность*, *длительность* (исполнение одного напева может продолжаться до получаса), которая основывается на множественных *повторах* самого разного уровня — от отдельных слогов до разделов и всего напева целиком, и, наконец, *интенсивность* — суггестия, благодаря которой происходит создание обрядового времени и пространства.

2

Формирование сакральной ситуации, погружение в вечность требует забвения себя, исчезновения однозначной связи между объектом, смыслом и словом. В ритуале, каким является и интонирование нигунов, происходит отстранение, освобождение от всего временно́го, обыденного. Немаловажную роль в этом играет особая организация всего текста нигуна в целом, и в первую очередь именно те ее стороны, которые мы относим к его «инструментальной сущности». Разомкнутая форма, базирующаяся на многократных повторах разделов-«колен», позволяет длить звучание не прерывая его сколь угодно долго. Ритмизация, привнесение во многие напевы танцевальности побуждают к движению. Начало же ритмизации заложено в артикуляции текста, в искусной игре рифм и аллитераций, повторов слов, слогов, отдельных фонем.

В то же время исполнение нигуна *голосом*, *без инструментального сопровождения* — одно из важнейших условий становления и развития обрядовой ситуации. С точки зрения еврейской традиции, предпочтение вокала связано с запретом игры на музыкальных инструментах в знак траура после разрушения Второго Храма. (В наше время действие этого ограничения распространяется на Субботу и основные праздничные дни). Но помимо этого, пение наиболее отвечает задаче объединения всех присутствующих как равноправных участников ритуала, тогда как инструментальная музыка предполагает дифференциацию как между самими музыкантами (по роду инструментария, функции исполнителей в ансамбле, приемам игры и т. п.), так и между музыкантами-профессионалами и всей остальной общиной (слушателями, певцами, танцующими). Доступность ведущего «инструмента» позволяет участвовать в действе всем присутствующим.

Пение, а тем более пение совместное, групповое[13] само по себе является сильнейшим суггестивным фактором. Но решающим шагом, превращающим интонирование нигунов в обряд, становится *исключение речи как ведущей формы деятельности*.

Речь — атрибут познания, освоения человеком действительности, форма коммуникации с себе подобными и также — закрепление самих себя во времени. Восприятие божественной воли становится возможным только в результате преодоления «земного смысла», «очищения» от него. Г. Шолем приводит старинное речение: «Кто полон самим собой, тот не оставляет места для Бога» (2004, 179). Согласно теории крупнейшего еврейского философа XII в. Моше бен Маймона (Маймонида), подготовка к состоянию «уединения с богом» состоит в исключении как внешней, так и внутренней речи (Моше бен Маймон 2000, 307; см. также: Хаздан 2006а).

Преодоление слова, уход от прямых однозначных связей происходит не только благодаря акцентированию внимания на *фонетической — фонической* стороне исполнения, но и за счет выхода за рамки одного определенного языка, привлечения элементов других языков, либо неязыковых «асемантических» средств[14].

В еврейской традиции явления такого рода связаны с мистическими течениями, относящимися к разным историческим периодам. Вот, например, описание древних мистических гимнов, звучавших в период Второго Храма (515 г. до н. э. — 72 г. н. э.) и зафиксированных позднее, в V–VII в. н. э.: «Часто они до курьеза бессмысленны. Традиционный словарь иврита, отнюдь не страдающий скудостью, оказывается недостаточным для удовлетворения духовных потребностей мистика. <...> Эта недостаточность сказывается в обилии своеобразных и подчас причудливых оборотов и словосочетаний, являющихся иногда совершенно новыми словообразованиями» (Шолем 2004, 94, 99). Средневековый философ и каббалист Авраам бен Шмуэль Абулафия (1240 — ок. 1290) выдвигает теорию, согласно которой «любой язык, не только иврит, преобразуется в трансцендентное средство одного и единственного Бога. И так как каждый язык образуется в результате искажения праязыка — иврита, то все языки сохраняют связь с ним» (Там же, 182). В своих книгах Абулафия пользуется наряду со «священными» древнееврейским и арамейским словами из латинского, древнегреческого и итальянского языков. Несколько столетий спустя представители другого мистического течения — хасиды — наряду с *лошн койдеш* («святым языком», языком молитвы) вводят в свои песнопения идиш и славянские языки и нередко замещают текст силлабическими цепочками.

Формы организации вербального текста, сближающие его с музыкальной тканью, вследствие чего голос уподобляется «орудию для извлечения музыкальных звуков», приводят к *сдвигу* в восприятии самой *системы языка*. Выходя на первый план, артикуляция, будучи факультативной структурой, повышается в ранге, приобретает характер структуры основной. *Пение* со смещением акцента с содержательной стороны текста на фонетическую *выступает в функции концепта* (оп-

ределение С. Аверинцева) — отстранения, замещения мыслительных процессов. Утверждаются «помехи», заглушающие внутренний голос человека. Фактически интонирование нигунов может быть отнесено к *неречевым коммуникативным актам* как в плане виртуального «идеального диалога» человека и Всевышнего, так и в аспекте связей, возникающих между поющими людьми.

Представим себе всю «партитуру» звукового пространства нигуна. Монодийное звучание мужских голосов (участие женщин в ритуале исключается традицией) дополняется ритмо-шумовым аккомпанементом (хлопки в ладоши, мерные удары кулаком или ладонью по столу, топанье). Пение сопровождают покачивания, либо особого рода танцевальные движения. Согласно исследованиям в области нейропсихологии, все перечисленные элементы, включая также тембр, мелодический рисунок, ладо-тональное восприятие, громкость, апеллируют к различным зонам субдоминантного (чаще правого) полушария головного мозга, повышая степень его активности. Вяч. Вс. Иванов характеризует правое полушарие следующим образом: «Его можно считать почти совершенно немым, если не считать <...> звуков, сопровождающих музыку» (1998, 423–424, см. также с. 431, 458 и др.). Приведенный ученым пример оперирования со звуками речи как с целостными комбинациями, также свойственного правому полушарию, фактически дает нам описание структуры нигуна: «Подбор звуков в целом (в определенном смысле рассматриваемом как непрерывный) тексте проявляется в звуковых повторах, рифмах, инструментовке, ритме, метре и других способах звуковой организации поэтического текста» (Там же, 437). Существует гипотеза, согласно которой каждое из полушарий, активизируясь, тормозит работу другого (см. Там же, 446), то есть процесс распознавания и создания неречевых звуков — в первую очередь музыкальных (в нашем случае — пение) — подавляет деятельность зон, связанных с пониманием вербального языка, его анализом. В результате текст перестает восприниматься участниками ритуала как сообщение. Если речь отождествляется с бытием, то нигун — с инобытием (*не-речь*).

Благодаря особенностям правополушарного мышления, воспринимающего не фонемы и слова, а фонологический облик всей фразы вкупе с ситуацией, ее порождающей, нигун в процессе исполнения осознается как целостная структура. Все его составляющие переосмысливаются, происходит слияние различных видов коммуникативных систем в единое действо. К хасидскому напеву можно отнести характеристику, которую Ю. М. Лотман дает замкнутому художественному тексту: «Многообразие структурных связей внутри текста резко понижает самостоятельность отдельных входящих в него единиц и повышает коэффициент связности текста. Текст стремится превратиться

в отдельное «большое слово» с общим единым значением. Это вторичное «слово» <...> всегда представляет собой троп: <...> текст как бы стремится переключиться в семиотическое пространство с бóльшим числом измерений» (2001а, 188; см. также: Бибикова 1995, 18–23).

Переключение это осознается участниками действа как очищение, просветление и возвышение души, приближение к Всевышнему, воспламенение, экстаз. «Это тебя поднимает, делает тебе другую атмосферу», — поясняют хасиды[15].

Интонирование нигунов — медитативный процесс, который мыслится как род мистического восхождения души к богу. Прохождение в рамках единичного обряда определенных этапов или ступеней этого пути проявляется в смене типов песнопений и отражается на формах их артикуляции. Основные параметры звучания: тембр, громкость, темп, орнаментика, ритмический аккомпанемент и пластика — претерпевают трансформации соответственно уровню психологических изменений участников ритуала. Медленные, интроспективные, богато орнаментированные напевы (*двейкес-нигуны*) сменяются «застольными» — *тиш-нигунами*, более ритмизованными, для которых характерны многократные повторы, выразительные телодвижения. Дальнейшее состояние поющих Э. Коскофф характеризует как *физические усилия*: «руки начинают молотить, кулаки крепко сжаты» (Koskoff 2001, 110), звучат громкие хлопки, стук по столу. Появляются интенсивные и необычные движения, например сильное раскачивание, воздевание рук. Изменяются и голоса — становятся сдавленными, жесткими, резкими, в пение вплетаются возгласы, вскрики[16]. Ускоряется темп — приходит черед еще одной жанровой подгруппы — *рикуд-нигунов* — нигунов-танцев. Некоторые участники плачут. Последняя стадия (достигаемая не всеми участниками) — сильнейшее экспрессивное напряжение, иногда доходящее до обморока.

Психологи отмечают, что подобные процессы вызывают у их участников ощущения свободы, эйфории, единения с окружением (коллективом, миром, природой), которое воспринимается как целостный организм, некое «сверх-я» (см.: Буякас 1995, 57). В результате происходят существенные изменения в системе ценностей участников обряда: уходят личные проблемы, снимаются психологические защиты, появляется ощущение открытости, целостности, полноты существования.

В дальнейшем, возвращаясь к напеву вне обряда, человек осмысливает его, восстанавливает слово в его грамматическом и лексическом значении, достраивает семантические связи. Текст, введенный в сознание в ходе ритуала как единое целое, декодируется, «раскрывается», становясь своего рода «запалом», провоцирующим дальнейшее движение мысли. При этом не существенно, что собственно текст (например, определенный нигун) может быть человеку заранее уже хорошо известен. Поскольку вся ситуация обрядового действа ориенти-

рована в первую очередь на автокоммуникацию, организацию «внутренней речи», как правило, ее результатом становится значительный прирост информации. Согласно Ю. М. Лотману, результаты корреляции нового текста с уже известными человеку можно приблизительно определить понятиями «открытие», «вдохновение» (2001б, 426). Осознание всей глубины смысла песнопения может влиять на последующие его исполнения, — как на их восприятие, так и на артикуляцию.

Нигун в роли организатора сакрального действа отчасти является наследником каббалистических песнопений[17]. Абулафия подробно описывает технику медитаций, позволяющую возвышать сознание, достигая уровня пророка. Органической частью этих медитаций является музыка, в поздних работах каббалиста упоминается и музыка инструментальная. Дважды в книгах Абулафии встречается образ пророка как струнного музыкального инструмента (арфы, лиры), на котором играет Святой Дух (см.: Сират 2003, 394; Шолем 2004, 181). Процесс перебирания струн философ уподобляет особой технике комбинирования и перестановки букв — одному из важнейших элементов в процессе каббалистической медитации. Сама же медитация в его работах ассоциируется с настройкой музыкального инструмента: человеческое тело, человеческое сознание входит в резонанс с высшими сферами, в результате чего достигается гармония, созвучность воле Всевышнего.

На протяжении изучаемого нами ритуала основная, ведущая роль отводится именно *голосу*. Тембр поющего голоса *привлекает внимание* собравшихся людей, *инициирует обряд*. Будучи самым доступным орудием, на котором может извлекать музыкальные звуки практически каждый, голос *побуждает* присутствующих присоединяться к пению, продлевать его. Дополнительным фактором психо-физиологического воздействия можно считать более глубокое, более интенсивное по сравнению с речевым певческое дыхание, которое приводит к гипервентиляции легких и, как следствие, — к возникновению головокружения, ощущениям расслабленности, легкой эйфории. Далее в ходе ритуала внимание его участников сосредотачивается именно на звукоизвлечении — интонировании, артикулировании нигуна. Множественные факторы, в числе которых тембр и музицирование как особый род деятельности, способствуют изменению у человека формы восприятия действительности. Кроме того, голос выступает одним из *индикаторов*, реагируя на эти изменения. Мы можем утверждать, что именно голос[18], инициирующий и организующий всю обрядовую ситуацию, становятся тем ***инструментом настройки сознания***, с помощью которого человек может войти в пространство ритуала и длить его, поднимаясь на все более и более высокие ступени.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Проблемам определения этих сфер и их взаимодействию посвящена статья: Маціївський 2002.

[2] «...музыкальный инструмент — это одновременно и отделившийся от тела жест и отделившийся ото рта звук, то есть некое новое качество..., некое новое, необыденное мышление...» (Земцовский 1987, 127).

[3] ТаНаХ — аббревиатура, обозначающая три крупнейших раздела Библии: Пятикнижье (*Тора*), Пророки (*Невиим*), Писания (*Ктувим*).

[4] Фонетически можно говорить только о кольцевой обратной рифме: [*уш*] : [*шу*]. В середине строки соответствующий слог произносится [*со*].

[5] Нигун выучен в 2000 г. на международном семинаре «КлезФест в Петербурге» от выдающейся исполнительницы идишских песен Адрианы Купер (Adrienne Cooper).

[6] Нигун выучен от правнука Виленского Гаона профессора Пола Азарова (Poul Azaroff), США. Вариант этого напева приводится в рассказе И. Л. Переца «Превращение мелодии».

[7] Известны другие варианты подтекстовки этой мелодии: *Der rebe hot geheysn freylekh zayn!* («Ребе велел веселиться!») (см.: Mlotek, Mlotek 1988, 136); *Sore un Rifke* («Сара и Ривка») (Mlotek, Mlotek 1997,153).

[8] См.: Koskoff 2001, 78, 91. Можно с большой долей уверенности говорить об осознанном соотнесение слогов *дона-дона* (припев-нигун в песне Ш. Секунды на стихи А. Цейтлина «Dos kelbl»), *дунай-дунай* (в нигуне на строки из 119 псалма), а также их редуцированных вариантов *ай-дай-дай*, *ай-яй-яй* и т. п. с одним из имен Всевышнего (*Adonay*).

[9] Например: «<...> в среднеазиатских трактатах ритмическое строение мелодий рассматривалось в соответствии с поэтической метрикой» (Еолян 1977, 85); «Что касается собственно инструментальных жанров, то и здесь исполнитель может ввести в них вокальную пьесу-интермедию, тематически и эмоционально выдержанную в том же ключе, что и все произведение» (Там же, 90). Описывая иранский маком, И. Еолян отмечает разделы, в которых «господствует инструментальное начало, вокальные же эпизоды строятся часто на вокализах с обильным использованием приемов мелодической фигурации» (Там же, 63).

[10] Нумерация псалмов в тексте, за исключением особо оговариваемых случаев, дается по синодальному изданию. В масоретском издании, соответственно, псалмы 4, 6, 54, 55, 61, 67, 76. В нижеследующих цитатах выделены слова с соответствующим корнем, в квадратных скобках приводится их транслитерация.

[11] В масоретском издании: 1-я Книга пророка Шмуэля.

[12] Ассирийским языком часто называют аккадский — язык древнего населения Вавилонии и Ассирии (Гранде 1998, 18).

[13] Интонирование нигунов нельзя назвать *хоровым* пением в строгом смысле этого слова, поскольку перед исполнителями не стоят задачи создания хоровой фактуры, согласования темпа, динамики, одновременного исполнения артикуляционных приемов и т. п. Фактически в обряде мы имеем дело с *одновременным звучанием многих исполнительских версий напева*.

[14] Неинформативность и одновременно знаковую насыщенность текста в ритуале отмечает Л. Морева (1991, 10). О процессах сакрализации непонятных текстов см. также: Байбурин 1993; Лотман 2001; Мелетинский 1994; Серкова 1996; Богданов 1998 и др.

[15] Интервью с р. Цви Пинским, 1971 г. рождения, хасидом общины ХаБаД Любавич (май 2002 г.).

[16] Изменение в ходе обряда эстетических параметров связано с направленностью исполнения не на достижение эстетического результата, а на собственно процесс интонирования. На подобные процессы у разных народов обращают внимание многие исследователи. Например, возникновение в ходе ритуала «голосовых модуляций, связанных с психосоматическими трансформациями» описывает Ю. Соколов (2002, 26). О характерном для обрядового пения многих этнографических регионов восточного славянства «остром» звучании и большой степени громкости пишет К. Немкевич (2004, 188).

[17] О связях нигунов и каббалистических песнопений см.: Хаздан 2006б.

[18] Понятие «голос» во второй части нашей статьи становится в большей мере символом, поскольку, говоря о пении, мы включаем сюда и двигательную активность человека во всем ее многообразии — от дыхания и артикуляции текста до танца. То есть фактически инструментом становится *весь организм* поющего человека. Подробнее об этом см.: Юшманов 2002.

ЛИТЕРАТУРА

Аверинцев С. С.: 1983, Древнееврейская литература, *История всемирной литературы*, Москва, т. 1, 271–302.

Аверинцев С. С.: 1988, Арфа царя Давида: У истоков древнейшей лирической традиции, *Иностранная литература*, № 6, 189–194.

Байбурин А. К.: 1993, *Ритуал в традиционной культуре. Структурно-семантический анализ восточно-славянских обрядов*, С.-Петербург.

Береговский М. Я.: 1962, *Еврейские народные песни*, общ. ред. С. Аксюка, Москва.

Береговский М. Я.: 2002, Музыкальные выразительные средства еврейской народной песни, *Искусство устной традиции: Историческая морфология: Сборник статей к 60-летию И. И. Земцовского*, Сост. и отв. ред. Н. Альмеева, С.-Петербург, 192–203.

Бибикова Т.: 1995, Музыкальное переживание как целостный акт, *Выбор и сочетание: Открытая форма. Сб. статей к 75-летию Ю. Г. Кона*, Петрозаводск — С.-Петербург, 18–23.

Богданов К. А.: 1998, *Очерки по антропологии молчания. Homo Tacens*, С.-Петербург.

Буякас Т. М.: 1995, О феномене наслаждения процессом деятельности и условиях его возникновения (по работам М. Чиксентмихайи), *Вестник Московского университета*, Серия 14, Психология, № 2, 53–60.

Вайс М.: 2001, *Библия и современное литературоведение: Метод целостной интерпретации*, Иерусалим — Москва.

Вевюрко Т.: 1997, Метрика архаической израильской поэзии (на материале псалма 29), *Библия: литературные и лингвистические исследования*, Москва, вып. 1, 23–150.

Галицкая С. П.: 1981, *Теоретические вопросы монодии*, Ташкент.

Глазерсон М.: 1997, *Огненные буквы: Нумерология, астрология, медитация в еврейской традиции*, Москва — Иерусалим.

Гранде Б. М.: 1998, *Введение в сравнительное изучение семитских языков*, 2-е изд., Москва.

Еолян И. Р.: 1977, *Очерки арабской музыки*, Москва.

ЕРС — *Еврейско (иврит)-русский словарь*, Сост. М. Дрор; под ред. Ш. Эвен-Шошана и И. Керена, Тель-Авив, б/г.

Земцовский И. И.: 1987, Музыкальный инструмент и музыкальное мышление (к постановке вопроса), *Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка: Сборник статей и материалов*, Под общ. ред. Е. В. Гиппиуса, в 2 ч., Москва, ч. 1, 125–131.

Ковельман А.: 2001, Этика и поэтика Талмуда, *Вавилонский Талмуд: Антология Агады*, Иерусалим — Москва, XX–XXIV.

Иванов Вяч. Вс.: 1998, Чет и нечет. Асимметрия мозга и динамика знаковых систем, Иванов В. В., *Избранные труды по семиотике и истории культуры*, Москва, т. 1, 381–602.

Коляда Е. И.: 2004, *Библейские музыкальные инструменты в музыкальной практике и книжной традиции. Интерпретация библейского инструментария в истории переводов Священного Писания*. Автореф. диссертации на соиск. уч. ст. доктора искусствоведения, Москва.

Лотман Ю. М.: 2001а, Риторика — механизм смыслопорождения, Лотман Ю. М., *Семиосфера*, С.-Петербург, 177–194.

Лотман Ю. М.: 2001б, О двух типах ориентированности культуры, Лотман Ю. М., *Семиосфера*, С.-Петербург, 425–427.

Лотман Ю. М.: 2001в, Текст и функция, Лотман Ю. М., *Семиосфера*, С.-Петербург, 434–442.

Маггид Д.: 1991, Кантилляция, *Еврейская энциклопедия: свод знаний о еврействе и его культуре в прошлом и настоящем*: В 16 т., Москва, т. 9, Стб. 225–241 (Репринтное воспроизведение издания С.-Петербург.: Об-во для науч. евр. изд. и изд-во Брокгауз-Ефрон, [1908–1913]).

Мацієвський І. В.: 2002, Інструменталізм та вокальна музика, *Ігри й співголосся. Контонация*, Тернополь, 12–30.

Мациевский И. В.: 1987, Основные проблемы и аспекты изучения народных музыкальных инструментов и инструментальной музыки, *Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка: Сборник статей и материалов*, Под общ. ред. Е. В. Гиппиуса, В 2-х ч., ч. 1, 6–38.

Мелетинский Е. М.: 1994, Поэтическое слово в архаике, *Историко-этнографические исследования по фольклору*, Москва, 86–109.

Морева Л.: 1991, Язык молчания. Философский и поэтический опыт, *Silentium*, Философско-художественный альманах, С.-Петербург, 9–30.

Моше бен Маймон (Маймонид): 2000, *Путеводитель растерянных*, Москва — Иерусалим.

Немкевич К.: 2004, Культурные начала сонористики в исполнительской практике фольклорных коллективов «аутентичного» движения, *Вопросы инструментоведения: Статьи и материалы*, С.-Петербург, вып. 5, ч. 2, 187–191.

Обряды — *Обряды еврейские или описания церемоний и обыкновений, наблюдаемых евреями как вне храма, так равно и во все торжественные дни, во время молитвы, при обрезании, при свадьбах, родинах, смерти, погребениях и проч*. Орел: типография И. Сытина, 1880.

Садыкова В. Н.: 1981, *Проблемы формообразования в азербайджанских инструментальных мугамных импровизациях*, Дисс. на соиск. уч. ст. кандидата искусствоведения, Ленинград.

Серкова В.: 1996, Классический исихазм и парадоксы молчания, *Silentium*, Непериодическое издание философско-культурологического исследовательского центра «Эйдос», С.-Петербург, вып. 3, 308–314.

Синило Г. В.: 1998, *Древние литературы Ближнего Востока и мир Танаха* (*Ветхого Завета*): Уч. пособие для студентов филологических факультетов вузов, Минск.

Сират К.: 2003, *История средневековой еврейской философии*, Москва — Иерусалим.

Соколов Ю.: 2002, Пространство тела и пространство мира в архаическом ритуале и театре, *Театр во времени и пространстве. Сб. науч. трудов*, Москва.

Хаздан Е. В.: 2006а, Хасидский нигун: между речью и молчанием, *Еврейская традиционная музыка в Восточной Европе: Сб. статей*, Ред. Н. С. Степанская, Минск, 149–155.

Хаздан Е. В.: 2006б, Хасидский нигун в ракурсе традиционных каббалистических песнопений, *Еврейская традиционная музыка в Восточной Европе: Сборник статей*, Ред. Н. С. Степанская, Минск, 156–167.

Челебиев Ф.: 1989, О морфологии мугама, *Народная музыка: история и типология. Памяти проф. Е. В. Гиппиуса*: Сб. науч. трудов, Ленинград.

Шолем Г.: 2004, *Основные течения в еврейской мистике*, Москва — Иерусалим.

Шолохова Л.: 2001, Коллекция Зиновия Кисельгофа как источник исследования по еврейскому музыкальному фольклору, *Из истории еврейской музыки в России: Материалы международной науч. конф. «90 лет обществу еврейской народной музыки в Петербурге-Петрограде (1908–1919)»*, С.-Петербург, 67–86.

Эвен-Шошан, А.: 1973, *Новый словарь. Полное собрание литературного, научного и разговорного языка иврит*, в 3 т., Иерусалим [На иврите].

Юшманов В. И.: 2002, *Вокальная техника и ее парадоксы*, С.-Петербург.

Farmer H. G.: 1929, *A History of Arabian Music to the XIII-th Century*, London.

Idelsohn A. Z.: 1975, *Jewish Music in Its Historical Development*, New York.

Koskoff E.: 2001, *Music in Lubavither Life*, Urbana — Chicago: University of Illinois Press, 2001.

Niguney KhaBaD: Sefer ha-Nigunim, New York [б/г; на иврите и идише].

Mlotek E., J. Mlotek: 1988, *Pearls of Yiddish Song: Favorite Folk, Art and Theatre Songs*, compiled by E. Mlotek and J. Mlotek, New York.

Mlotek E., J. Mlotek: 1997, *Songs of Generations: New Pearls of Yiddish Song*, Compiled by E. Mlotek and J. Mlotek. New York, 1997.

Sapoznik H.: 1999, *Klezmer! Jewish music from Old World to Our World*, New York.

Weinreich U.: 1977, *Modern English-Yiddish Yiddish-English Dictionary*, New York.

Werner E.: 1976, *A Voice Still Heard: The Sacred Songs of the Ashkenazic Jews*, Pennsylvania University Park —London: The Pennsylvania State University Press.

И. А. Пильщиков

Что такое *цевница*?
(на материале русской поэзии XVIII–XIX вв.)

СУДЬБА СЛОВ в поэтическом языке нередко отличается от их судьбы в языке общенациональном. В частности, поэтический язык может создавать условия для сохранения у того или иного слова многозначности, которая в общелитературном языке утрачивается. Так произошло со словом *цевница*: несмотря на то, что русские нормативные словари на протяжении более чем 200 лет почти единогласно фиксируют у него только одно значение (‘свирель’), общее для русского и церковнославянского языков, в поэтической практике XVIII и первой половины XIX в. вполне обычно и даже более частотно использование слова *цевница* в значении ‘лира’. При этом свирель и лира традиционно служили символами буколической и лирической (в частности, элегической) поэзии (Klein 1984); символами этих родов поэзии, а затем и поэзии вообще стала цевница.

Начнем с анализа фрагментов с *цевницей* из четырех стихотворений Е. Баратынского 1819–1822 гг., комментаторы которых столкнулись с трудностями при определении значения этого слова.

Слово *цевница* дважды встречается в первом большом произведении Баратынского — «Отрывках из Поэмы: Воспоминания» (1819). В пояснениях к ним говорится: «*Цевница* — свирель» (Сергеев 1989: 392; Фризман 2000: 494). Действительно, заглянув в Словарь Академии Российской, мы найдем определение: *цѣвница* — «свирѣль» (САР 1794: стб. 1219). То же определение фигурирует в позднейших лексикографических источниках, вплоть до современных академических словарей. В «Толковом словаре живого великорусского языка» В. И. Даля читаем, что *цѣвница* — это «стар<инное> ц<е>рк<овное> свирель <sic!>, сопель, дудка, сопелка <sic!>» (Даль 1866: 526). Малый академический словарь вплоть до 4-го издания предлагает такую статью: «Старинный духовой музыкальный инструмент, многоствольная флейта, свирель. *Семиствольная цевница*. □ *За широкий воротник бархатной куртки у него всунут странный инструмент, древняя цевница ---. Это ряд неравных деревянных трубочек, сложенных*

вместе, так что открытые концы их приходятся против губ артиста. Гаршин, Из воспоминаний рядового Иванова» (МАС 1999: 635).

Казалось бы, никаких поводов для сомнений нет. Вчитаемся, однако, в текст Баратынского. Поэт обращается к Памяти:

> Такъ, всѣмъ обязанъ я твоимъ привѣтнымъ снамъ.
> Тебя я пѣть хочу; — дай жизнь моимъ струнамъ,
> Цѣвницѣ вторь моей <...>
>
> (Баратынский 1820: 85)

Ясно, что имеется в виду не духовой, а струнный инструмент.

Посмотрим на следующий фрагмент «Воспоминаний»:

> <...> Пастухъ беретъ свирѣль, — владѣлецъ багряницу,
> Художникъ кисть свою, — поэтъ свою цѣвницу <...>
>
> (Баратынский 1820: 88)

Этот пассаж имеет близкое соответствие в одном из французских источников «Воспоминаний» — поэме Габриэля Легуве «Les Souvenirs, ou Les Avantages de la Mémoire» (1798). Там те же персонажи (кроме *владѣльца*, то есть ‘властелина, правителя’), но несколько иные атрибуты:

> Le berger endormi tient encor sa houlette,
> Le poëte son luth, le peintre sa palette <...>

Перевод: *Спящий пастух еще держит свой посох, // Поэт — свою лютню, художник — свою палитру*... (Legouvé 1813: 114). Здесь в руках у поэта — тоже струнный инструмент. Итак, в пушкинскую эпоху словом *цѣвница* обозначалась не только ‘свирель’, но и струнный инструмент — ‘лира’, ‘арфа’ или ‘лютня’.

Определить значение слова *цѣвница* в конкретном контексте подчас оказывается непросто. Возьмем другой пример из Баратынского — из «Сельской Элегии», написанной в следующем, 1820-м году. Важно знать, что эта элегия ориентирована на рустические элегии Тибулла (Tibull. I, 1 и I, 10) (Пильщиков 1994; 2002). О символе и предмете сельских трудов — полях — поэт говорит:

> Для нихъ безвѣстный вѣкъ, для нихъ свирѣль и струны <...>
>
> (Баратынский 1821: 275)

Здесь *свирѣль и струны* (то есть струны лиры) — символы буколической и элегической поэзии. Первоначально эту двойную символику Баратынский специально акцентировал; в ранней редакции стихотворение завершалось словами:

> <...> Тамъ дружба нѣкогда сокроетъ пепелъ мой,
> И вмѣсто мрамора положитъ над гробницей
> Мой заступъ и топоръ межь *лирой и цѣвницей*.
>
> (Баратынский 1821: 276)

В таком контексте *цѣвница* выступает как синоним *свирѣли*. В окончательной редакции *лира* была элиминирована:

<...> Тамъ дружба нѣкогда сокроетъ пепелъ мой,
И вмѣсто мрамора, положитъ на гробницу
И мирный заступъ мой, и мирную цѣвницу.

(Баратынский 1827: 23)

Новая редакция стихотворения озаглавлена «Родина»; в сборнике 1827 г. оно помещено в 1-ю книгу элегий. Рустический компонент в заглавии и финале приглушен. Тем не менее, финальная *цѣвница* — это не ‘лира’, а ‘свирель’, что доказывается сопоставлением поздней редакции с ранней, а также параллелью «мирный заступъ — мирная цѣвница» (сельский рабочий инструмент — «сельский» музыкальный инструмент).

Еще один пример — из послания Баратынского А. А. Крылову («Кто жаждет славы, милый мой!..», 1821):

Пріятно пѣть желаешь ты?
Когда влюбленъ — бери *цѣвницу*!
Воспой побѣды красоты,
Воспой души твоей царицу.
Когда же любишь стукъ мечей,
Съ безсмертной Музою Омира,
Пускай поетъ вражды Царей
Твоя *возвышенная лира*!

(Баратынский 1822: 112)

Непонятно, идет ли речь об одном инструменте или о двух. Это недоумение, казалось бы, разрешает поздняя редакция стихотворения (incipit «Чтоб очаровывать сердца...»), где соответствующее место читается иначе:

Плѣненъ ли Хлоей, Дафной ты,
Возми *Тибуллову цѣвницу*,
Воспой побѣды красоты,
Воспой души своей царицу <...>

(Баратынский 1827: 146–147)

Как мы видели, с рустической элегией Тибулла могли ассоциироваться оба инструмента: лира как символ элегической поэзии и свирель как символ поэзии буколической. Однако далее мы находим:

<...> Когда-же любишь стукъ мечей,
Съ высокой Музою Омира
Пускай поетъ вражды царей
Твоя воинственная лира.

Любовно-пасторальная поэзия Тибулла противопоставлена *высокой* и *воинственной* (то есть эпической и героической) поэзии Гомера.

Символом последней является *лира*, символом первой — *цѣвница*, то есть свирель. Не исключено, однако, что Баратынский противопоставляет лиру Гомера лире Тибулла, называя последнюю *цѣвницей*.

Последний пример из Баратынского — стихотворение «Весна» («На звук цевницы голосистой...», 1822). Рустический контекст этого стихотворения (вместе с эпитетом *голосистой*) не оставляет сомнений в том, что здесь имеется в виду свирель, символизирующая буколическую поэзию. Кстати, именно этим примером Толковый словарь под редакцией Ушакова иллюстрирует слово *цевница* в значении ‘свирель’ (Ушаков 1940: стб. 1206). Второй пример в ушаковском словаре — из Пушкина (*семиствольная цевница*; этот пример повторен в МАС без указания источника).

Употребление слова *цевница* у Пушкина считается образцовым. Даже М. Фасмер в этимологическом словаре, определяя *цевницу* как «Schalmei» ‘свирель’, дает отсылку: «(Puškin)» (Vasmer 1958: 286). «Путеводитель по Пушкину» 1931 г. толкует цевницу так: «свирель, дудочка, старинн<ое> слово, употреблявшееся в смысле „поэзия“, „муза“ (идиллическая)» (ПП 1931: 367). Ниже будет показано, что это ограничение не отражает литературной и языковой реальности.

«Словарь языка Пушкина» также дает для *цевницы* только одну дефиницию и указывает на возможность употребления этого слова в переносном значении. Прямое значение определяется так: «*Свирель, музыкальный инструмент, состоящий из ряда скрепленных вместе тростниковых дудочек различной длины*» (СП 1961: 863). Примеров два. Первый — из стихотворения «Торжество Вакха» (1818), где фавны и сатиры

> Бегут смятенною толпой
> Во след за быстрой колесницей,
> Кто с тростниковою цевницей,
> Кто с верной кружкою своей <...>

Второй — из стихотворения «Художнику» (1836): <...> *Вот из подлобья глядит, дуя в* ***цевницу****, сатир*. Скульптура Б. И. Орловского, описанная в этом стихе, изображает сатира, держащего в руках семиствольную сирингу (σῦριγξ). К этой же группе относится не учтенный в Словаре пример из черновиков повести из римской жизни: «<...> статуя молодого Сатира вырезывающего тростник на цевницу» (Пушкин 1940, 8, кн. 2: 935).

Переносное значение цевницы «Словарь языка Пушкина» трактует следующим образом: «*То же* <то есть свирель>, *как символ поэзии, поэтического творчества*». Примеров три, но лишь один из них можно считать бесспорным — это пример из стихотворения «Муза» (1821):

> В младенчестве моем она меня любила
> И *семиствольную цевницу* мне вручила.

Далее следует хрестоматийный пример из второй главы «Евгения Онегина» (о Ленском и Ольге):

Она поэту подарила
Младых восторгов первый сон,
И мысль об ней одушевила
Его цевницы первый стон.

Ю. М. Лотман разъясняет этот контекст: «*Цевница* — свирель, дудочка, символ идиллической поэзии» (Лотман 1980: 196). Сходным образом трактует это место «Онегинская энциклопедия» (Громова 2004: 674). Однако такая аргументация представляется недостаточной. Действительно, можем ли мы с уверенностью утверждать, что речь идет об идиллической поэзии, а не о любовной, и что *цевница* здесь — это ‘свирель’, а не ‘лира’? В. В. Набоков, например, полагал, что идиллический контекст не мешает усматривать в *цевнице* струнный инструмент типа лиры или лютни (Nabokov 1964, 2: 275). Сочетание *стон лиры* есть в «Разговоре книгопродавца с поэтом». Если Ольга — это буколическая *Филлида*, а посвященные ей мысли и слова Ленского — это *эклога* («Евгений Онегин» 3, II, 5, 9), то его воображаемый музыкальный инструмент — свирель. Но если учесть, что в действительности юный поэт пишет для своей избранницы не эклоги, а любовные элегии, то «аккомпанировать» себе он должен на лире. В черновых редакциях будущей строфы 2, XXII фигурируют и лира, и свирель: *И мысль об ней одушевила // Безвестной лиры первый звон*; *И мысль об ней одушевила // Его свирели первый стон* (Пушкин 1937, 6: 286). Столь же неочевидно материальное значение слова *цевница* в первоначальном наброске обсуждаемых строк — элегии о первой любви («Дубравы, где в тиши свободы...», 1818).

Наконец, «Словарь языка Пушкина» дает крайне сомнительный пример из элегии «Мне вас не жаль, года весны моей...» (1820):

Мне вас не жаль, года весны моей,
Протекшие в мечтах любви напрасной, —
Мне вас не жаль, о таинства ночей,
Воспетые *цевницей сладострастной* <...>

О чем здесь говорится — о «сладострастной свирели»? Или всё же о «сладострастной лире»?

Вопреки «Словарю языка Пушкина» у поэта есть контексты, где речь может идти только о лире. Самый яркий контрпример — из «Тени Фон-Визина» (1815):

<...> И Феб цевницею златою
Почтил любимца своего <...>

(Пушкин 1937, 1: 164)

Во-первых, цевница как деревянный или травяной (тростниковый) духовой инструмент не может быть «златою», а во-вторых, она ни при каких обстоятельствах не может ассоциироваться с Фебом-Аполлоном: в классической мифологии лира Аполлона противопоставлена и флейте

Марсия, и свирели Пана. При анализе дальнейших примеров можно заранее условиться, что под *златой/золотой цевницей* всегда имеется в виду лира.

Вот контекст, который вызывает серьезные сомнения («Гроб Анакреона», 1815):

> Здесь на ветреной <*вар.*: сладостной> *цевнице*
> Резвый наш Анакреон,
> Красотой очарованный,
> Нежно гимны ей поет <...>
>
> (Пушкин 1937, 1: 165–166, 374)

На чем аккомпанирует себе Анакреон — на свирели или на лире? Ответ должен быть: на лире. Вспомним хотя бы анакреонтическую оду «К лире» в переводе Ломоносова («Разговор с Анакреонтом»):

> Мне петь было о Трое,
> О Кадме мне бы петь,
> Да *гусли* мне в покое
> Любовь велят звенеть.
> Я *гусли со струнами*
> Вчера переменил
> И славными делами
> Алкида возносил;
> Да *гусли* по неволе
> Любовь мне петь велят,
> О вас, герои, боле,
> Прощайте, не хотят.
>
> (Ломоносов 1959: 761)

Там же, в «Разговоре с Анакреонтом», есть реплика Ломоносова:

> Ты счастлив сею красотою
> И мастерством, Анакреон,
> Но счастливее ты собою
> Через приятной *лиры* звон.
>
> (Ломоносов 1959: 765–766)

В греческом подлиннике *гуслям* соответствуют щипковые инструменты ὁ βάρβιτος ‘барбитос, барбитон’ и ἡ λύρη ‘лира’[1].

Еще один пушкинский пример — из стихотворения «Мое завещание. Друзьям» (1815):

> <...> В последний раз мою *цевницу*,
> Мечтаний сладостных певицу,
> Прижму к восторженной груди.
>
> (Пушкин 1937, 1: 127)

В этом стихотворении речь о музыкальном инструменте, символизирующем поэзию, заходит еще дважды, и оба раза он назван *лирой* — как в предшествующем обращении к друзьям, так и в последующем обращении к Дельвигу:

Зовите на последний пир <...>
Эрота, друга наших *лир* <...> —

Приди, певец мой дорогой,
Воспевший Вакха и Темиру.
Тебе дарю я лень и *лиру*;
Да будут Музы над тобой.....

(Пушкин 1937, 1: 126, 127)

Сначала в тексте говорится о *лире*, потом — о *цевнице* и потом — снова о *лире*. Так что, по-видимому, и в этом стихотворении *цевницей* названа лира.

Наконец, последний пример — из черновиков Посвящения «Полтавы», не учтенный в «Словаре языка Пушкина». Стихи <...> *Но если ты узнала звуки // Души приверженной тебе* <...> (Пушкин 1948, 5: 325) имели промежуточный вариант:

<...> Но если ты узна<ешь> звуки
Цевницы преданной тебе <...>

(Пушкин 1948, 5: 325 примеч. 8а, 9а)

А вот первоначальный вариант:

<...> Но если примешь эти звуки
[Ты *лиры*] *Глас лиры* преданной тебе <...>

(Пушкин 1948, 5: 325 примеч. 8в, 9б)

Думается, что в данном случае синонимия носит не окказиональный характер.

Цевницу как символ «поэзии, поэтического творчества и поэтического вдохновения» [Григорьева 1969: 125] нередко трудно или даже невозможно идентифицировать с точки зрения материального значения. Приведу еще несколько пушкинских контекстов.

(1) «К Батюшкову» (1814):

Но что!... *цевницею* моею,
Безвестный в мире сем поэт,
Я песни продолжать не смею.

(Пушкин 1937, 1: 74)

(2) «В стране, где Юлией венчанный...» (1821):

<...> И вольный *глас* моей *цевницы*
Тревожит сонных молдаван.

(Пушкин 1947, 2, кн. 1: 170)

(В поэтическом языке пушкинского времени *глас* может быть и у лиры, и у свирели.)

Есть, однако, и несомненные примеры *цевницы* ‘свирели’, вроде *семиствольной цевницы* (в рукописях она названа ***тре**ствольной*) (Пушкин 1949, 2, кн. 2: 640) или строки из послания «Чедаеву» (1821): <...> ***Цевницы** брошенной **уста** мои коснулись* <...> (Пушкин 1947, 2, кн. 1: 187).

Обозрев поэзию Пушкина и Баратынского, можно решить, что значение ‘лира’ у слова *цевница* — всего лишь раритет; но это не так. Обратимся к авторам XVIII века.

Самый ранний пример обнаружен в «Душеньке» И. Ф. Богдановича (1775–1794):

> Иной, желая приобресть
> Любовью к некой музе честь
> И данью убедить любовницу скупую,
> Привесил в уголок *цевницу золотую* <...>
>
> (Богданович 1957: 60)

Вот два примера из произведений И. И. Дмитриева (в хронологическом порядке).

(1) В оде на «Смерть князя Потемкина» (1791) поэт вопрошает:

> Но чьи тамъ слышу томны *лиры*?
> Съ Дн<Ѣ>провыхъ злачныхъ береговъ
> Чей сладкій гласъ несутъ зефиры? —
> То гласъ не смертныхъ, но боговъ;
> То вопіютъ Херсонски Музы <...>
>
> (Дмитриев 1792: 172)

Затем следует ламентация Муз, которую они от горя обрывают на полуслове:

> — и болѣ не могли;
> Изъ рукъ *цѣвницы* покатились,
> Главы въ колѣна ихъ склонились,
> Власы упали до земли.
>
> (Дмитриев 1792: 173)

В одной строфе один и тот же музыкальный инструмент назван двумя синонимичными именами — *лиры* и *цѣвницы*.

(2) В послании «Приятелю (С дачи)» (1795) установить материальное значение *цѣвницы* невозможно:

> Льстивый другъ моей *цѣвницы*!
> Вотъ стихи тебѣ — прочти <...>
>
> (Дмитриев 1795: 162)

У Державина *цѣвница* упоминается трижды.

(1) «К Музе» (1797):

Смотри: какъ цѣпью птицъ станицы
Летятъ подъ небомъ и трубятъ,
Какъ жаворонки вверьхъ парятъ;
Какъ *гусли тихи, иль цѣвницы*,
Звенятъ ихъ гласы съ облаковъ;
Какъ ключь шумитъ, *свирель* <sic!> взываетъ,
И между всѣхъ ихъ пробѣгаетъ
Свистъ громкій соловьевъ.

(Державин 1808, ч. III: 15)

Голоса жаворонков сравниваются с *гуслями* и *цѣвницами* (то есть лирами или арфами) и противопоставляются голосам соловьев, которые сравниваются со *свирѣлями*.

(2) В подражании Горацию («Лебедь», 1804) Державин пишет:

Не заключитъ меня гробница,
Средь звѣздъ не превращусь я въ прахъ;
Но, будто *нѣкая цѣвница*,
Съ небесъ раздамся въ голосахъ.
<...>
«Вотъ тотъ летитъ, что *строя лиру*,
«Языкомъ сердца говорилъ,
«И проповѣдуя миръ міру,
«Себя всѣхъ щастьемъ веселилъ.»

(Державин 1808, ч. II: 315, 316)

У Горация в заключительной оде 2-й книги лебедь назван перифрастически: *canorus ales* — буквально ‘певчая или благозвучная птица’. Возникает вопрос: как представлял себе «музыкальность» лебедя Державин? Лебедь-кликун, которого натуралисты называют Cygnus musicus, издает трубные звуки. Вопрос о реальной интерпретации остается открытым.

(3) Вряд ли нуждается в особых комментариях третий пример — из «Царь-девицы» (1812):

<...> Но как он царя-девицы.
Нежный нрав довольно знал,
Стал пастух — и глас *цевницы*
Часто ей своей внушал.

(Державин 1957: 358)

(То есть, став пастухом, «часто внушал ей глас своей цевницы» — свирели).

К удивительным результатам приводит обзор авторов XIX века. Оказывается, у Жуковского слово *цевница* употребляется только в значении ‘лира’.

(1) «К Поэзии» (1804):

> *Цѣвницы* грубыя задумчивымъ бряцаньемъ
> Лапландецъ, дикій сынъ снѣговъ,
> Свою туманную отчизну прославляетъ <...>
>
> (Жуковский 1805: 91)

Поразительно, насколько сильным может быть влияние общелитературной нормы на неадекватное восприятие поэтического текста. В. А. Истомин в статье «Главнейшие особенности языка и слога произведений Василия Андреевича Жуковского» со ссылкой на академический словарь 1847 г. определяет *цѣвницу* как «свирѣль» и буквально на следующей странице приводит пример из стихотворения «К Поэзии»: *Цѣвницы грубыя задумчивымъ бряцаньемъ* <...> (Истомин 1893: 4, 5).

(2) Элегия «Вечер»: *Приди, о Муза благодатна, // Въ вѣнкѣ изъ юныхъ розъ*, ***съ цѣвницею златой*** <...> (Жуковский 1816: 127). В первоначальной редакции элегии (1806) это место читалось: <...> *Въ вѣнкѣ изъ юныхъ розъ, съ свирѣлію простой* <...> (Жуковский 1807: 278). Мы имеем дело с нейтрализацией *материальных* значений слов в инвариантном *символическом*.

У Вяземского два случая употребления, но только в первом из них («Отложенные похороны», 1822) материальное значение слова-символа *цѣвница* не вызывает сомнений:

> <...> Съ широкой чашей пьяный Вакхъ,
> *Цѣвница Феба*, розы Флоры <...>
>
> (Вяземский 1880: 283)

Того же нельзя сказать о «Вечере на Волге» (1816):

> И Музы на твоихъ прохладныхъ берегахъ
> Въ шумящихъ тростникахъ,
> Въ часъ утренней свободы,
> Съ *цѣвницами* въ рукахъ,
> Водили хороводы
> Со стаей Нимфъ младыхъ <...>
>
> (Вяземский 1821: 83)

У Милонова *цѣвница* встречается четырежды. В одном случае — в элегии «На кончину Державина» (1816) — речь, несомненно, идет о ‘лире’: ***Цѣвницы*** *во прахѣ — нѣтъ жизни въ* ***струнахъ***... (Милонов 1819: 127)[2]. В элегии «Ночь на могиле друга» (1816) скорее имеется в виду лира, чем свирель:

> Звукомъ *горестной цѣвницы*,
> Близь тебя, почившій другъ,
> Мхомъ поросшія гробницы
> Услаждаю скорбный духъ.
>
> (Милонов 1819: 58)

В более раннем послании «К А. П. Б[унин]ой, о приличии стихотворства Прекрасному полу» сущ. *цѣвница* употреблено дважды. Сперва поэт советует «дѣвѣ юной»:

> Пусть, нѣжный гласъ сліявъ съ *цѣвницею златой*,
> Поетъ своей души и радость и покой <...>
>
> (Милонов 1819: 201)

[Ср. ibid.: <...> *Гласъ нѣжныя души со струнъ златыхъ летящій* <...> (Милонов 1819: 198).] Далее один и тот же инструмент в соседних строках назван *лирой* и *цѣвницей*:

> О еслибъ *лирамъ* Музъ коснулись длани Грацій!
> *Цѣвницу* бъ дивную повергъ свою Горацій <...>
>
> (Милонов 1819: 203)

У Дениса Давыдова — три употребления сущ. *цѣвница* (всегда в значении ‘лира’). В стихотворении «В альбом» (1811, опубл. 1832):

> На вьюке, в тороках *цевницу* я таскаю;
> Она и под локтём, она под головой <...>
> Так мне ли ударять в *разлаженные струны*
> И петь любовь, луну, кусты душистых роз?
>
> (Давыдов 1984: 71)

Во II элегии (1815; нумерация по изданию 1832 г.):

> Пусть ищут, для кого я в *лиру* ударял <...>
> Чьи длинные ресницы
> Звук стройныя *цевницы*
> Потомству предавал.
>
> (Давыдов 1984: 75)

В IV элегии (1817; нумерация по изданию 1832 г.):

> Нет! полно пробегать с улыбкою любви
> Перстами легкими *цевницу золотую* <...>
>
> (Давыдов 1984: 83)

В целом ряде случаев из контекста неясно, какой инструмент имеет в виду поэт — струнный или духовой. Как правило, в таких контекстах прямое (материальное) значение диссипирует, остается только переносное (символическое). По нашим наблюдениям, это всё чаще происходит в поэзии 1830-х годов.

(1) Ср. в стихотворении Н. М. Языкова «Отъезд» (1829):

> А ты, страдалецъ скуки томной <...>
> Люблю тебя, проказникъ мой,
> Въ тиши поющаго ночной;

Люблю на праздникѣ за ромомъ,
Въ раздумьи, въ пламенныхъ мечтахъ,
Въ ученыхъ спорахъ и трудахъ,
Съ мечемъ, цѣвницею и ломомъ!

(Языков 1833: 170–171)

Таковы же все пять случаев употребления слова *цѣвница* в поэзии Языкова.

(2) В. Г. Бенедиктов, «Жажда любви» (1837):

Всё исчезло: нет царицы,
Для кого в ночной тиши

Стройный глас моей *цевницы*
Разливался от души.

(Бенедиктов 1983: 148)

(3) В. Г. Бенедиктов, «Две прелестницы» (1838):

А вот — дева неги: на яхонт очей
Опущены томно ресницы,
Речь льется молитвой, и голос нежней
Пленительных тонов *цевницы*.

(Бенедиктов 1983: 152)

Есть поэты, у которых *цевница* — всегда ‘свирель’ (таковы, например, Гнедич и Батюшков). Но даже в конце XIX в. мы встречаем примеры *цевницы*-‘лиры’ (правда, такие примеры принадлежат поэтам, чей языковой вкус сложился еще в середине столетия). Ср. в позднем стихотворении А. А. Фета «Петру Ильичу Чайковскому» (1891):

Но, потрясенный весь *струнами*
Его *цевниц*,
Восторг не может и меж нами
Терпеть границ.

(Фет 1979: 401)

До недавнего времени единственным словарем, учитывающим специфику употребление слова *цевница* в русской классической литературе, оставался «Словарь современного русского литературного языка» в 17 томах. Однако предлагаемую дефиницию нельзя считать вполне корректной. Стилистическую помету при слове *цевница* из словаря Ушакова: «(старин<инное> поэт<ическое>)» (Ушаков 1940: стб. 1206) — составители большого академического словаря перенесли в описание самого инструмента, этим словом обозначаемого:

«**Цевни́ца** <...> 1. Старинный духовой музыкальный инструмент; многоствольная флейта, свирель. <Пример: Пушкин, „Торжество Вак-

ха“). — *И. П.*> ◊ Как символ поэзии, поэтического дара. <Примеры: Вяземский, „Вечер на Волге“; Пушкин, „Муза“. — *И. П.*>.

2. Старинный струнный инструмент. <...> *Старец ладил на коленях Пятиструнную цевницу* <...> Грот, Воспом. Александр. университета, 7. <Второй пример: Помяловский, „Очерки бурсы“). — *И. П.*> ◊ Как символ поэзии, вдохновения <Примеры: Жуковский, „К Поэзии“; Фет, „Петру Ильичу Чайковскому“. — *И. П.*>» (БАС 1965: стб. 580–581).

Структура статьи «Цевница» из большого академического словаря воспроизведена в некоторыми модификациями только в «Большом толковом словаре русского языка» (БТС 1998: 1458) и в «Новом словаре русского языка» Т. Ф. Ефремовой (Ефремова 2000, 2: 958). Другие русские толковые словари, в том числе разные издания словаря С. И. Ожегова и С. И. Ожегова — Н. Ю. Шведовой фиксируют у слова *цевница* только одно — первое значение. По всей видимости, мы имеем дело с резким расхождением между языком литературы и литературным языком, то есть с противоречием между нормой поэтического употребления и общелитературной нормой, зафиксированной словарями. Чтобы найти окончательный ответ на этот вопрос, нужно произвести обследование русской нехудожественной прозы XVIII–XX вв. на предмет употребления слова *цевница*. Однако кодификация этого двузначного слова как однозначного уже говорит сама за себя.

Последний сюжет — о церковнославянско-древнерусском генезисе двузначного слова *цевница*. Здесь тоже есть загадки.

В «Полном церковно-славянском словаре» Г. Дьяченко для слова **цѣвни́ца** дано два значения: 1-е значение — ‘флейта; свирель’; 2-е значение трактуется через соответствия греческим λύρα ‘лира’ и κιθάρα ‘род арфы’ (Дьяченко 1900: 805). При этом оба употребления этого слова в славянской Библии подведены под первое значение (‘свирель’). Представляется, что это неверно.

Первый библейский контекст никаких сомнений не вызывает. Это Книга пророка Иеремии, 48: 36 (= LXX 31: 36): «**тогѡ̀ ра́ди се́рдце мѡа́ва, а҆́кѡ цѣвни́цы звѧца́ти бу́дутъ, и҆ се́рдце мое҆̀** <...> **а҆́кѡ цѣвни́ца звѧца́ти бу́детъ**». Русский синодальный перевод дает в этом месте *свирѣль*. В Вульгате использовано слово *tibiae* — оно употребляется преимущественно во множественном числе и означает свирель или флейту[3]. В Септуагинте — αὐλός, то есть тоже свирель или флейта[4]. В еврейском тексте назван חליל *ḥālīl*, которому соответствует греч. αὐλός[5].

Со вторым контекстом всё не так просто: «**давíдъ же и҆ сы́нове і҆и́левы (и҆да́хѵ) пре҆д гд҃е́мъ, и҆гра́юще** <...> **и҆ въ гу́слехъ, и҆ въ свирѣ́лехъ и҆ въ тѵ̀мпа́нѣхъ, и҆ въ кѵ̀мва́лѣхъ и҆ въ цѣвни́цахъ** <...>» (2 Цар 6: 5). Русский синодальный перевод в этом месте расходится со славянским: «А Давидъ и всѣ сыны Израилевы играли предъ Господомъ <...> и на цитрахъ, и на псалтиряхъ, и на тимпанахъ, и на систрахъ, и на кимвалахъ».

Ту же, что в русском переводе, последовательность инструментов находим в еврейском и латинском тексте. Вот текст Вульгаты: «David autem et omnis Israhel ludebant coram Domino in omnibus lignis fabrefactis et citharis et lyris et tympanis et sistris et cymbalis». Здесь фигурируют 2 струнных и 3 ударных инструмента:

(1) *cithara* ‘кифара; цитра’;

(2) *lyra* ‘лира’;

(3) *tympanum* ‘тимпан, бубен’;

(4) *sistrum* ‘систр, трещетка, египетская погремушка’;

(5) *cymbalum* ‘кимвал (звонкий ударный инструмент, напоминающий тарелки)’.

А вот масоретский текст: ודוד וכל־תיב ישראל משחקים לפני יהוה בכל עצי ברושים ובכנרות ובנבלים ובתפים ובמנענים ובצלצלים (*wᵊḏāwiḏ wᵊḵāl-bēṯ yiśᵊrā’ēl mᵊśᵃḥăqīm lifᵊnē yᵊhwā bᵊḵōl ‘ăṣē bᵊrwōšīm ūḇᵊḵinnōrwōṯ ūḇinᵊḇālīm ūḇᵊṯupīm ūḇimᵊnᵃ‘anᵊ‘īm ūḇᵊṣelᵊṣelīm*). Здесь тот же набор инструментов:

(1) כנור *kinnōr* (струнный инструмент);

(2) נבל *nēḇel*, *neḇel* (крупный струнный инструмент, в совр. иврите ‘арфа’);

(3) תף *tōf* (pl. תפים *tupīm*) бубен (ударный инструмент);

(4) pl. מנענים *mᵊnᵃ‘anᵊ‘īm* (разновидность трещетки);

(5) pl. צלצלים *ṣelᵊṣelom, ṣilᵊṣelīm* (звонкий ударный инструмент, кимвалы).

Итого: 2 струнных (аналогичных кифаре и лире) и 3 ударных (те же бубен, трещетка и тарелки) (ср. Campbell 1998).

По видимому, как это нередко случается, славянский текст отступает от еврейского источника в сторону Септуагинты: «καὶ Δαυιδ καὶ οἱ υἱοὶ Ισραηλ παίζοντες νώπιον κυρίου <...> καὶ ἐν κινύραις καὶ ἐν νάβλαις καὶ ἐν τυμπάνοις καὶ ἐν κυμβάλοις καὶ ἐν αὐλοῖς». В греческом тексте последовательность пяти инструментов модифицирована:

(1) κινύρα ‘кинира’ < др.-евр. כנר *kinnor* (струнный инструмент);

(2) νάβλα ‘набла’ < др.-евр. נבל *nēḇel* (струнный инструмент);

(3) τύμπανον ‘тимпан, бубен’;

(4) κύμβαλον ‘кимвал’;

(5) αὐλός ‘свирель, флейта’.

За двумя струнными и двумя ударными вместо третьего ударного следует духовой, вытеснивший трещетку.

Сравнивая славянский текст с греческим, мы обнаруживаем, что, с одной стороны, по своей финальной позиции в перечислительном ряду **цѣвни́цѣ** соответствует αὐλός. С другой стороны, семантически с αὐλός соотносится **свирѣ́ль**. Если предположить, что **цѣвни́ца** тоже соотносится с αὐλός, то получится, что набор инструментов в славянском тексте радикально отличается от того набора, который мы находим в протоисточниках: 1 струнный, 2 ударных и 2 духовых (по сравнению с исходным набором: 2 струнных и 3 ударных [BHS, Vulg.] → 2 струнных, 2 ударных и 1 духовой [LXX]).

Скорее, нужно предполагать, что славянский текст следует греческому, и только два элемента — νάβλα и αὐλός— переставлены в нем местами. Тогда **свирѣль** — это αὐλός, а **цѣвни́ца** — это струнный инструмент, *набла* (или, что менее вероятно, *кинира*). Что же касается гуслей, то они, по свидетельству исторических словарей церковнославянского и русского языка, могут соответствовать любому греческому струнному инструменту — кифаре, кинире и лире (Срезневский 1958, I: стб. 610; SJS 1965: 449; Цейтлин и др. 1994: 181; СлРЯ XI–XIV вв.: 405).

От древнейшего периода славянской письменности до нас дошел по крайней мере один бесспорный пример употребления слова **цѣвни́ца** в соответствии с греч. λύρα (из Супрасльской рукописи XI века). Он фигурирует во всех лексикографических источниках: «**си рѣчь гѫсли свирѣли цѣвница** <sic!> **и прочаꙗ**» (Цейтлин и др. 1994: 772). В словаре А. Х. Востокова зафиксирован пример соответствия **цѣвни́ца** — κιθάρα (1340) (Востоков 1861: стб. 551). Хотя в «Материалах» И. И. Срезневского значение ‘свирель’ у слав./др.-рус. **цѣвни́ца** дано под вопросом (Срезневский 1958, III: стб. 1447–1448), можно предполагать, что это слово сохраняло свою двузначность на протяжении целого тысячелетия[6].

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Ср. ранний (1738) ломоносовский перевод того же стихотворения из Анакреонтеи: *Хвалить хочю Атрид, // Хочю о кадме петь, // А* ***Гуслей*** *тон моих // Звенит одну любовь. // Стянул на новой лад // Недавно струны все, // Запел Алцидов труд, // Но* ***лиры*** *звон моей // Поет одну любовь. // Прощайтеж нынь, вожди, // Понеже* ***лиры*** *тон // Звенит одну любовь* (Ломоносов 1959: 14).

[2] Еще в одном стихотворении на смерть Державина («Праху Державина» Н. М. Шатрова), цевницы — это тоже лиры или, скорее, оссианические арфы: *Замолк гремящий бард Фелицы, // Как в тучах вспыхнувший перун; // Уже надгробные цевницы // Бряцанием железных струн // О смерти барда возвестили* <...> (Поэты 1790-х — 1810-х: 593). В «Признании» А. С. Хомякова один и тот же инструмент назван *цѣвницей* и *арфой* (Хомяков 1830); аналогичный пример находим в неопубликованном стихотворении П. Г. Ободовского (Алексеев 1982: 711).

[3] Ср.: «propterea cor meum ad Moab quasi tibiae resonabit et cor meum ad viros muri fictilis dabit sonitum tibiarum».

[4] Ср.: «διὰ τοῦτο καρδία μου, Μωαβ, ὥσπερ αὐλοὶ βομβήσουσιν, καρδία μου ἐπ᾽ ἀνθρώπους Κιραδας ὥσπερ αὐλὸς βομβήσει» (LXX 31: 36).

[5] Ср.: על־כן לבי למואב כחללים יהמה ולבי אל־אנשי קיר־חרש כחלילים יהמה על־כן יתרת עשה אבדו (*ʿal-kēn libī ˡᵉmwō᾽āḇ kᵃḥălilīm yehĕmeh wᵊlibī ᾽el-᾽anᵊšē qīr-ḥereś kᵃḥălīlīm yehĕmeh ʿal-kēn yiṯᵊraṯ ʿāśā ᾽aḇāḏū*).

[6] Кажется, эта двузначность не имеет убедительного этимологического объяснения. Для корня *цѣв-* ср. *цѣвка* ‘трубка; катушка в ткацком станке’; то же значение — в других славянских и в балтийских языках (Vasmer 1958: 286). Семантическая параллель — греч. αὐλός ‘1. трубка; 2. свирель’. Не вполне понятно, однако, почему этим словом стали обозначать струнный инструмент.

ЛИТЕРАТУРА

Алексеев, М. П.: 1982, *Русско-английские литературные связи: (XVIII век — первая половина XIX века)*, Москва (= Литературное наследство; Т. 91).

Баратынский, Е.: 1820, ‘Отрывки из Поэмы: Воспоминания’, *Невский Зритель*, ч. I, Генварь, 85–94.

Баратынский, [Е.]: 1821, ‘Сельская Элегия’, *Сын Отечества*, ч. 67, № 6, 274–276.

Б[аратынск]ий, [Е.]: 1822, ‘К *** («Кто жаждет славы, милый мой!..»)’, *Русский Инвалид*, 31 января, № 28, 112.

Баратынский, Е.: 1827, *Стихотворения*, Москва.

БАС 1965 — *Словарь современного русского литературного языка*, Москва — Ленинград 1965, т. 17: Х–Я.

Бенедиктов, В. Г.: 1983, *Стихотворения*, Составление, подготовка текстов и примечания Б. В. Мельгунова, Ленинград.

Богданович, И. Ф.: 1957, *Стихотворения и поэмы*, Вступительная статья, подготовка текста и примечания И. З. Сермана, Ленинград.

БТС 1998 — *Большой толковый словарь русского языка*, С.-Петербург 1998.

Востоков, А. Х.: 1861, ‘Словарь церковно-славянского языка А. Х. Востокова. Т. 2’, *Известия Императорской Академии наук по Отделению русского языка и словесности*, т. X, вып. I, стб. 481–590.

Вяземский, [П.]: 1821, ‘Вечер на Волге. (1816)’, *Сын Отечества*, ч. 71, № 28, 81–84. Подпись: *К*[*нязь*] *Вяземскiй*.

Вяземский, П. А.: 1880, *Полное собрание сочинений*, Издание графа С. Д. Шереметева, С.-Петербург, т. III: [Стихотворения. Ч. 1]: 1808 г. — 1827 г.

Григорьева, А. Д.: 1969, ‘Поэтическая фразеология Пушкина’, *Поэтическая фразеология Пушкина*, Москва, 5–292.

Громова, М. С.: 2004, ‘Цевница’, *Онегинская энциклопедия*, Москва, т. II: Л–Я; A–Z, 674.

Давыдов, Д.: 1984, *Стихотворения*, Вступительная статья, подготовка текста и примечания В. Э. Вацуро, Ленинград.

Даль, В. И.: 1866, *Толковый словарь живого великорусского языка*, Москва, ч. IV: Р — V.

Державин, 1808: *Сочинения*, С.-Петербург, ч. II–III.

Державин, Г. Р.: 1957, *Стихотворения*, Вступительная статья, подготовка и общая редакция Д. Д. Благого, примечания В. А. Западова, Ленинград.

Дмитриев, И. И.: 1792, ‘Песнь на кончину князя Потемкина Таврического’, *Московский Журнал*, ч. V, кн. II, 170–175. Подпись: *И.*

[Дмитриев, И. И.]: 1795, *И мои безделки*, Москва.

Дьяченко, Г.: 1900, *Полный церковнославянский словарь*, Москва.

Ефремова, Т. Ф.: 2000, *Новый словарь русского языка. Толково-словообразовательный*, Москва, т. 1–2.

Ж[уковский], В.: 1805, ‘К Поэзии’, *Утренняя заря,* кн. III, 91–94.

Ж[уковск]ий, В.: 1807, ‘Вечер’ [1806], *Вестник Европы*, ч. XXXI, № 4, 278–281.

Жуковский, В.: 1816, *Стихотворения*, С.-Петербург, 1816, ч. II.

Истомин, В.: 1893, ‘Главнейшие особенности языка и слога произведений Василия Андреевича Жуковского’, *Русский Филологический Вестник*, т. XXX, № 3, Педагогическое отд., 1–48.

Ломоносов, М. В.: 1959, *Полное собрание сочинений*, Москва — Ленинград, т. 8: Поэзия, ораторская проза, надписи. 1732–1764.

Лотман, Ю. М.: 1980, *Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий: Пособие для учителя*, Ленинград.

МАС 1999 — *Словарь русского языка: В 4 т.*, Под редакцией А. П. Евгеньевой, Издание 4-е, стереотипное, Москва 1999, т. IV: С–Я.

Милонов, М.: 1819, *Сатиры, Послания и другие мелкие Стихотворения*, С.-Петербург.

Пильщиков, И. А.: 1994, ‘«Я возвращуся к вам, поля моих отцов...»: Баратынский и Тибулл’, *Известия Российской Академии наук, Серия литературы и языка*, т. 53, № 2, 29–47.

Пильщиков И. А., 2002: ‘Из истории русской тибуллианы: («Сельская Элегия» Баратынского)’, *Colloquia classica et indogermanica = Классическая филология и индоевропейское языкознание*, С.-Петербург, [вып.] III, 477–494.

Поэты 1790-х — 1810-х — *Поэты 1790-х — 1810-х годов*, Вступительная статья и составление Ю. М. Лотмана, Подготовка текста М. Г. Альтшуллера, Вступительные заметки, биографические справки и примечания Ю. М. Лотмана и М. Г. Альтшуллера, Ленинград.

ПП 1931 — *Путеводитель по Пушкину*, Москва — Ленинград 1931 (= А. С. Пушкин, Полное собрание сочинений: В 6 т.; Т. VI, кн. 12).

Пушкин: 1937–1949, *Полное собрание сочинений*, [Москва — Ленинград] 1937–1949.

САР 1794 — *Словарь Академии Российской*, С.-Петербург 1794, ч. VI: От Т до конца.

Сергеев, В. М.: 1989, ‘Примечания’, Е. А. Баратынский, *Полное собрание стихотворений*, Москва, 383–442.

СлРЯ XI–XIV вв. — Словарь русского языка XI–XIV вв. М., 1989. Т. II: (възалкати — добродѣтельникъ).

СП 1961 — *Словарь языка Пушкина: В 4 т.*, Москва 1961, т. IV: С–Я.

Срезневский, И. И.: 1958, *Материалы для словаря древнерусского языка*, [Репринтное издание], Москва, т. I–III.

Ушаков 1940 — *Толковый словарь русского языка*, Под редакцией проф. Д. Н. Ушакова, Москва 1940, т. IV: С — Ящурный.

Фет, А. А.: 1979, *Вечерние огни*, Издание подготовили Д. Д. Благой, М. А. Соколова. 2-е издание, Москва.

Фризман, Л. Г.: 2000, ‘Примечания’, Е. А. Баратынский, Полное собрание стихотворений, С.-Петербург, 445–510.

Хомяков, [А.]: 1830, ‘Признание’, *Московский Вестник*, ч. III, № IX, 3–4.

Цейтлин, Р. М., и др.: 1994, *Старославянский словарь (по рукописям X–XI веков)*, Под редакцией Р. М. Цейтлин, Р. Вечерки и Э. Благовой, Москва.

Языков, Н.: 1833, *Стихотворения*, С.-Петербург.

Campbell, D.: 1998, ‘Musical Instruments in Ancient Israel’, *The University of Texas at Austin* (http://www.utexas.edu/courses/wilson/ant304/projects/projects98/campbellp/campbellp.html).

Klein, J.: 1984, ‘Trompete, Schalmei, Lyra und Fiedel: (Poetologische Sinnbilder im Russischen Klassizismus)’, *Zeitschrift für Slavische Philologie*, Bd. 44, H. 1, 1–19.

Legouvé, G.: 1813, *Le Mérite des femmes, et autres poésies*, Paris.

Nabokov, V.: 1964, A. Pushkin, *Eugene Onegin: A Novel in Verse*, Translated from the Russian, with a Commentary, by V. Nabokov: In 4 vols., New York.

SJS 1965 — *Slovník jazyka staroslověnského*, Praha 1965, fasc. 9: **гжгнивъ — достигнжти**.

Vasmer, M.: 1958, *Russisches etymologisches Wörterbuch*, Heidelberg, Bd. 3: Sta — Ÿ.

Л. Л. Гервер

Кое-что по поводу капельмейстера в одном из писем Лермонтова

ПИСЬМО ЛЕРМОНТОВА к Алексею Лопухину от 17 июня 1840 г. содержит единственную в своем роде юмористическую, даже «абсурдистскую» сценку из музыкальной жизни.

Начинается письмо военной шуткой: «Дорогой Алексис! Завтра я еду <...> в Чечню брать пророка Шамиля, которого, надеюсь, не возьму, а если возьму, то постараюсь прислать тебе по пересылке». Далее, в окружении жалоб на жару и самочувствие, следует шутка музыкальная — тоже вполне воинственная:

> Я здесь от жару так ослаб, что едва держу перо. Дорогой я заезжал в Черкаск к генералу Хомутову и прожил у него три дня, и каждый день был в театре. Что за *феатр*! Об этом стоит рассказать: смотришь на сцену — и ничего не видишь, ибо перед носом стоят сальные свечи, от которых глаза лопаются; смотришь назад — ничего не видишь, потому что темно; смотришь направо — ничего не видишь, потому что ничего нет; смотришь налево — видишь в ложе полицмейстера; оркестр составлен из четырех кларнетов, двух контрабасов и одной скрипки, на которой пилит сам капельмейстер, и этот капельмейстер примечателен тем, что глух, и когда надо начать или кончать, то первый кларнет дергает его за фалды, а контрабас бьет такт смычком по его плечу. Раз, по личной ненависти, он его так хватил смычком, что тот обернулся и хотел пустить в него скрипкой, но в эту минуту кларнет дернул его за фалды, и капельмейстер упал навзничь головой прямо в барабан и проломил кожу; но в азарте вскочил и хотел продолжать бой — и что же! о ужас! на голове вместо кивера торчит барабан. Публика была в восторге, занавес опустили, а оркестр отправили на съезжую. В продолжение этой потехи я все ждал, что будет? Так-то, милый Алеша! Но здесь, в Ставрополе, таких удовольствий нет, зато ужасно жарко <...> ужасно я устал и слаб. Поцелуй за меня ручку у Варвары Александровны и будь благонадежен. Ужасно устал... Жарко... Уф!

Рассказ о невероятном происшествии напоминает репортаж с места событий, а сама сценка представляет собой не что иное, как панто-

миму. Главное действующее лицо пантомимы — действующее и являющееся объектом действия — глухой капельмейстер, который пилит на скрипке. Не только глухота и должность отличают капельмейстера от оркестрантов. Единственный из всех, он наделен «полноценным» набором свойств: в наличии *музыкант*, его *инструмент*, и *действие* с этим инструментом — звукоизвлечение (по Далю, «пилить» — «плохо играть смычком, пиликать»). Играют что-то и оркестранты. Во всяком случае, существуют моменты, когда «надо начать или кончать» — с одного из таких моментов все и началось. Однако о звучании как таковом не сказано ни слова: немота сцены адекватна глухоте руководящего оркестром капельмейстера.

В отличие от капельмейстера, все прочие участники сцены, являясь музыкантами, именуются инструментами. Словоупотребление вполне обычное (ср.: «труба фальшивит»), однако фокус метонимии в том, что действия музыкантов, чем дальше тем больше, удаляют персонажей, именуемых контрабасом и кларнетом, от музыки. Контрабас и кларнет ритмично (то есть музыкально) бьют по плечу и дергают за фалды капельмейстра. Но глухота капельмейстра не есть нечувствительность к проявлениям агрессии, сколь бы ритмичными они ни были. Не удивительно поэтому, что в разгаре сцены возникает барабан — боевой инструмент, участник многих военных сюжетов лермонтовской поэзии, не указанный, кстати, в первоначальном составе оркестра. Тут же возникает слово «бой», а барабан (*весь избитый*) уподобляется киверу. Удар головой капельмейстера подтверждает свойства барабана как ударного инструмента, но и в этом случае о звуке не сказано ни слова.

Беззвучие этой инструментальной сцены, как и глухота капельмейстера, очень примечательны. Дело в том, что у Лермонтова *звук* и *слух* составляют сердцевину музыкальной образности. Слух у него не только соперничает со зрением, но часто преобладает в оценке происходящего и даже как будто подменяет собой зрение, как в следующем двустишьи из «Мцыри» (IV, 158)[1]: «Я поднял боязливый *взгляд* / И жадно *вслушиваться* стал» (вслушиваться, а не всматриваться). Словосочетание «вслушиваться стал» появляется в поэме трижды, и на близком расстоянии. Интересно, что во всех случаях речь идет о светлом времени дня: для лермонтовского героя, а может быть и для самого поэта, слух вернее, чем зрение. О *звуке* упомяну лишь в связи с музыкальными инструментами. У Лермонтова слово «звук» — неизменный элемент инструментального мотива, который нередко сводится к имени инструмента в сочетании со словом «звук»: «лиры звук», «арфы звук»; иногда прибавляются определения — инструмента или же звука: «звук громкой лиры», «звук моей задумчивой цевницы», «балалайки звук народный», «звук тихой арфы златострунной», «лиры звук дрожащий, звонкий».

В экспромте из письма к Лопухину лермонтовская музыкальная поэтика — вся «слух» и «звук» — оборачивается своей противоположностью. Вообще, этому тексту трудно найти соответствие у Лермонтова. Но за пределами его творчества аналогии существуют.

М. П. Рахманова указала на повесть В. И. Даля под названием «Похождения Христиана Христиановича Виольдамура и его Аршета» (повесть вышла в 1844 году, интересующее нас письмо к Лопухину, как мы помним, написано в 1840). Герой повести носит имя струнного инструмента, его собака именуется Аршетом, то есть Смычком (фр. *archet*). В повести постоянно обыгрывается двоякая возможность именования персонажей-музыкантов: «Вторая флейта — с которым сдружился Христиан Адамович как вторая скрипка — хотя злые языки и уверяли, что он играет третью скрипку — вторая флейта знала много толку в кранологии, краноскопии, физиогномике <...>». Именуя флейтиста флейтой, повествователь употребляет формы то мужского, то женского рода: «вторая флейта, с которым», но «вторая флейта знала». Еще один пример того же рода: «Это сделалось таким образом: к отставной валторне (это дядя главного героя. — *Л.Г.*) входит в одно утро — сам капельмейстер».

На удивление созвучны лермонтовскому экспромту и создания XX века: стихотворение Маяковского «Кое-что по поводу дирижера» и «Репетиция оркестра» Феллини. О «Репетиции» упомянем вкратце. Здесь присутствует — в подробнейшей проработке — мотив метонимического именования музыкантов, а в кульминации, как и у Лермонтова, музыканты нападают на своего дирижера.

Наиболее интересна и продуктивна аналогия со стихотворением Маяковского.

Приведем его текст полностью:

В ресторане было от электричества рыжо.
Кресла облиты в дамскую мякоть.
Когда обиженный выбежал дирижер,
приказал музыкантам плакать.
И сразу тому, который в бороду
толстую семгу вкусно нес,
труба — изловчившись — в сытую морду
ударила горстью медных слез.
Еще не успел он, между икотами,
выпихнуть крик в золотую челюсть,
его избитые тромбонами и фаготами
смяли и скакали через.
Когда последний не дополз до двери,
умер щекою в соусе,
приказав музыкантам выть по-зверьи —
дирижер обезумел вовсе!

В самые зубы туше опоенной
втиснул трубу, как медный калач,
дул и слушал — раздутым удвоенный,
мечется в брюхе плач.
Когда наутро, от злобы не евший,
хозяин принес расчет,
дирижер на люстре уже посиневший
висел и синел еще.

(1915)

У Маяковского, как и у Лермонтова, в составе действующих лиц — инструменты-люди, инструменты-предметы и пытающийся управлять ими дирижер (капельмейстер). В обоих случаях традиционный мифологический мотив — тождество музыканта и его инструмента — направлен в необычное русло. Инструмент не «поет», не «плачет», как какая-нибудь дудочка из тростника, выросшего на могиле жертвы, — он действует молча. Инструменты-персонажи — контрабас, кларнет, труба, тромбоны и фаготы — изловчившись, ударяют, дергают и бьют: у Маяковского — слушателей, у Лермонтова — капельмейстера.

Инструменты-предметы, за исключением барабана-кивера, хоть и не действуют сами, но становятся орудиями нападения. Дирижер «в самые зубы туше опоенной втиснул трубу», скрипка в руках капельмейстера из струнных чуть было не перешла в разряд ударных инструментов (точнее, метательных снарядов — отбиваясь от контрабаса, капельмейстер «хотел пустить в него скрипкой»). Несомненно «ударным» был и смычок контрабаса, отбивавший такт по плечу капельмейстера. У Маяковского же «ударным» в любой момент может стать любой музыкальный инструмент — когда сам нападает, как инструменты ресторанного оркестра, или когда нападают на него: «На улицу тащите рояли, / барабан из окна багром! / Барабан, рояль раскроя ли, / но чтоб грохот был, / чтоб гром» («Приказ по армии искусств»; см.: Гервер 2001, 77–79).

Лермонтов обыгрывает словосочетание «бить такт» (контрабас бестактно бьет по плечу, отбивая такт). Не оставляет без внимания два значения слова «такт» и Маяковский: в стихотворении «Скрипка и немножко нервно» оркестр «чужо смотрел, как выплакивалась скрипка / без слов, / без такта <...>» (на этот раз дело обходится без ударов: подразумевается каденция солиста в скрипичном концерте).

Укажем и на различия.

Капельмейстер глух, а дирижер экспериментирует со звукоизвлечением: он «дул и вслушивался <...>». Правда, тем самым, он прячет звук, вдув его в «брюхо» (а не в ухо) одного из слушателей; другой слушатель, как мы помним, не успел «выпихнуть крик в золотую челюсть». Звука нет и здесь, хотя дирижер и приказал музыкантам сначала «плакать», а потом «выть по-зверьи».

В лермонтовском экспромте сложно обнаружить связь с какой бы то ни было музыкальной реальностью — об этом свидетельствует уже состав оркестра, вряд ли возможный даже в театре города Черкасска. У Маяковского же боевые действия — метафоры, в которых передана вполне определенная манера игры ресторанного оркестра 1910-х годов. В изображении соло трубы схвачено звучание и даже телодвижение играющего музыканта: «труба — изловчившись, ударила <...> горстью медных слез».

Сопоставление Лермонтова и Маяковского насчитывает почти вековую традицию. Первыми были футуристы. Елисей Крученых пишет о листовке «Пощечина общественному вкусу» (которая вышла вскоре после книги с тем же названием):

> На обороте листовки были помещены для наглядности и сравнения «в нашу пользу» произведения: против текста Пушкина — текст Хлебникова, против Лермонтова — Маяковского <...> (Крученых 1996, 48).

Имена поэтов соединяются и в литературоведческих работах (см.: Минц; Петросов 1963; Табарев 1973). Исследователи указывают на присутствие образа Лермонтова и мотивов его поэзии у Маяковского (одиночество и избранность; поэзия как боевое оружие — «клинок, покрытый ржавчиной презренья» у Лермонтова и «оружия любимейшего род» у Маяковского).

Наше сопоставление иного рода. Оно выявляет общую логическую канву двух шуток о музыкантах, но не служит подтверждением определенного родства поэтических систем Лермонтова и Маяковского. Тем более что речь идет о текстах, несравнимых по стилевой репрезентативности. Лермонтовский экспромт в письме к другу не имеет отношения к поэзии с ее высоким предназначением: это лишь способ развлечь самого себя и своего адресата. Совсем иначе обстоит дело со стихотворением Маяковского: висящий на люстре и синеющий «еще и еще» дирижер существует в том же пространстве поэзии, что и «мира торжественный реквием».

В этом и состоит главное различие между капельмейстером Лермонтова и дирижером Маяковского.

ПРИМЕЧАНИЕ

[1] Здесь приведен номер тома и страницы издания: Лермонтов 1954–1957.

ЛИТЕРАТУРА

Гервер Л.: 2001, *Музыка и музыкальная мифология в творчестве русских поэтов (первые десятилетия XX века)*, Москва.

Крученых А.: 1996, *Наш выход*, [Сост. и авт. вступ. ст. Р. В. Дуганов; Коммент. Р. В. Дуганова и др.], Москва (= Архив русского авангарда).

Лермонтов М. Ю.: 1954–1957, *Сочинения в шести томах*, Москва — Ленинград.

Минц З. Г. Лермонтов и Маяковский. Доклад на конференции, посвященной 150-летию со дня рождения М. Ю. Лермонтова. 23–25 октября 1964 г., *Хроника научной жизни кафедры русской литературы Тартуского университета (1949–2005)* www.ut.ee/FLVE/ruslit/hronika.

Петросов К. Г.: 1963, Маяковский и Лермонтов, М. Ю. Лермонтов, *Вопросы жизни и творчества*, Орджоникидзе, 104–123.

Табарев В. З.: 1973, О некоторых точках сближения поэзии Гейне, Лермонтова и Маяковского, *Русская литература*, Алма-Ата, вып. 4, 46–51.

Диакритика

Д. В. Вальков

«Текст и комментарий», или комментарий к тексту

КРУГЛЫЙ СТОЛ «Текст и комментарий», состоявшийся в Московском университете, в Институте мировой культуры, был посвящен такому многогранному и сложному явлению, как комментарий — в его связи с текстом. Упомянутая сложность заключается, прежде всего, в попытке определения комментария (комментирования, толкования), т. е. в самой попытке представить дефиницию этого явления (или этих явлений), которая избегала бы определения определяемого, в нашем случае — комментария, посредством одного или нескольких ему же имманентно присущих свойств, качеств, характеристик действия. По этой причине такие дефиниции комментария, как: «комментарий — это толкование», или «комментарий — это пояснение к тексту» и т. п. для самого определения комментария (а не для его «иноназывания») не вполне достаточны и ставят гораздо больше вопросов, чем дают ответов. Неоднозначны в том же отношении, как неоднозначны в современном гуманитарном знании дефиниции поэтического и прозаического, которые не могут в равной степени корректно и в равной полноте оценки определить критерии этих фундаментальных явлений для, например, ветхозаветного текста и античной трагедии, древнеиндийской и тибетской литературной традиции[1] и европейских литератур Нового и Новейшего времени.[2] Вопросы же возникают потому, что указанные дефиниции неизменно влекут полемику о сущности процедуры комментария, о критериях комментария применительно к разным типам текстов и разным целям и видам издания, о соотношении перевода, комментария и толкования, о роли специфики культуры, к которой принадлежит комментируемое, с одной стороны, и комментирующий, — с другой стороны, и о ее влиянии на полноту, структуру,

«Текст и комментарий». Круглый стол к 75-летию академика Вяч. Вс. Иванова. 3 сентября 2004 года, Москва, ИМК МГУ.

цель комментария (фактически это ставит вопрос об отражении комментарием той или иной культурной центричности и о допустимости этого как своеобразной формы субъективности).

В современном гуманитарном знании очевидными стали междисциплинарность комментария, равно как и необходимость его ежечасного специализирования. Последнее обусловлено тем, что комментарий — несомненно, в самом широком и пространном своем выражении — может являться своеобразной гносеологической моделью соотношения разума человека и окружающего мироздания (как кажется, здесь небезынтересно было бы отметить концепцию ноосферы, предложенную Э. Леруа и П. Тейяром де Шарденом, а также те новые ее аспекты, которые получили теоретическую разработку в трудах В.И. Вернадского).

Вяч. Вс. Иванов предложил анкету — комплекс вопросов и тем для обсуждения на Круглом столе:

> Какое соотношение текста и комментария можно считать предпочтительным? Следует ли объяснять или пояснять только наименее ясные или самые спорные места или желательно отразить все основные особенности толкуемого текста? Какой комментарий вам представляется образцовым? Насколько субъективным может или должен быть комментарий? Чем отличается комментарий от эссе, написанного по поводу чужого или своего текста? Насколько творческим и оригинальным может быть комментарий? Входит ли авторский комментарий в текст, вместе с которым он напечатан (Т. С. Элиот о своих примечаниях к его же поэме «Опустошенная земля»)? Замысел комментирования «Стихов о Прекрасной Даме» (по образцу «Новой жизни» Данте) у позднего Блока и книги «Сестра моя жизнь» у Пастернака перед смертью. Пародийный автокомментарий — эпиграфы к роману Вс. Иванова «У». Соотношение синхронии и диахронии в комментарии, — в какой мере в него входит история написания текста и результаты интертекстуального анализа? Наука как развернутый комментарий: роль комментария в истории философии, богословии и истории религии, истории литературы и других филологических дисциплинах, герменевтике и других науках о духе. Существуют ли преимущественно комментаторские эпохи? Роль и характер комментария в разных традициях: индийской, буддистских (в частности, тибетской), китайской, мусульманских, эллинистической, средневековой схоластической. Пояснения Хайдеггера к стихам Гельдерлина. Постструктуралистский и деконструктивистский комментарий. Пояснения Деррида к текстам Гуссерля. Эзопов язык в комментариях московско-тартуской школы; в какой мере тексты этой школы сами нуждаются в комментарии, и в каком именно? Входит ли характеристика эпохи и быта в комментарий (как у Ю. М. Лотмана в комментарии к «Онегину» и у Г. Г. Шпета — к «Запискам Пиквикского клуба»)? Языковые и терминологические пояснения как часть комментария. Перевод и пересказ и комментарий. Глоссы и глоссовые пометки писцов внутри текста как рудименты комментария. С точки зрения современной метаматематики и ма-

тематической логики, о метаязыке можно говорить лишь по поводу формализованных текстов. Нужен ли особый метаязык в комментарии? Каково соотношение знака и текста (являющегося главным объектом исследования представителей московско-тартуской школы)? Можно ли считать текст (а не только слова-знаки, из которых он состоит) особого рода знаком? Насколько методы исследования дискретных знаков (например, слов и других единиц языка) могут быть перенесены на непрерывные тексты (музыку, живопись, немонтажное кино)? В какой мере грамматика типа пропповской применима к мифам и другим не только вербальным текстам или текстам за пределами естественного языка?

Вяч. Вс. Иванов открыл Круглый стол концептуальным докладом «Текст и комментарий, или автокомментарий к тексту анкеты». В ходе доклада Вяч. Вс. коснулся не только общих, но более частных вопросов (среди них, например, какой комментарий считать желательным? что хотелось бы видеть в комментируемом тексте?), с примерами из различных культурных традиций. Он предложил типологию комментария, обусловленную спецификой культуры, в рамках которой он функционирует: например, «для культуры, где главный вид выражения мысли — тезисный, необходим комментарий как расшифровка тезиса». В рамках подхода, предложенного Вяч. Вс. Ивановым, становится возможным рассмотрение культуры как совокупности двух субсистем кодирования/декодирования (в том числе с помощью комментария) различных дискретных информационных знаков и протяженных информационных континуумов. В этом случае, в расчет принимаются, в первую очередь, не языковые, хронологические, географические («горизонтальные») маркеры культуры, а системно-типологический («вертикальный») ее стержень, что, как нам кажется, было прекрасно продемонстрировано Вяч. Вс. на примере сближения московско-тартуского опыта семиотического исследования и комментаторской традиции буддийских культур Индии, Центральной Азии, Тибета. Обращаясь к вопросу о допустимой степени субъективности комментария, Вяч. Вс. отметил значительную популярность субъективного комментария в комментаторской традиции XX в., когда комментарий нередко превращался в вариант эссе, написанного по поводу чужого или своего текста. В связи с авторским комментарием, Вяч. Вс. обратился к произведениям Блока, Белого, Пастернака, Гельдерлина, Хайдеггера, Т. С. Элиота, рассматривая различные формы реализации авторского и межавторского комментирования в их творчестве. В завершение Вяч. Вс. Иванов коснулся вопроса о роли языка для комментария и комментатора, указывая на важность лингвистического «глоссового» комментария как одного из древнейших (для клинописных культур он предложил трактовку глоссового клина как металингвисти ческого комментария).

После доклада Вяч. Вс. Иванова дискуссия Круглого стола приобрела форму полилога, когда каждый участник мог изложить свое мнение по одному или нескольким вопросам, предпосланным дискуссии. М. К. Трофимова говорила о характере комментария в древней гностической традиции, подчеркнув герменевтический, интерпретационный характер гнозиса, находящийся «в самой его сути»: «Не только гностическая картина мира полна интерпретациями, не только обрядовая практика немыслима без них, они включены в само посвящение в тайны гнозиса, в общение посвящаемого с его наставником...». В коптских текстах гностический комментарий обуславливает также особую библейскую экзегезу, полную скрытых интерпретативных рефлексий и эксплицитных формул. Дискуссию поддержал Вяч. Вс. Иванов, затронув тему гностического откровения в русской литературе первой половины XX в.: «Гностическое откровение, или то, что представляется к нему близким, действительно само по себе толкает увидевших, услышавших на толкования в этом духе (духе интерпретации — *Д. В.*), или на эстетическое преображение».

В своем выступлении О. А. Седакова открыла тему несловесного комментария, комментария живописного, очертив при этом возможные границы его реализации — от графичного, схематизированного живописного комментария Киевской Псалтири, до по-гностически интерпретативного и даже авторски автобиографичного живописного комментаторского континуума, созданного Рембрандтом к/параллельно с тканью библейского текста, где обе составляющие — комментируемое и комментирующее — представляются если не равновеликими, то равноценными вещами. К Рембрандту обратилась в своей реплике и Т. В. Цивьян, напомнив о важности для него фигуры-функции Свидетеля и отсылая к известной статье В. Н. Топорова: «Нельзя ли, продолжая то, что говорила О. А. Седакова о зрительном ряде, видеть в этом Свидетеле своеобразного комментатора...». С Рембрандта начал свое выступление и В. Н. Топоров, введя тему возможности, необходимости и самой этики пост-комментария: любое произведение искусства, любой текст (в широком и узком понимании концепта) неизбежно живет в интерпретациях последующих читателей, которые уже не имеют возможности прибегнуть к автокомментарию творца произведения. Таким образом, каждое новое раскрытие произведения, осуществляемое каждым новым поколением, есть не только непреложная реальность, но и одно из сущностных свойств художественного текста, оставляющего читающему свободу понимания и варианты толкования. В. Н. Топорова поддержала К. Н. Атарова, назвав произведение Х. Л. Борхеса «Пьер Менар автор „Дон Кихота“» примером комментария, развивающегося во времени, когда «главный герой заново пишет „Дон Кихота“, объясняя, что это теперь совершенно иной „Дон Кихот“», — произведение, пережившее и «впитавшее» новый

опыт, в том числе опыт мировых войн и т. п. Продолжая «рембрандтовскую» тему, Вяч. Вс. Иванов обратился к среде, формировавшей мировоззренческие основы творчества художника. Опираясь на работу Л. О. Пастернака «Рембрандт и еврейство», Вяч. Вс. отметил тесную связь Рембрандта с представителями иудейской диаспоры Амстердама: его знакомство с еврейским текстом Библии вполне вероятно, а библейские персонажи его картин написаны с подлинных людей. От своего иудейского окружения Рембрандт мог знать и о мистической традиции интерпретации библейского текста. Продолжая тему развивающегося во времени и ментальном пространстве автора комментария, намеченную К. А. Атаровой, В. Н. Топоров обратил внимание на целый ряд вариантов рембрандтовского «Возвращения блудного сына», как отдельных полотен, впитывавших на каждом новом этапе предшествующий опыт жизни мастера. Более того, — вновь присоединилась к этой теме О. А. Седакова — библейский текст воспринимался Рембрандтом как равноценный и соположенный его картинам комментарий к собственной жизни; потому неслучайно завершающий этап жизни Рембрандта совпадает с подготовкой им «Сретения»: «завершить собственную жизнь „Сретением“ и отъездом Блудного сына — это потрясает». Н. В. Злыднева обратилась к Рембрандту в контексте ключевого соотношения изображение-слово и в связи с возможностью перекрестного комментирования литературного и живописного произведений.

Комментарию как широкому социо-культурному явлению было посвящено выступление М. Б. Мейлаха. Он, в частности, напомнил, что в советское время комментарий был жанром, допускавшим бóльшие вольности: комментарии В. Н. Топорова к «Дхаммападе», Б. Л. Смирнова к «Бхагавадгите», Вяч. Вс. Иванова к Л. С. Выготскому оказали большое влияние на развитие свободной мысли.

К авторской синхронии и читательской диахронии в восприятии единства комментируемой и комментирующей информации (на примере произведений Л. С. Выготского) обратился Вяч. Вс. Иванов, придя к заключению, что «не все, что автор потом о себе говорит, мы должны принимать на веру».

Чрезвычайно важный, по нашему мнению, вопрос о сходстве, различии и путях разграничения комментария, толкования и интерпретации был затронут в выступлении Т. М. Николаевой. Анализируя предмет и возможности разграничения указанных концептов, Т. М. Николаева подчеркнула важность формально-лингвистического и структуралистского подходов, позволяющих добиться «парадигматического упорядочения комментария». Предложенный подход встретил то возражение Вяч. Вс. Иванова, что невозможна, неплодотворна и даже зачастую некорректна попытка навязать материалу заведомо предугадываемую структуру, наполнить его чуждой ему метафизикой, оказаться и найти что-либо «по ту сторону текста».

К практическому преломлению роли комментария и комментирования в современном литературоведении и истории литературы, к структуре комментария (в частности, его «многоступенчатости») обратился в своем выступлении Н. Н. Казанский. Одна из затронутых им тем касалась соотношения текста и комментария и опасения, что компьютерная эпоха с особой легкостью позволяет читателю становиться соавтором.

Роман Пастернака «Доктор Живаго» послужил Вяч. Вс. Иванову исходной точкой для обращения к различным измерениям комментария, в частности, в связи с соотношением событий романа и «всего прожитого и пройденного Пастернаком за жизнь». Вяч. Вс. обратил внимание на то, что роман является своеобразным «минус-комментарием к биографии самого Пастернака» поскольку «Живаго проживает то, что не прожил сам Пастернак».

К частным проблемам диалектологии и диалектного фактора как особого художественного приема (на примере произведений А. С. Пушкина) обратились затем в своих кратких репликах А. В. Дыбо, Вяч. Вс. Иванов, Н. Н. Казанский.

Об особом случае «предугаданного комментария» в истории отечественного литературоведения говорила в своем обширном выступлении Е. В. Падучева. По ее мнению, лишь один вид комментария может претендовать на объективность — комментарий лингвистический, учитывающий тонкие разделения между планом выражения и планом содержания. Анализ этой основной структурной дихотомии (Е. В. подробно останавливается на стихотворении «Марбург») собственно и позволяет предугадать, а точнее, реконструировать те внутренние лакуны, которые кажутся ритмическими, семантическими, сюжетными «сбоями», с точки зрения комментариев иных видов, будучи на самом деле следом глубокой и многоплановой внутренней эволюции произведения, маркером его истории, творившейся при непосредственном участии автора (Е. В. Падучева приводит яркий пример предугаданного В. В. Виноградовым *мы*, «комментария-восполнения» к первой строке «Пиковой дамы»: «однажды [мы] играли в карты у конногвардейца Нарумова»).

И. А. Пильщиков предложил исчерпывающую и хорошо продуманную программу современного академического комментария, включающего следующие разделы: текстологический, перевод иноязычных текстов, лингвистический, стиховедческий, историко-литературный, реальный, рецептивная история, библиографический аппарат.

Громадный комментаторский опыт А. Д. Михайлова привел его к выводу, что комментировать надо не только *что*, но и *почему*. В своем выступлении он привел, не без известной доли юмора, и несколько примеров не вполне удачного комментария различных текстов.

Реплика Н. В. Перцова была посвящена разным типам комментария; он говорил также о лингвистических пояснениях как части ком-

ментария, о метаязыке комментария и о «дисциплине комментария» как установке на его точность и краткость.

Итог дискуссии подвел Вяч. Вс. Иванов, высказав идею «коллективного комментария» на примере «Египетской марки» Мандельштама, «Петербурга» Белого и т. д. В качестве продолжения темы он предложил пастернаковский «Марбург», «нуждающийся в комментариях и философов, и историков, и лингвистов».

В книге «Текст и комментарий» (М., 2005; см. раздел «Книги, вышедшие под грифом Института мировой культуры», в наст. изд.) к изложенной выше стенограмме дискуссии были присоединены два раздела.

Первый раздел, «Монологи о комментарии», — письменные ответы на анкету, более подробные и развернутые, чем устные выступления. Кроме участников дискуссии, свои тексты прислали и признанные мастера комментария, и те, кто только начинает свой комментаторский путь: *Н. А. Богомолов*, *Ф. Н. Двинятин*, *Т. М. Двинятина*, *А. В. Лавров*, *Г. А. Левинтон*, *Е. Г. Рабинович*, *Л. Г. Степанова*, *Р. Д. Тименчик*.

Второй раздел, «Из опыта комментирования», — статьи, посвященные как общим проблемам комментария (*Н. В. Брагинская*, *Ю. Г. Проскуряков*, *О. А. Лекманов*), так и комментированию отдельных авторов и отдельных текстов (от клинописных культур — *Вяч. Вс. Иванов*, гностических текстов — *М. К. Трофимова* и генуэзского мифа о «первоосновах» города — *Д. В. Вальков*, до русской литературы, от Батюшкова — *И. А. Пильщиков*, Баратынского — *Н. Н. Мазур*, Пушкина — *А. Л. Осповат*, *М. И. Шапир*, Гоголя — *Ф. Н. Двинятин*, Достоевского — *С. Н. Дауговиш*, до Ахматовой — *Р. Д. Тименчик*, *Т. В. Цивьян*, Шенгели — *О. Я. Обухова*, и такой яркой фигуры Серебряного века как *Кока* Врангель — *П. В. Дмитриев*).

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Публикации и исследования по древней и средневековой индийской литературе более чем многочисленны; из публикаций по тибетской литературной (поэтической) традиции отметим: *Цаньян Гьяцо*. Песни, приятные для слуха / Изд. текста, перевод с тибетского, исследование и комментарии Л. С. Савицкого. М., 1983.

[2] В равной степени можно сказать и об опыте нахождения универсальных опорных точек в определении поэтического и прозаического, проистекающем в т. ч. и из привлечения этимологического анализа двух указанных концептов. См.: *Kugel J. L.* The Idea of Biblical Poetry. New Haven, 1981. P. 69; *Якобсон Р. О.* Грамматический параллелизм и его русские аспекты // Якобсон Р. О. Работы по поэтике. М., 1987. С. 99–132, а также многочисленные исследования последнего времени о соотношении поэзии и прозы.

Д. Иоффе

От интеллектуальной и фольклорной компаративистики к новому синтезу

МЕЖДУНАРОДНАЯ НАУЧНАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ «Дело Авангарда», посвященная всестороннему изучению феномена *культурного эксперимента* (в основном, на русском материале), проходила в столице Королевства Нидерландов Амстердаме с 7-го по 10-е мая 2006 г. В финансировании и организации события участвовал Амстердамский университет (Slavisch Seminarium, Universiteit van Amsterdam). В подготовке работы форума использовался щедрый грант, полученный от *Нидерландской Организации Научных Изысканий* (Nederlandse Organisatie voor Wetenschappelijk Onderzoek) в рамках специального проекта *Нидерландско-русского научного сотрудничества*.

Первая рабочая сессия форума проходила под председательством заведующего кафедрой славистики Амстердамского университета Виллема Г. Вестстейна. Собрание открылось фундаментальной лекцией Вяч. Вс. Иванова, посвященной месту и «влиянию» авангарда на судьбы мировой современной науки. Самым интересным в этом сообщении можно считать осмысление того, что авангардные идеи на различных этапах новейшей истории оказывались довольно активно востребованы отнюдь не только в контексте гуманитарных дисциплин. С помощью впечатляюще широкой палитры аргументации и множества интереснейших примеров докладчик продемонстрировал, насколько глубоко (с точки зрения своей эвристики) «авангардный проект» может считаться вписанным в динамику развития естественно-научных и «точных» дисциплин, которые в той или иной форме принимали

Международная научная конференция «Дело Авангарда» (7–10 мая 2006 года, Амстердам), организована ИМК МГУ в сотрудничестве с Амстердамским университетом и Нидерландской Организацией Научных Изысканий (Nederlandse Organisatie voor Wetenschappelijk Onderzoek) в рамках специального проекта Нидерландско-русского научного сотрудничества.

или, точнее сказать, «прививали» к ветвям собственного исследовательского древа идеографические побеги, произраставшие в художественной экспериментальной среде. Радикализм общей «установки на новизну» может быть опознан и «прочитан» в деятельности довольно многих видных ученых из числа лидеров мирового научного процесса первой половины XX века. В данном контексте само понятие «авангард» должно потребовать некоторого уточнения, которое включало бы в себя и соприродные феномены, исходящие не столько из художественного и литературного праксиса, сколько идущие из областей научного эмпирического знания. Более детально описанную взаимосвязь корневого механизма культуры и авангарда, сделанную в парадигмальном культурологическом смысле, Вяч. Вс. Иванов в свое время[1] выявил посредством понятийного блока «горячее» vs «холодное» в цивилизации, науке и жизни. Легко заметить особую меткость подобного разграничения в свете общего контекста семиологических и структуральных изысканий, настойчиво оперирующих бинарными оппозициями, дихотомическими конструктами, предположительно стоящими за тем или иным культурным продуктом. Нельзя забывать, что именно Вяч. Вс. Иванов был в свое время в числе пионеров внимательного изучения этих вопросов на русском материале[2].

Вяч. Вс. Иванова сменила его коллега по Институту мировой культуры МГУ М. В. Акимова. Ее сообщение было посвящено довольно важному и относительно слабо изученному понятию «мотивированности» знака, основанному на материале гераклитически «темного» стихотворения Хлебникова «Огнивом-сечивом высек я мир...»[3]. Докладчик в целом солидаризуется с идеей большинства исследователей, говорящих о (продуманной) ‘тотальной осмысленности’ ‘формы’ хлебниковских творений: привнося, и это важно отметить, ряд своих уточнений и комментариев. Соссюровская семиотика, конденсированно выраженная, согласно Акимовой, в том, что «...в структуре слова связь между означающим и означаемым ничем не мотивирована, чисто условна»[4], находит в Хлебникове[5] своего живого реципиента. Как говорит Акимова, в контексте отношения к идее условности: «...Точками пересечения служат и представление о языке как об игре (у Хлебникова — в куклы, у де Соссюра — в шахматы), и понимание условности игровых фигур-слов, разделяемое лишь членами данного языкового сообщества». Дальнейшее сближение или, точнее, «обнаружение перекличек» между *наукой о знаках* и поэтом Хлебниковым, докладчица увязывает с глубинным осмыслением и преломлением понятия «внутренней формы слова» («innere Sprachform», во-многом по Антону Марти, но, разумеется, не забывая и о столь дорогом для Велимира наследии А. Потебни).

С. Ю. Неклюдов сменил М. В. Акимову со своим весьма интересным докладом, посвященным связи (в его терминах, «сообщающимся

сосудам») различных исторических традиций русской культуры первой половины XX века. Здесь определяюще важна уже самая первая ремарка докладчика о том, что «...исторически фольклор *первичен*, а книжность вторична, и, соответственно, первой фазой фольклорно-литературных связей является опора письменных традиций на устные источники. <...> Характерный пример подобного перехода из фольклора в литературу — так называемый книжный эпос, группа письменных памятников (начиная с «Гильгамеша» и Гомера), прямо восходящих к устно исполняемым эпическим произведениям. Проникновение текстов и их элементов *из* устной традиции *в* письменную происходит на протяжении всей истории мировой словесности». Главный повод обращения к теме у С. Ю. Неклюдова заключался в возможности фундаментальной связи наследия устного народного творчества и утонченного модернистского праксиса, бытовавших во времена после Серебряного Века, когда русский исторический авангард стал рассматриваться как неотъемлемая его часть. Пути влияния фольклора на (элитарную) литературу могли быть самыми разными. В словах докладчика: «Одно из важных сходств „серебряного века“ с эпохой романтизма — внимание творцов нового искусства к фольклору: не только к „своему“ или национальному, но также к *чужому*, включая восточные и другие „экзотические“ традиции». Из значимых имен, обращавшихся к фольклору, докладчик делал акцент на Анненском, Блоке[6], Городецком, отчасти на Гумилеве, как и, конечно, на А. А. Кондратьеве, Ремизове. Особенно ярким эпизодом в истории нового освоения фольклора литературой представляется творчество Хлебникова, которое С. Ю. Неклюдов, вслед за известными штудиями Х. Барана, рассматривал в ключе, так сказать, тотального фольклоризма. Главный же акцент докладчика был сделан на городском фольклоре и его связи с литературными экспериментами 1920-х гг. Неслучайно здесь привлекается и имя такого важного авангардистского «певца города», как Владимир Маяковский.

После объявленного перерыва бразды председательского правления принял Вяч. Вс. Иванов и представил первую докладчицу своей сессии, которой оказалась И. Светликова с немало интригующей темой, заявляющей о возможной связи наследия французского философа А. Бергсона с концепцией «Литературы факта», постулируемой ЛЕФом. Начав с рефлексий Лидии Гинзбург, описывавших многогранную деятельность О. Брика, докладчица перешла к работам Эммануила Енчмена, в которых она распознавала чуть ли не прямое влияние столь занимающего ее французского философа. Некоторые эвалюативные формулировки И. Светликовой могут шокировать[7], особенно на фоне некоторой фрагментарности ее общего историографического исследовательского аппарата[8], но, главное, на наш взгляд, заключается в том, что ею не была в полной мере раскрыта связь понятий «литературный факт» (производное от ЛЕФа) и русский *авангард* (Маяков-

ский и коммуно-чекистский *ЛЕФ* отнюдь не тождественны[9] понятию «авангард»: напомним, в ЛЕФе не состоял ни Малевич, ни Кандинский, ни Хлебников, ни Бурлюки); довольно слабо был очерчен докладчицей контур конкретного интертекстуального *влияния* собственно философии Бергсона на русский (или, хотя бы, *любой другой*) авангард, а ведь именно авангардной культурной парадигме был посвящен обсуждаемый нами научный форум.

И. Светликову сменил Н. Б. Вахтин с очень интересным докладом о «советском langue de bois[10] 1930-х годов», фокусировавшимся на «одной семиотической особенности» этого языка (langue). Анализируя понятие «Newspeak» на материале тоталитарных сообществ, описанных в умозрительно-литературном виде Дж. Оруэллом и Б. Б. Вахтиным, а также (на материале нацистской Германии) В. Клемперером, Н. Вахтин отмечает лингвистическую и методическую первооснову своего размышления ссылаясь на швейцарского лингвиста П. Серио: «...Первое лингвистическое описание этого явления, насколько мне известно, было сделано в диссертации П. Серио (1985) на материале текстов советских коммунистических вождей. Серио назвал это явление *деревянным языком* (langue de bois), оговорившись, что этот термин — не научный, а публицистический, заимствованный им у журналистов, пишущих о языке компартий Восточной Европы, а также Компартии Франции». Поскольку конференция — это всегда явление немного «интерактивное», или «рецепционистское», — то есть не статичное (как печатный авторский статейный текст), здесь будет небезынтересно отметить соответствующую реплику Вяч. Вс. Иванова, который на упоминание Вахтиным имени Серио отреагировал довольно жестко: «Серио был никуда не годный лингвист». Вообще же доклад Н. Б. Вахтина показался нам в большой мере завлекательным, интересным и во многом довольно полезным[11], особенно в отношении анализа «риторики лжи», «манихейского дискурса» в качестве концептуальных *языков тоталитарности* (что может быть использовано в целой массе интердисциплинарных иследований) и т. п. Слабое место выступления — довольно зыбкая связь с общей темой конференции, т. е. отношение к авангардистской культуре, даже если, противореча квазимарксистскому наследию покойного Р. Поджоли, считать авангард интегральной частью тоталитаризма[12].

Вслед за Н. Б. Вахтиным следовал доклад М. Ахметовой, посвященный богатому и разветвленному миру русской литературной антиутопии и «тоталитарному царству Антихриста». В этом довольно интересном и подробном выступлении был, кажется, лишь один несколько проблематичный момент: в разговоре о Владимире Маяковском автор опиралась почему-то чуть ли не *исключительно* на работу одного московского довольно плодовитого автора, чья компетентность и, с позволения сказать, ‘научный вес’ подвергались не раз самому серьезному сомнению[13].

После перерыва на обед в конференцзале форума был зачитан обстоятельнейший доклад Т. В. Цивьян, посвященный Леониду Липавскому, чей образ все еще оказывается в известной мере довольно загадочной фигурой[14] для широкого понимания. Доклад Т. В. Цивьян был очень ценен, помимо прочего, одной из первых попыток приближения к философскому миропониманию Липавского, сделанного на основе его важнейших текстов. В словах самой исследовательницы (курсив наш): «Традиционный философский диалог Липавский *трансформирует* в сложный сюжет, предполагающий не столько разрешение проблемы, сколько ее *усложнение*, стремление не к единственному ответу, а к *умножению вопросов*. <...> Обращение к поэтике Липавского среди прочего имеет в виду и такой ракурс анализа его текстов, который будет способствовать выявлению собственно *философского пласта* (подобно тому, как ранее подступы к их семиотическому анализу привели к поэтике)». В докладе прозвучала масса очень интересных и метких замечаний: например, возникла совершенно неожиданная связь между текстом липавских «Разговоров» и киносценарием. В словах самой докладчицы: «...и действительно, почему бы не сделать фильм, вполне укладывающийся в поэтику и стилистику современного кино: бесконечный диалог, который весьма условно (но все-таки *можно*, по внутритекстовым указаниям) привязать к конкретному времени и месту — и равным образом поместить в «безличное место» и в неопределенное время, диалог, где в разных сочетаниях тасуются условные персонажи, где ход «сюжета» определяется перебивкой кадров, где к партиям персонажей присоединяется закадровый текст, помогающий зрителю, но и усложняющий его задачу и т. п.». В одном месте своего сообщения Т. В. Цивьян совершенно справедливо упомянула близость «Разговоров» Липавского к известным античным жанровым моделям; от себя мы бы хотели добавить, что интерес могло бы представить рассмотрение самой «прагматической ситуации» чинарских разговоров (культурные деятели собираются в некотором месте и ведут поливалентное общение на некие отвлеченные, в том числе *эстетические* темы) в ракурсе конкретно платоновской традиции «Пира», а далее — уже с привязкой к русской культуре Серебряного Века, чьими последними, замыкающими фалангами были участники ОБЭРИУ, — к феномену «Башни» Вяч. Иванова. В типологическом смысле, ситуативный жанр липавских «Разговоров» может быть определен как своего рода лаконическая секвенция этой своеобычной «башенной»[15] традиции Вячеслава Великолепного (пусть и не без известной натяжки). В докладе Т. В. Цивьян были представлены и рассмотрены также и некоторые другие тексты, имеющие отношение к контексту «разговорного» аспекта, из того же дружеского круга (например, А. Введенского).

Доклад М. Одесского, сменившего на трибуне Т. В. Цивьян, посвященный «советско-газетному» субстрату в контексте Хармса, был

очень эффектен внешне и удачен, на наш взгляд, включая, помимо всего прочего, и чисто развлекательный аспект (чего сто́ит одно лишь повествование о безумном советском профессоре, кусающем за грудь своих пациенток). Новизна презентации, правда, была в известной мере смазана тем фактом, что выступление того же докладчика на примерно ту же тему мы уже слышали в заснеженном декабрьском Белграде, на конференции, посвященной столетию Хармса.

Оригинальное и в большой мере новаторское сообщение устроителя конференции В. Вестстейна было посвящено интересному «глоссоллалическому» казусу русского модернизма, структурированному вокруг сочетания звуко-букв «Ра» и «Ры». Немаловажным материалом для анализа послужила здесь новаторская книга стихов Сергея Городецкого «Ярь», которая в своем названии обыгрывала имя весьма значимого в контексте общей египтомании Серебряного Века солнцебога «Ра»; именно оттуда, из этого особого умоностроения эпохи, произрастали, как кажется, и корни мифопоэтического псевдонима замечательной авангардной поэтессы *Ры* Никоновой. К этому же ряду мы со своей стороны хотели бы добавить и не менее «говорящее» название «домашнего» издательства Вяч. Иванова «ОРЫ».

Доклад Т. Двинятиной развивал все ту же «хармсо-чинарскую» тему, что и предыдущие сообщения Т. В. Цивьян и М. Одесского. Фигуры Хлебникова и Туфанова, которым было посвящено сообщение Т. Двинятиной, можно смело отнести ко все еще наиболее интригующим и важным для русской науки об авангарде элементам «русского авангардного пантеона». Работа Т. Двинятиной представляется нам исключительно ценной, ибо она вводит в научный оборот ранее не публиковавшиеся важнейшие тексты (фрагменты) Туфанова о Хлебникове и ставит вопрос о влиянии на Туфанова английского *вортицизма*, а также философии вдохновенного певца интуиции А. Бергсона[17].

Крайне интересный, хотя, возможно, и не очень четко собранный и риторически не очень удачно, на наш субъективный взгляд, структурированный доклад Г. А. Левинтона был посвящен важнейшему для изучения русского авангарда *феномену зауми*. Заметки Г. А. Левинтона о «Мирсконца» знаменуют новый этап изучения этого текста (или «блока текстов») и, без сомнения, должны будут войти в компендиум важнейших исследовательских работ по теме, где образцово выполнены, в частности, все надлежащие референциальные и «ссылочные» механизмы: что должно послужить неплохим примером образцовой работы с источниками (как вторичными так и первичными) для молодых студентов, которые в данную пору, увы, особенно беспомощны в этом отношении и (одновременно) ленивы. Особо ценным и интригующим, на наш взгляд, был экскурс, связанный с античными коннотациями авангардной палиндромии (которые докладчик отыскивал, помимо всего прочего, с помощью заметок М. Л. Гаспарова и Н. Н. Казанского).

Работа конференции во вторник 9-го мая 2006 г. открылась очередным заседанием, проходившим под председательством М. И. Шапира. Объявленное им сообщение Елены Жигариной было посвящено проблеме «современных пословиц» в контексте авторских «новообразований». Это довольно остроумное сообщение изобиловало массой очень занятных примеров реального функционирования текста пословиц в сегодняшнем общекультурном контексте. Единственное, о чем можно было слегка сожалеть, — это то, что автор не эксплицировала более подробно связь антитрадиционализма и эксперимента в авангарде с изучаемым ею наследием русских пословиц и поговорок.

Доклад Д. Исаковой был посвящен важной теме роли *икон* в русском искусстве (автор настаивала именно на «искусстве авангарда»). Помимо известных примеров Малевича, автор сосредоточивала внимание на Петрове-Водкине; однако, когда одна из участников форума, Н. Злыднева, попросила докладчицу объяснить, в чем же, по ее мысли, связь между работой Петрова-Водкина и авангардом, Д. Исакова несколько затруднилась дать развернутый и в полной мере убедительный ответ.

Следующее заседание проходило под председательством автора этих строк. В докладе сотрудника Института мировой культуры МГУ Л. Зайонц большое внимание уделялось новаторскому рассмотрению творчества С. Боброва sub specie кинопоэтики. Это был, насколько мы можем судить, очень проникновенный и серьезный доклад, выполненный в лучших традициях лотмановской школы изучения поэтики культуры.

В совместном докладе И. А. Пильщикова и М. И. Шапира (зачитанного И. А. Пильщиковым) была дана замечательная панорама функционирования коммуникативных стратегий русской поэтики на богатом материале, простирающемся от 18 века вплоть до соцарта. Это сообщение в известном смысле дополнял следующий за выступлением И. А. Пильщикова фундаментальный доклад М. И. Шапира. Выступление ученого было посвящено доселе малоизученному феномену анализа ивритско-библейских цитаций и заимствований, живущих в современном русском поэтическом авангарде. (Особо запомнились примеры из карнавального творчества Дмитрия Александровича Пригова, а также новаторская трактовка, предложенная Шапиром в отношении аббревиатуры всем известного ‘советского’ слова ДОСААФ, который перекликается с библейским Богом Вседержителем, Богом Воинств САВАОФом).

В открывшемся после обеда под председательством М. Одесского заседании с первым докладом выступила хранитель московского Музея-Квартиры Андрея Белого, научный сотрудник Института Мировой Культуры МГУ М. Л. Спивак. В ее сообщении была дана новая интерпретация мандельштамовского текста, написанного на смерть Андрея Белого.

В нашем докладе, который шел сразу за вышеназванным, мы попытались продемонстрировать и постулировать возможную связь ранней супрематической деятельности К. Малевича и философии византийского исихазма, известного в Серебрянном веке посредством работ некоторых русских религиозных философов.

В открывшемся под председательством Г. А. Левинтона следующем заседании с первым докладом выступила известная исследовательница, одна из пионеров отечественного шамановедения Е. С. Новик. Ее сообщение стало, по нашему мнению, одним из наиболее интересных и ценных докладов всего форума. Возможно, автор этих строк и не вполне объективен, ибо наследие евразийского шаманизма занимает особое место в его личной иерархии предпочтительных тем, но презентация Елены Новик показалась нам особенно удачной в контексте чуть ли не первого полномасштабного сближения (пусть и на уровне *попытки*) между текстуальным миром шаманистических песнопений и универсумом авангардного эстетического эксперимента. Мы полагаем, что подобная связь, результирующая в духовидческую *близость*, абсолютно «естественна» и их сходство просматривается едва ли не в первом *внимательном* приближении к теме. Возможное сходство между авангардистом и шаманом уже затрагивалось в некоторых штудиях, сделанных на русском материале[18]. По словам самого автора, «<...> как это часто бывает, противоположности сходятся: „мифургия“ В. Хлебникова и других будетлян оказывается в чем-то близка к тем фольклорным формам, с которыми связана языковая игра, имитация „чужой речи“ и другие проявления иноговорения. Чтобы показать это, обратимся к обрядовому фольклору народов Сибири; напомню, что сибирский материал привлекал внимание и некоторых футуристов: В. Хлебников в сверхповести *Дети Выдры* опирался на миф орочей о трех солнцах (Хенрик Баран), а Василий Кандинский ссылался на песни саамов, исполняемые в ходе семейных праздников, как на пример лейтмотивов <...>».

Мифогенетическая константа шаманизма, сходная во многих аспектах с экспериментальной эстетикой авангарда, определяется автором и далее (курсив наш): «...наиболее полно мифопорождающая ситуация реализуется в шаманских обрядах — так называемых „камланиях“, призванных смоделировать ситуацию прямого общения между людьми в лице шамана-посредника и духами различных рангов. Иногда шаманские сеансы совершались с прогностической целью — «посмотреть дорогу», т. е. узнать от духов о грядущих событиях. Но чаще к услугам шамана прибегали в случае неблагополучного состояния всего коллектива <...> причиной которых («неблагополучий» — *Д. И.*) считался соответствующий дух. Чтобы восстановить добрые отношения с ним, шаман в ходе камлания и совершал свое *символическое путешествие* в мир сверхъестественных сил».

Вопрос о связи шаманистического праксиса с авангардистским предполагает уточнение понятия «иноговорения»: «...общение шамана с духами предполагает *иноговорение*. В отличие от иносказания (как способа передать скрытый смысл) под иноговорением предлагается понимать различные формы и способы для передачи одного и того же смысла, своего рода „перевод“ с языка людей на язык духов, осуществляемый шаманом в ходе своих сеансов». От себя мы бы хотели добавить, что по ряду чисто формальных признаков, текстуальный продукт шаманистического песнопения, *шаманистического иноговорения* отчетливо напоминает некоторые виды авангардного поэтического текста; отметим также, что тема эта заслуживает отдельного дополнительного исследования.

В аудиовизуальной презентации В. Кляуса и М. Щаповой была дана любопытная иллюстрация возможной связи между некоторыми продуктами современного ‘неошаманистического’ праксиса и авангардных поисков прошлого.

Заключительный день конференции открылся под председательством Н. Б. Вахтина. Исследовательница анекдотов в контексте фольклора и антропологии А. Архипова сделала любопытное сообщение на тему так называемого нового фольклора в СССР 1920-х годов. Помимо довольно слабого отношения к заявленной в идее конференции общей теме (проблеме авангарда), докладчица неожиданным образом сумела возмутить некоторых участников конференции (в особенности, Вяч. Вс. Иванова, который справедливо и активно не согласился с ее трактовкой понятия «исторический текст» и «исторический факт», на примере ‘крамольного’ анекдота сталинской поры). Мы, со своей стороны, услышав о довольно странном предположении уважаемой докладчицы, что якобы еврей (иудей?) перед смертью должен был по традиции (любопытно, какой именно?) поменять свое имя (sic!), возмутились и попросили уточнения в отношении конкретного источника этой забавнейшей инвенции, но, увы, в ответ не услышали ничего вразумительного, за исключением отсылки к тому, что так это было «придумано» в некоем анекдоте той поры. Нам отдаленно известен подобный обряд в каббалистических традициях Восточной Европы, но вместе с тем мало понятно, насколько подобный эзотеризм мог быть распространен в Советской России в двадцатые или тридцатые годы.

В докладе А. Козьмина, пришедшего на смену А. Архиповой, сообщалось о «метрике и ритмике блатной песни 1920–1930-х годов», по сравнению с кое-какими «русскими поэтическими традициями». Этот доклад лишь слабо касался темы форума и, кроме того, насколько мы можем судить, не блистал какими-либо особыми стиховедческими достоинствами или находками.

Голландская исследовательница Э. Руттен, не так давно защитившая диссертацию в Гронингенском университете в области изучения

«образа», или «метафоры» Женщины в русской культуре, сделала серьезный и стройный доклад на тему восприятия и бытования образа знаменитой подруги Есенина танцовщицы Айседоры Дункан в России соответствующего периода. Среди прочих достоинств ее выступления хотелось бы отметить безупречное владение автором всей источниковедческой базой интересующей ее темы.

Заключительное заседание конференции проходило под руководством Т. В. Цивьян. Первым в нем был прочитан интереснейший доклад главного научного сотрудника Института Мировой Культуры МГУ Н. Злыдневой, посвященный фундаментально важной топике «архаического» в художественном авангарде. Исследовательница очень осторожно и верно описала специфику отношения к пластам традиционных культур в рамках авангардной эстетики: «...общеизвестно и то, что особенностью русского авангарда, отличающего его от авангарда, к примеру, французского, явилось отсутствие обращения к артефактам экзотических примитивных культур и отдаленных эпох: наскальным рисункам, африканским маскам, искусству островных аборигенов и т. п. Между тем, несомненна связь русского художественного эксперимента 1910–20-х годов с архаикой на *глубинном уровне*». Общая идея постулирования подобного рода связи может быть конденсированно выражена в словах Ивана Клюна «*Мы примитивы двадцатого века*», затрагивающих, как кажется, чуть ли не все главные аспекты отношения русского авангарда к корневым традициям (включающим в себя и *сакральное*). В рамках своего выступления Н. В. Злыднева продемонстрировала (и проиллюстрировала) дальнейшее развитие идеи Малевича о «срифмованности архаики с современностью».

А. А. Ромахин выступил с интересным докладом, посвященным «магичности» «квадратов», которые автор разглядел в русском авангарде. Довольно остроумным образом автор постарался продемонстрировать, как ‘язык эзотерического знания’ использовался на оригинальных *обложках* многих книг Маяковского: по словам А. Ромахина, — «в виде обыгрывания мифологемы *магического квадрата*». Насколько это все удалось докладчику — уже отдельный вопрос.

Последней докладчицей форума стала Е. Кусакина с довольно любопытным сообщением на тему «массовых действий», описанных в контексте «техники» и «архаики» в так называемом «левом» искусстве раннесоветского времени.

В заключительной части работы форума были подведены некоторые итоги изучения наследия русского авангарда. Хотелось бы отметить реплику Вяч. Вс. Иванова, посвященную перспективам развития авангардоведческих дисциплин, направленных на упрочение фиксации и изучения эстетического эксперимента во всех видах искусств.

Конференция, о которой мы рассказали, была первым собранием ученых из различных областей гуманитарного знания, объединенных

желанием изучения авангардистских практик, понимаемых и осмысляемых в самом широком контексте. В рамках той же научной программы состоятся еще два съезда. Следующее собрание ученых запланировано на июнь 2007 г. и должно пройти в Институте мировой культуры МГУ. Заключительная конференция пройдет в Амстердаме спустя год.

И последнее, крайне печальное, катастрофически грустное замечание. Вышеописанная амстердамская встреча оказалась волею чудовищного рока *последней* конференцией, в которой довелось участвовать выдающемуся филологу России Максиму Ильичу Шапиру, трагически погибшему[19] через приблизительно два с половиной месяца после того. Эта, в самом буквальном смысле, *невосполнимая* утрата для всей российской гуманитарной науки становится во сто крат горше, когда пытаешься представить, сколько всего Максим Ильич *мог бы сделать* на своем пути, столь внезапно и безвременно оборвавшемся. Ведь он был еще, в сущности, *довольно молодым и необычайно активным человеком*, перед которым лежала целая научная жизнь, увы, не воплотившаяся в полной мере. Но уже то, что Максим Ильич *успел* сделать, позволяет говорить о нем как об одном из самых ярких и значимых филологов современного времени.

Вечная ему память.

ПРИМЕЧАНИЕ

[1] См. в этой связи его доклад ‘Антропологические теории *горячих* и *холодных* культур и история авангарда’ в кн.: Материалы московского семинара *Новые языки в искусстве* (1–5 февраля 1988 г., МГУ), частично опубликованный (по синхронно, но не полностью расшифрованной аудиозаписи) в двадцатом номере неподцензурного «Митиного Журнала» (Ленинград) за 1988 год. (Публикация включает в себя и некоторые реплики обсуждения из дискуссии).

[2] Вместе с другими коллегами, работавшими примерно в том же направлении изучения истории культуры, такими как В. Н. Топоров или Б. А. Успенский.

[3] Огн**и**вом-сеч**и**вом высек я мир,
И зыбку-улыбку к устам я поднес,
И куревом-маревом дол озарил,
И сладкую дымность о бывшем вознес.

[4] Общую картину принципиального *несовпадения* этого соссюровского ‘фирменного’ лозунга со всей культурной практикой русской религиозной философии Серебряного Века (в частности, с имяславием, в лице хлебниковских современников Флоренского, Булгакова, Лосева), фокусирующейся на фундаментальной проблеме Имени Божиего, мы описали в нашей специальной монографической работе ‘Пассивное противостояние диамату на пути к онтологии и феноменологии: Имяславие (Лосев-Булгаков-Флоренский) и критическое неогумбольдтианство (Густав Шпет)’, в кн.: *Russian Literature*: Special Triple Issue *Philology Under Stalin*, Spring 2008 [ред., сост. Е. Добренко, Д. Иоффе], Amsterdam (North Holland), Elsevier

BV. В этой статье мы, кроме всего прочего, попытались очертить весь спектр «несхождения», зияющего, по нашему мнению, между русской религиозной философией языка и наукой семиологии в западном ее понимании. И действительно, что есть «Имя Божие» для практикующего семиолога? Коль скоро связь знака и предмета тотально *условна*, то Иисуса Христа можно легко *назвать* любым другим именем, и это, на наш взгляд, указывает на исихастское «Имя Бога» как на потенциальную «Черную Дыру» науки семиотики — т. е. на своего рода *марианскую впадину*, имеющую лишь внешние «координаты» своих первоначальных очертаний, но не находящую своего реального решения и/или удовлетворительного объяснения своей генеральной сути. С точки зрения де Соссюра, «Имени Бога» просто не существует.

[5] Велимир, как считает докладчица, имел (или мог иметь) определенное представление об основных идеях «Курса», пришедших к нему в том или ином изложении от его различных приятелей. С этой идеей М. Акимовой в прениях открыто поспорил Г. А. Левинтон, но общее согласие участников форума было, насколько мы помним, в целом на стороне докладчицы.

[6] О фольклоризме Блока имеется пионерская статья Г. А. Левинтона, опубликованная в 1978 г.

[7] Как, скажем, ее непонятно чем мотивированное и не эксплицированное утверждение того, что широко известная монография американской исследовательницы Хиллари Финк о Бергсоне и русском модернизме — «сумбурная и поверхностная», в то время как неопубликованная (и не до конца написанная?) работа Аркадия Блюмбаума, опять же без каких-либо доказательств или комментариев, по умолчанию подается как само собой разумеющийся образец строгой научности.

[8] Где, к примеру, по непонятной причине отсутствует критический рефлективный анализ чуть ли не единственной объемной и адекватной монографии, посвященной Бергсону, написанной по-русски в последние годы, см.: И. И. Блауберг, *Анри Бергсон*, Москва, Прогресс-Традиция, 2003.

[9] И не корреспондируют даже на уровне «синекдохи».

[10] Насколько можно судить, докладчик использовал это французское выражение в значении социально-доминирующего в официозе «новояза» (почти «волапюка»), в то время как существует огромное количество коннотативных выражений с этим же компонентом, см., например: http://www.site-en-bois.net/fr/lit/langue.phtml. В английском же языке значительно реже используется сочетание *wood language*, хотя характеристика «wooden» для обозначения неуклюжести и неестественности «деревянного» стиля довольно часта и популярна.

[11] Его оригинальность, однако, как кажется, была в изрядной мере деформирована тем, что он вполне открыто использовал материалы «языка» и «дискурса», которые уже были опробованы, опубликованы и проанализированы ранее другими авторами. Такого рода демонстративная зависимость от, скажем, контроверсиальной работы М. Вайскопфа (который в свою очередь тоже совсем не исчерпал соответствующу тему) выглядит все же довольно странно.

[12] Вслед за такими постмодернистскими авторами, как М. Рыклин или Б. Гройс. См., однако, в качестве более осторожного аналитического взгляда: Ф. Серс, *Тоталитаризм и авангард*, Прогресс-Традиция, Москва, 2004.

[13] В качестве характерного примера весьма ценную в этом отношении статью Марии Мишиной в *Новой Русской Книге* (№ 4–5 за 2000 год). См. ее публикацию

он-лайн: http://www.guelman.ru/slava/nrk/nrk5/32.html. Не стоит забывать и об определяюще важном докладе Максима Ильича Шапира, посвященном тому же сомнительному персонажу: http://www.guelman.ru/slava/skandaly/m2.htm.

[14] Интересен был в этой связи диалог, возникший сразу после выступления между докладчицей и присутствовавшим на конференции Андреем Россомахиным (сделавшим интересный доклад в самом конце конференции под именем *Андрей Ромахин*), автором недавней статьи, описывающей «другого Липавского» — автора популярных советских детских книг-бестселлеров. См. его: 'Двуглавый чинарь', *Русский Журнал*, 11 июля 2005, http://russ.ru/culture/krug_chteniya/dvuglavyj_chinar.

[15] Феномен «Башни» Вячеслава Дионисийствующего ныне всесторонне изучен в замечательной коллективной монографии, вышедшей несколько месяцев тому назад: *Башня Вячеслава Иванова и культура Серебряного Века*, ред., сост. А. Б. Шишкин и др., С.-Петербург, 2006.

[16] См. об этом поразительном феномене фундаментальный труд Московско-Лос-Анджелесской исследовательницы Л. Г. Пановой, на который мы в данный момент пишем критическую рецензию. (*Русский Египет. Александрийская поэтика Михаила Кузмина*... Москва, Водолей Publishers, Прогресс-Плеяда, 2006, тт. 1–2). Небезынтересное интервью с автором книги доступно по следующему русско-египтологическому адресу: http://maat.org.ru/interviews/0026/ index.shtml.

[17] О чем писал в свое время и Ж.-Ф. Жаккар. В будущем было бы интересно проанализировать деятельность Туфанова в контексте философских воззрений основателя «русского интуитивизма» Н. О. Лосского, который во-многом не совпадает с Бергсоном.

[18] По следам замечания князя Святополк-Мирского, который первым сравнил и уподобил творчество Хлебникова деятельности *шамана* (поэта, мага и (ино)говоруна), укажем на новаторскую небольшую работу В. М. Викторина: «Мотивы шаманства в поэзии Хлебникова», *Поэтический мир Велимира Хлебникова. Межвузовский сборник научных трудов*. Вып. 2, Астрахань, 1992, 77–83.

[19] См. некролог, подготовленный М. Акимовой: http://www.imk.msu.ru/russian/akimova_msh.htm.

Д. Иоффе

Литература vs живопись

российская экспериментальная культура эпохи модернизма

ВТОРАЯ ПО СЧЕТУ международная научная конференция, интегральная часть российско-нидерландского проекта «Русский авангард: истоки, развитие, значение», состоялась в Москве, на Старом Арбате, в «Мемориальной квартире Андрея Белого» со 2 по 5 июня 2007 года. Ученое собрание, проходившее под эгидой таких солидных исследовательских институций, как Научный совет РАН «История мировой культуры», Государственный музей А.С. Пушкина (чьим отделом является «Мемориальная квартира Андрея Белого»), Амстердамский государственный университет, Институт мировой культуры МГУ им. М. В. Ломоносова, было озаглавлено «Художник и его текст».

Специально к конференции была приурочена выставка «*Лики времени*: Литературные образы и впечатления в творчестве Алексея Васильевича Каменского», вернисажем конференция и началась.

В основу главной проблематизирующей идеи, послужившей поводом к устроению этого научного форума, легла исследовательская заинтересованность в рассмотрении знаковой сущности взаимоотношений «вербального текста» и «фигурального изображения» в контексте русского экспериментального искусства и авангарда. Семиотический подход к изучению взаимосвязи живописи и литературы хорошо известен и насчитывает в своем арсенале массу замечательных имен и работ.

Описывая первичную возможность артикуляционного анализа системы художественного *знака*, как в его визуально-фигуративной ипостаси, так и в чисто вербальной, петербургский семиолог Леонид Чертов в свое время проницательно писал[1]: «...Больше возможностей ...

Международная конференция «Художник и его текст» (российско-нидерландский проект «Русский авангард: истоки, развитие, значение») (2–5 июня 2007 года, Москва), организована ИМК МГУ в сотрудничестве с Научным советом РАН «История мировой культуры», Государственным музеем А. С. Пушкина (отдел «Мемориальная квартира Андрея Белого»), Амстердамским университетом.

открывает взгляд на произведение искусства не как на автономный знак, а как на *сложный текст*, составленный из знаков некоего языка. В таком случае становится правдоподобным различение „языка живописи“, „языка графики“ и других видов искусства как особых семиотических систем. Семиотика искусства при этом сближается со многими досемиотическими исследованиями художников и искусствоведов, проводивших параллели между выразительными средствами искусства и языком». Автор отстаивает семиотическую позицию исследователя при анализе фигуративного искусства, предлагая соблюдать известную деликатность в размышлениях над тем или иным феноменом его истории.

Сходные аспекты изучения визуальных искусств с точки зрения семиологии были рассмотрены и многими другими исследователями — в западной науке, например Мике Баль и Норманом Брайсоном, а также многими серьезными авторами в российской ученой традиции[2].

Весь комплекс подобного сциентистского описания и аналитического размышления над сложным каркасом взаимоотношений двух сред — литературной и живописной — и стал, в какой-то мере, основой для формирования первичной повестки дня конференции в доме-музее Андрея Белого. С варьировавшейся степенью заинтересованности в строгом знаковом рефрене обсуждаемых тематик выступавшие докладчики отдавали дань той или иной научной школе, привлекали богатый иллюстративный материал, становившийся доступным зрителю и слушателю с помощью компьютерного проектора.

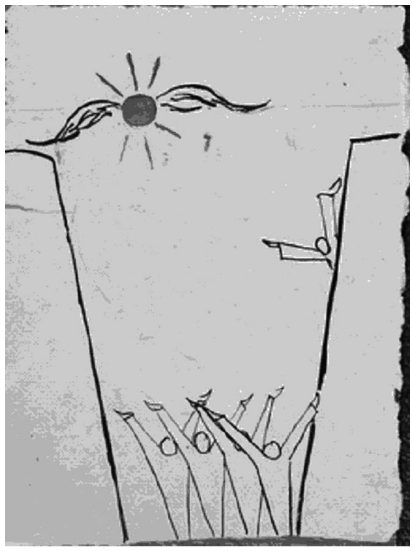
Первая сессия конференции проводилась под председательством профессора Амстердамского Университета В. Вестстейна. Ведущий заседание объявил первый доклад, которым стало интересное сообщение заведующей музеем-квартирой Андрея Белого, т. е. гостеприимной хозяйки проходящего форума М. Л. Спивак. Ее доклад был посвящен аналитической репрезентации рисунков Андрея Белого, созданных в русле его глубинных антропософско-мистических интересов. Доклад развивал уже начатую исследовательницей тему, которой она посвятила недавнюю работу[3].



Андрей Белый. Без названия.
1912–1916 (?)
Б., карандаш, гуашь. 69×86,5.
Архив «Наследие Р. Штейнера».
Дорнах, Швейцария

Многие из поднимаемых московской исследовательницей аспектов творчества Белого-художника, особенно все, что было связано с пронзительностью солнечного света, интересом к священному наследию Древнего Египта и его символики, были продолжены в последовавшем докладе, представленном автором этих строк. Незапланированно разви-

вая прозвучавшую в докладе Спивак топику увлечения (у нее это касалось материала Андрея Белого) изображением солнечных лучей, необычных потоков мистического света и др., мы в нашем сообщении попытались произвести панорамный обзор особой ментально-критической заинтересованности многих ключевых культурных агентов пред- и постреволюционной эпохи в освоении «белого света и цвета», в интересе к солнечным богам различных религиозных традиций. (В особенности это имело отношение к мифологизации русским экспериментальным модернизмом славянских солнечных богов и солнечной теофорности Древнего Египта, чья метафизическая сфера пользовалась особой популярностью в серебровековой художественной ментальности[4]).



Аллегория

В часовом докладе патриарха российского искусствознания А. А. Стригалева, называвшемся «Адекватное и неадекватное в описании Петербурга Андреем Белым», была предпринята попытка проанализировать все замеченные оратором (профессиональным историком архитектуры) несоответствия между реальной градостроительной практикой и ее преломлением в «Петербурге». Доклад был сфокусирован на большом количестве «визионерских» мутаций, которые намеренно совершал Белый, отступая от топографии имперской столицы в пользу собственных художественных соображений и интересов. В прениях среди прочего прозвучали закономерные предложения дополнить доклад автора с помощью привлечения теоретических концепций московско-тартуской школы, в частности понятийного аппарата, разработанного покойным В. Н. Топоровым, оперировавшим терминами «петербургский текст» русской культуры.

В докладе Е. В. Наседкиной, посвященном «Групповому портрету русских писателей» К. С. Петрова-Водкина, был произведен анализ генезиса этой картины художника в контексте возможной связи с текстами Андрея Белого и общего «духа» этого писателя-символиста. Доклад Наседкиной знаменовал собой чисто «искусствоведческую» «панель» конференции. На смену докладчице на кафедру была приглашена одна из ведущих исследовательниц русского художественного авангарда Н. В. Злыднева. Ее доклад был посвящен Казимиру Малевичу, точнее его «поэтическому творчеству»[5], взятому в контексте его, так сказать,

«основной деятельности». Было рассмотрено стихотворение «Художник», напрямую корреспондирующее с известным полотном мастера.

В следующей секции выступили два докладчика. Первой была Н. А. Гурьянова, которая поделилась своими последними наработками и размышлениями в отношении продолжающегося изучения раннефутуристического творчества Крученых и Гуро. Вслед за гостьей из Эванстона выступил Г. Ф. Коваленко[6]. Его продолжительный доклад был посвящен Александре Экстер и ее воззрениям на теорию и практику «кубизма».

Утреннее заседание четвертого июня открылось подробным докладом С. В. Митурича, который представил ценнейшие материалы к биографии своего деда Петра Васильевича Митурича[7], и в частности, сосредоточился на возможной и крайне неожиданной связи между Митуричем и Михаилом Врубелем. С. Митурич также представил новейшие тома, выпущенные в рамках работы его издательства «Три квадрата». Сергея Митурича сменила на трибуне московская исследовательница М. А. Гистер, чье выступление также было посвящено творчеству художника Врубеля, но уже в контексте поэзии Андрея Белого и Бориса Пастернака.

Дальнейшая работа конференции продолжилась докладами московских ученых. Доклад М. П. Одесского был посвящен Михаилу Ларионову как исследователю театра пореволюционной поры. Сообщение М. В. Акимовой касалось сложной знаковой системы «иллюстраций», живописующих ‘иероглифы танца’ у поэта Валентина Парнаха. Исследовательница особым образом структурировала визуальную поэзию Парнаха, его танцы, известные как „Этажи иероглифов“, и общее значение деятельности Парнаха стало несравненно более четким и логичным. В частности, особенно убедительно может выглядеть «синэстетическая» константа деятельности поэта (большого адепта и пропагандиста радикального на тот момент «джаза»). Об уникальной эстетической «универсальности» изобретателя экспериментального танца писал в свое время и современный публикатор Парнаха, придерживающийся менее строгой, нежели докладчица, методологии Е. Арензон[8].

Вечернее заседание форума продолжилось докладом исследователя из Иерусалима Д. М. Сегала, посвященным, в его формулировке, «Живописной структуре *Поэмы квадратов* Вагинова», где автор проанализировал «авангард и арьергард» в ракурсе этого материала. В рамках презентации было предложено связать этот текст Вагинова с известной картиной Пабло Пикассо (что может быть проделано, по мысли Д. М. Сегала, среди прочего, через посредство вагиновского выражения «линейность рук»). В прениях по докладу было высказано немало альтернативных соображений в плане осмысления этого текста Константина Вагинова. Многие из контрверсий были изложены в научной печати и ранее[9].

Заседание было продолжено докладами московского хлебниковеда А. Е. Парниса о фрагменте поэмы «Ладомир» Хлебникова, где упоминается немало загадочный «день Шевченко»[10], и замысловатой проблеме «точки», имеющейся в этом тексте, и петербургского филолога Ф. Н. Двинятина, посвященного остроумному структуралистскому анализу стихотворения «Овца» Даниила Хармса в контексте предположительных «предметно-визуальных коррелятов текста».

Непрерывное заседание конференции, проходившее пятого июня, открылось сразу тремя видео-докладами Вяч. Вс. Иванова, любезно приславшего их из далекого Лос-Анджелеса. Первая презентация ученого была посвящена вопросу преломления и противоречивого эстетико-поэтического взаимодействия с «авангардизмом» у Бориса Пастернака. Стоит отметить, что доклад Иванова почтил своим присутствием сын поэта Евгений Борисович.

Особо запомнилась уникальная манера пастернаковской «театральной» декламации стихотворений, которую вживе реконструировал по памяти и наглядно продемонстрировал Вячеслав Всеволодович, заранее извинившись перед зрителями за возможную «гротескную» или «буффонную» интерпретацию этого действа. Второй доклад Иванова был посвящен анализу и описанию декораций кубо-футуристической художницы Александры Экстер к знаменитому кинофильму Протазанова «Аэлита». Отдельно хотелось бы отметить третью и заключительную презентацию Вячеслава Всеволодовича, посвященную «скабрезным», или как докладчик их именовал, «озорным» рисункам Сергея Эйзенштейна.

Презентация, отчасти, проходила в контексте вышедшего в свое время в Париже ценного издания[11].

Как писал когда-то критик Николай Молок в журнале «Итоги», «...Корпус рисунков великого советского режиссера, хранящийся в одном только Российском государственном архиве литературы и искусства (РГАЛИ), насчитывает по последним данным около пяти тысяч листов. ... <...> ... Эротизм Эйзенштейна довольно много обсуждался



Малютин



Тайна Елизаветы

в специальной литературе. Исследователи предлагали разные интерпретации, в основном фрейдистского характера (например, еще в 1930 году один американский публицист писал по поводу рисунков Эйзенштейна: „Вся его сексуальная активность заключалась в изготовлении эротических рисунков“). Но самую интересную и, скорее всего, самую разумную версию высказал директор московского Музея кино Наум Клейман — *гротесковый эротизм* был для Эйзенштейна одним из методов режиссерской работы. В коллекции Музея кино есть рисунок гигантского идущего фаллоса. Этот рисунок был сделан Эйзенштейном для Черкасова, игравшего роль Ивана Грозного, с тем, чтобы, как считает Клейман, *отвадить* его от „психологизма“ школы Станиславского»[12].

Представляя в своем выступлении[13] столь шокирующие рисунки[14] Эйзенштейна, Вяч. Вс. Иванов намеренно воздержался от каких-либо «конкретно-индивидуальных»[15] (в том числе «нестандартных») интерпретаций этого вида деятельности знаменитого советского режиссера.

Вместе с тем, если разговор на эту тему все же будет лишен неминуемой «деликатствующей» табуированности и секретности, может быть интересно рассмотреть вопрос чисто сексуальной (сенсуальной) идентичности Сергея Эйзенштейна. В этой связи было немного странно, что в рамках презентируемого разговора о столь специфических рисунках режиссера вообще никак не прозвучала уже довольно известная в критике «тема» его общей сексуальной ориентации, тема, которая напрямую корреспондирует как с самим «содержанием» его скабрезных рисунков, так и со многими другими «имиджевыми» аспектами творчества Сергея Эйзенштейна. Мы далеки от того, чтобы предложить записать культурного героя в ряды той или иной метросексуальной «конфессии» (бисексуалов, гомосексуалов и т. д.). Но сам вопрос соматического и эротического интересов режиссера, — буде столь важен в контексте, по крайней мере, его рисунков — достоин, как нам кажется, осторожного и аргументированного обсуждения.

В заключительной части конференции были представлены доклады четырех исследователей. Первым выступил Г. А. Левинтон с заметками о графике русских футуристов, в частности, на материале «*Мир сконца*». Вслед за петербургским ученым выступил иерусалимский славист Р. Д. Тименчик с продуманной презентацией, посвященной вопросу экфразиса в русской литературе начала двадцатого века. Это сообщение вызвало массу заинтересованных откликов и может по праву считаться одним из наиболее значимых и основательных докладов всего научного форума. В качестве одного из немногих проблематичных вопросов здесь может быть назван момент самого теоретического определения понятийного сюжета «экфразиса» — что в принципе допустимо обозначать таковым термином? Является ли любое поэтическое описание «пейзажа» по определению «экфразисом»?

Вслед за Тименчиком выступил один из главных организаторов всей конференции — В. Вестстейн с подробным и очень интересным докладом, посвященным хлебниковским рисункам известного российского нео-футуристического поэта Сергея Сигея. Традиционная линия русского авангарда, порожденная будетлянским творчеством Велимира, находит в Сергее Сигее своего ревностного продолжателя и крайне изобретательного подвижника. Вслед за амстердамским профессором был зачитан доклад Н. М. Сегал-Рудник из Иерусалима. Ее сообщение было посвящено интерпретации поэмы Хлебникова «Зверинец». В качестве одного из главных «визуальных» источников этого текста докладчица предложила рассмотреть известную гравюру Гюстава Доре. Мы не вполне уверены, что оратору удалось продемонстрировать реестр по-настоящему убедительных фактов реального знакомства автора «Зверинца» с конкретным фигуративным изображением французского художника, что, разумеется, не отменяет ценности и возможной глубины самого изначального сопоставления.

Финальным докладчиком форума волею судеб оказался исследователь из Петербурга А. А. Ромахин. Его выступление стало одним из наиболее ярких и остроумных сообщений форума. Представленная слушателям «Заячья Россия Велимира Хлебникова» эффектно продемонстрировала важность особой «заяче-кроличьей» «ушастой» тематики для понимания некоторых текстов поэзии Велимира; тогда как изображение одной конкретной антикварной чернильницы, найденной Ромахиным, которую мог видеть и знать сам Велимир и в связи с которой мог черпать вдохновение — стало, думается, особой удачей докладчика.

Следующая, финальная конференция Российско-Нидерландского проекта по изучению русского авангарда состоится в Амстердаме и подведет итоги трехлетнему периоду работы ученых участников этого форума. Можно уверенно предположить, что грядущий исследовательский сбор продемонстрирует не менее высокие стандарты научной дискуссии, нежели два предыдущих собрания, состоявшихся в недавнем прошлом.

ПРИМЕЧАНИЕ

[1] См. его ценную статью: *Чертов Л.Ф.* Как возможна семиотика искусства? (о перспективах союза эстетики и семиотики) // Эстетика сегодня: состояние, перспективы. Материалы научной конференции. 20–21 октября 1999 г. Тезисы докладов и выступлений. СПб.; Санкт-Петербургское философское общество, 1999. С.91–95. См. также серию работ Чертова, опубликованную в *Амстердамском Журнале Нарратологии Культуры* (AJCN): *Tchertov Leonid*. Perceptographic Code in Visual Culture: Sign Systems, Cultural Narratives and Symbol Apprehension // Amsterdam International Electronic Journal for Cultural Narratology, Spring 2005, vol. 1. *Tchertov Leonid*. Spatial Narratives and Semiotics // Amsterdam International Electronic Journal for Cultural Narratology, Autumn 2005, vol. 2.

[2] См.: *Bal Mieke and Bryson Norman*. Semiotics and Art History // The Art Bulletin, Vol. 73, No. 2, June 1991. С. 174–298. См. также ныне широко известные работы Б. А. Успенского, Ю. М. Лотмана, Вяч. Вс. Иванова и некоторые другие (например, М. Шапиро — «Некоторые проблемы семиотики визуального искусства. Пространство изображения и средства создания знака-образа») в давнем сборнике «Семиотика и искусствометрия» (М., 1972). Не стоит забывать и о недавних работах А. П. Лободанова.

[3] См.: *Спивак Моника*. Символы моих духовных узнаний: медитативные рисунки Андрея Белого // Русское искусство, Вып. 1, 2006.

[4] На тему специфической популярности Древнего Египта см., среди прочего, недавнюю фундаментальную двухтомную монографию Лады Пановой.

[5] С недавних пор оно доступно в печатном издании: *Казимир Малевич*. Поэзия. Сост. А. С. Шатских. М.: Эпифания, 2000.

[6] Устроитель замечательной компаративистской серии сборников, выходящих в издательстве «Наука». Мы имеем в виду особую серию издательства, обозначающуюся как *Искусство авангарда 1910–1920-х годов*. В ее рамках вышли многие ценные сборники по истории русского авангарда. Например, такие, как «Волдемар Матвей и *Союз молодежи*», «Амазонки авангарда», «Русский авангард 1910–1920-х годов. Проблема коллажа», «Символизм в авангарде», как и целый ряд других книг подобной проблематики.

[7] Чьи интереснейшие дневниковые записи доступны в книжном издании: *Петр Митурич*. Записки сурового реалиста эпохи авангарда: Дневники, письма, воспоминания, статьи. М.: RA, 1997 (серия *Архив русского авангарда*).

[8] См.: *Арензон Е.* «Изобретатель строф и танцев...» // *Валентин Парнах*. Жирафовидный истукан. М.: Гилея, 2000. С. 5–28.

[9] См. для первого примера специальную статью Е. О. Козюры, эксплицитно не заинтересованную в кубизме или «Пикассо»: «*Поэма квадратов* Константина Вагинова: текст и подтекст» (Вестник Воронежского Гос. Университета, серия Филология. Журналистика, 2004, вып. 1). См. также: *Сойнов С.* Мотив *творчества* в поэзии и прозе К. К. Вагинова // Критика и семиотика, Вып. 1–2, 2000. С. 155–169, как и ряд других «вагиноведческих» штудий.

[10] См.:

...И то впервые на земле:
Лоб Разина резьбы Коненкова,
Священной книгой на Кремле
И не боится дня Шевченко.
Свободы воин и босяк,
Ты видишь, пробежал табун,
То буйных воль косяк,
Ломающих чугун. ...

[11] См.: *Dessins secrets* par Sergueï Eisenstein, *Avec des textes de Jean-Claude Marcade et Galia Ackerman*. Paris: Seuil, 1999. Как писал недавно другой популярный автор: «...Огромные **вздыбленные члены** намечены всего несколькими линиями — очень схематично, без гомосексуального фетишизма к мужскому достоинству. Нужно сказать, что и противопоставить этот схематизм нечему — женские половые орга-

ны в набросках Эйзенштейна больше напоминают перевернутые глаза...». См.: *Владимир Кирсанов*. 69. Русские геи, лесбиянки, бисексуалы и транссексуалы. Тверь: Ганимед, 2005.

[12] См.: *Николай Молок*. «Спецэффектный Эйзенштейн» // Итоги, 4 мая 1999.

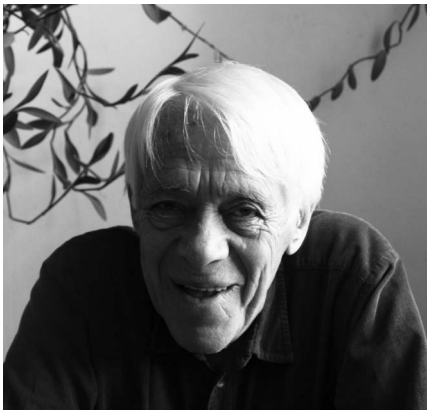
[13] С основными смысловыми узлами московского видеовыступления Вячеслава Всеволодовича можно ознакомиться по адресу: http://kogni.narod.ru/eisenstein.htm. Т. е. в работе: «Неизвестный Эйзенштейн — художник и проблемы авангарда. Озорные рисунки Эйзенштейна и главная проблема» его искусства».

[14] В советское время эта тема была совершенно секретной. См. «благообразное» издание: *Сергей Эйзенштейн*. Рисунки разных лет. Москва: Союз кинематографистов СССР, 1968. См. также *С. М. Эйзенштейн*. Мексиканские рисунки. Москва: Советский художник, 1969.

[15] Важно отметить, как подчеркивает и сам Вяч. Вс., «...начало размышлениям Эйзенштейна о *паралогической основе искусства* было положено его знакомством в юности с психоанализом — прежде всего благодаря чтению эссе Фрейда о сне Леонардо да Винчи». И Фрейд и Да Винчи (чья креативность и сексуальность, во многом, может рассматриваться в качестве *параллельной* Эйзенштейну) здесь, разумеется, определяюще важны.

Н. В. Злыднева

Алексей Каменский: *изображенное слово*



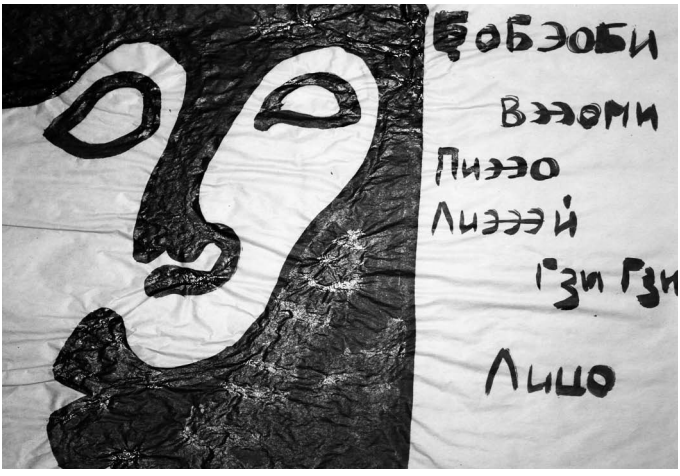
В РАМКАХ КОНФЕРЕНЦИИ «Художник и его текст» в залах Мемориальной квартиры Андрея Белого на Арбате 3–6 июня 2007 г. была организована художественная выставка «Лики времени: литературные образы и впечатления в творчестве Алексея Васильевича Каменского», на которой демонстрировались произведения живописи, графики и керамика мастера, созданные преимущественно в последние 15 лет.

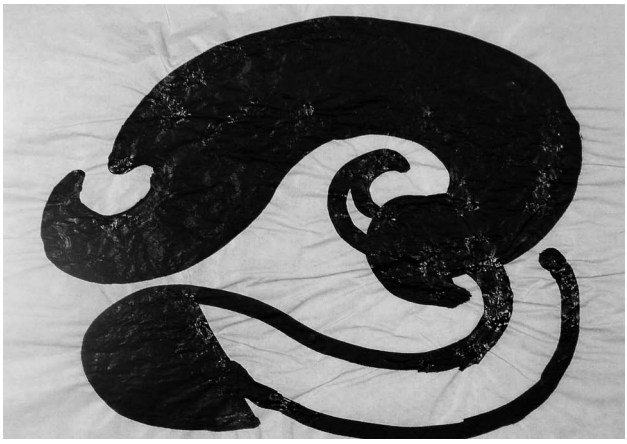
Алексей Васильевич Каменский родился 30 июня 1927 г. в Сухуми в семье творческих личностей. Мать — Августа Алексеевна Касторская — певица, отец — Василий Васильевич Каменский — знаменитый поэт, участник движения кубофутуристов. В 1936 г. Алексей Васильевич вместе с родителями переехал в Москву, где сначала учился в художественной школе, а в 1951 г. окончил Московский государственный институт имени В. И. Сурикова. С 1958 г. он — член МОСХ. С 1952 г. Алексей Васильевич участвует во многих групповых выставках, исключая период с 1961 по 1973 г., когда его работы не допускались к показу. В 1974–1989 годах художник работал для Московского комбината графического искусства.

А. В. Каменский принадлежит к поколению шестидесятников — тем людям, которые обретали мастерство вопреки официальному традиционализму брежневской эпохи, прокладывая путь к языку современного искусства самостоятельно, шаг за шагом пробиваясь к художественным истинам, почти утраченным со времен авангарда. Этот художник, впитавший основы живописной культуры потомков вели-

кого расцвета русского искусства начала века, всегда имел признание в московских художественных кругах, но, сосредоточенный в себе, сконцентрированный на проблемах языка формы и цвета, его талант противится шумной рекламе. Творчество этого мастера, еще с 1960-х годов ценимое знатоками и коллегами, а также западными коллекционерами, было мало известно широкой публике и обрело общественный резонанс уже в новую эпоху. Одна из наиболее значимых выставок начала перестроечной поры, в которой художник принял участие — «Ретроспекция творчества московских художников. 1957–1974. Живопись». В 2003 г. в швейцарском издательстве вышел объемный альбом-монография «Alexei Kamensky», в 2005 г. в Москве — альбом пастелей «Алексей Васильевич Каменский», созданный по инициативе фонда «Modern Art Consulting», который начал серию публикаций, представляющих творчество русских художников XX века широкому кругу специалистов и любителей, а в 2007 г. в издательстве Agey Tomesh в серии «Новая история искусства» опубликован большой альбом пастелей и набросков мастера (составитель А. Балашов). Наконец, совсем недавно в Швейцарии вышел прекрасно оформленный сдвоенный том его графики.







Алексей Каменский — художник, требующий вдумчивого погружения в сферу видимого. Его творчество являет собой образец симбиоза утонченной художественной интуиции и безупречного вкуса с интеллектуальностью и литературной эрудицией. Отталкиваясь от впечатлений натуры и обобщая предметный мир с целью проникнуть в сущность наблюдаемого феномена, художник пришел к абстракции. Однако создаваемые им отвлеченные формы всегда несут в себе заряд прото-предметности — они как бы балансируют на острие двуединства зримого/умопостигаемого. В 1970-е годы художник работал над проблемой достижения выразительности посредством оплотнения живописной материи. Он отдал дань приближающимся к монохромии композициям, в которых в традициях органического колоризма разрабатывал тончайшие нюансировки цвета. Густая пастозная поверхность живописного полотна в сочетании с узким коридором основной цветовой гаммы, по мере сжатия обретающей бесконечное богатство тоновой нюансировки, создает мощную суггестивность выражения — своего рода метафору жизни человека с ее жестким каркасом изначальных условий и бесконечной вариабельностью экзистенциального опыта.

Наряду с маслом в его творческом опусе имеется большой корпус пастелей — они лишены драматизма живописи, колорит изысканно эстетичен, преобладает лирическая интонация. Здесь мастер также исходит из натурного протообраза, естественной среды человеческого обитания — будь то гурзуфские собаки или парусник в море, но потом геометризированная форма сильно удаляется от источника. Фигуративный протообраз иногда угадывается, но чаще растворяется в энергичном движении художника к глубинной сути геометризированной формы, тонкой цветовой гаммы. Лапидарность пастелей мастера иногда напоминает витражи: гранение уплощенной, насыщенной материей формы предельно в своей аналитичности.



Особенный интерес участников конференции, преимущественно филологов, вызвал основной раздел выставки — графика на темы произведений русских и французских поэтов первой трети XX века. Алексей Каменский — тонкий знаток поэзии. Самый любимый автор — Хлебников, но есть и Введенский, и Маяковский, и Белый, а также Аполлинер, Валери, Бретон и многие другие. Эти наброски (а их много, они образуют бесконечные серии) создают параллельный, но очень родственный поэзии мир графических «рифм» и быстрометных формообразов. Отталкиваясь от поэтического слова, художник продвигается к изобразительным основам своих любимых строк. По свидетельству самого автора, эти рисунки-кроки возникали в перерывах между работой маслом, словно походя, шутя. Изысканную легкость таланта они и хранят в своей форме. Варианты одного и того же мотива напоминают детские кляксы или непроизвольные росчерки поэта на полях рукописи, и самой своей множественностью встраиваются в изобразительную поэтику рукописного письменного слова. Выполненные тушью на бумаге, своей каллиграфической точностью и спонтанной импульсивностью наброски, которые в силу их художественной автономности вряд ли можно назвать иллюстрациями, обращены к основе поэтического слова. Под влиянием пятен туши листки сморщиваются, бросая отблески и создавая рельефную поверхность, чем непроизвольно достигается эффект своеобразной неслучайной случайности — непреднамеренной точности попадания в самую суть поэтического слова с его хрупкостью образа и молниеностью неожиданных сближений. Сочетая в себе доведенную до крайности лаконичного логотипа графическую формулу с написанным от руки текстом, который составляет часть изображения, эта графика вызывает отдаленные ассоциации с рисунками в футуристических книгах. Не имитируя, но парафразируя словотворчество авангарда, она создает утонченную рефлексию, обращенную к вершинам культуры ушедшего столетия. Графика Каменского — это само изображенное поэтическое слово, проговорившее на языке художника.

Новая область продуктивных творческих поисков художника — керамика — демонстрировалась впервые и, наряду со всем творческим опусом, продемонстрировала, что в дни своего славного юбилея мастер полон энергии и готов к освоению новых художественных рубежей.

П. В. Дмитриев

Альманахи Серебряного века

*Международная научная конференция Дом Балтрушайтиса Москва, 30–31 мая 2007**

КОНФЕРЕНЦИЯ «Альманахи Серебряного века», прошедшая в последние майские дни в Доме Балтрушайтиса, относится к числу небольших тематических конференций, где сообщения и доклады группируются вокруг конкретной исторической фигуры или темы. Практического смысла в таких научных собраниях, на взгляд автора обзора, при этом значительно больше, чем в крупных научных симпозиумах с десятками участников. Высокий статус международной конференции сообщило не количество участников (их было немного), но имена ученых из разных стран. Назовем лишь некоторые: Димитрий Сегал, Роман Тименчик, Александр Парнис, Сергей Гиндин, Татьяна Никольская, Николай Богомолов...

Историю научных собраний в Доме Балтрушайтиса можно отсчитывать с середины 1990-х гг. Прошедшие за последнее десятилетие конференции естественно группировались вокруг фигуры Юргиса Балтрушайтиса (1873–1944), известного поэта-символиста. Балтрушайтис, начинавший пастухом в литовском селе, получил диплом Московского университета, а после революции стал дипломатом и, в сущности, не покидал России — почти всю эпоху существования Литовской республики он был послом Литвы в Советской России (с 1921 года) и жил в Москве, эмигрировав в Париж только в 1939 г. В конце жизни Балтрушайтис начал писать и публиковать свою беллетристику и по-литовски, но имя его останется, прежде всего, в истории русской литературы.

Дом, в котором было посольство независимой Литвы — «место работы» Балтрушайтиса — после распада Советского Союза стал Домом литовско-российской дружбы или русско-литовских культурных свя-

* Краткий вариант был опубликован ранее: http://www.russ.ru/culture/teksty/ischeznuvshij_fenomen

зей, и в этом в принципе нет ничего удивительного — сама фигура Балтрушайтиса, литовца и русского поэта одновременно послужила объединительным целям. Поэтому идея создания на основе его дома литовского культурного центра представляется совершенно органичной. Важную роль сыграл в этом Юозас Будрайтис, известный всему бывшему Союзу и нынешней России артист, а в настоящее время — атташе по культуре при посольстве Литовской республики, благодаря которому конференция была столь прекрасно организована.

Чтения открылись вступительным словом Юозаса Будрайтиса, дружески приветствовавшего собравшихся и отметившего роль в организации конференции таких известных филологов, как Т. В. Цивьян и Н. А. Богомолов. Последний выступил после Будрайтиса и уже от имени научного сообщества поблагодарил Дом Балтрушайтиса и всех собравшихся и дал небольшой экскурс в историю Чтений.

Научную часть конференции открыл доклад Д. М. Сегала и Нины Рудник-Сегал «Замечания к типологии альманахов Серебряного века и далее». Пожалуй, это был единственный доклад, который, несмотря на его историческую основу, можно назвать теоретическим. Все прочие сообщения, так или иначе, были посвящены различным историческим аспектам эпохи начала XX века. Некоторое исключение в этом смысле представлял доклад О. А. Лекманова, посвященный *типологии авторского восприятия* символистской книги. В выступлении Лекманова были рассмотрены заметки на полях книги Бальмонта «Будем как солнце» (1903), принадлежащие двум читателям различных эпох — современника вышедшей книги и советского читателя середины XX века.

В докладе Н. А. Богомолова рассматривалась история символистского сборника «Книга раздумий» (1899), создававшегося по инициативе К. Д. Бальмонта. Этот сборник представлял собой декларацию нового этапа в развитии русского символизма, когда на смену периоду «бури и натиска» приходит стремление к философской поэзии, представленной не только в разделе стихотворений И. Коневского (который вообще рассматривался как поэт-философ), но и в значительном числе произведений Бальмонта, и в наиболее заметных стихотворениях Брюсова. Вместе с тем сборник, вышедший менее чем за два месяца до наступления нового века, не имел успеха и был замечен лишь как очередная выходка «декадентов». В результате поэты разрушили сложившиеся там стихотворные циклы; Бальмонт растворил свои «философские» стихи в общем строе сборника «Горящие здания» (1900), Брюсов же значительную часть стихотворений из «Книги раздумий» в ближайшую книгу стихов не включил вовсе, найдя им место лишь при ретроспективном прочерчивании своего поэтического пути.

Если по темам конференции представить себе хронологический охват, то он обнимал около четверти века. Нижнюю временную границу обозначили доклады Н. А. Богомолова и С. И. Гиндина «Эволюция

художественной структуры альманаха „Русские символисты“». В докладе Гиндина речь шла о стремлении молодого Брюсова наладить именно продолжающееся издание типа альманаха, не ограничиваясь разовым сборником. Была рассмотрена редакторская деятельность Брюсова по привлечению авторов, заказу материалов и отбору из присылаемого. Структуру выпусков альманаха было предложено рассматривать в двух аспектах: семантико-тематическом, в принципе аналогичном такой же организации авторских книг, и по субъектам речи, то есть по размещению произведений разных авторов по разделам выпуска. Была продемонстрирована разноплановость организации каждого из трех выпусков «Русских символистов» и в семантико-тематическом, и в субъектно-речевом аспектах.

Верхнюю временную границу представляли сразу несколько сообщений. В докладе П. В. Дмитриева была рассмотрена издательская деятельность журнала «Аполлон» (1909–1918), содержавшего первоначально литературный альманах уже в самой своей структуре (в качестве одного из разделов). Докладчиком был приведен также один любопытный документ 1916 года, обнаруживающий издательские планы «Аполлона» до 1921, а, может быть, и вплоть до 1926 года. Рассказ о журнале сопровождался показом всех существовавших обложек и фронтисписов «Аполлона». Цельным и гармоничным по соотношению «речевого» и изобразительного материала (весьма обильного и широкого по своему временному охвату — от XVII до начала XX века) представляется нам доклад М. Л. Спивак и Е. В. Наседкиной, посвященный генезису образа Алконоста, разработанного Ю. Анненковым для марки одноименного издательства (1918–1923). Действие доклада А. Е. Парниса также связано с первыми послереволюционными годами. Оно переносит нас в Тифлис, в эпоху между революцией и приходом к власти в Грузии большевиков, эпоху, осмысленную впоследствии как грузинский культурный ренессанс. Речь в нем шла только об одном, но вполне уникальном издании — тифлисском альманахе «Фантастический кабачок». В нем были представлены группировки русских поэтов, оказавшихся в Грузии: футуристы (А. Крученых, И. Зданевич, И. Терентьев, Н. Чернявский), «Цех поэтов», «Альфа-Лира» и др. Этот альманах был напечатан, однако у редколлегии не хватило денег, чтобы выкупить его из типографии. Сохранились два экземпляра этого альманаха, но без обложек, которые один из редакторов умудрился выпросить в типографии (потому-то они и пропали). Один из редких экземпляров находится в Пушкинском Доме, другой — в частном собрании.

Тифлисскому же альманаху «Зарницы» (1916) был посвящен доклад Т. Л. Никольской, отметившей, среди прочего, участие в нем будущего выдающегося грузинского писателя Григола Робакидзе, творческое наследие которого стало достоянием трех культур (русской, грузинской и немецкой).

Свое выступление Р. Д. Тименчик не только посвятил заявленной теме («Альманахи эпохи акмеизма»), но вернулся к важной для этой эпохи перекличке с эпохой Золотого века русской культуры — началом XIX века, а также вновь затронул проблематику типологии альманаха, вернувшись к проблеме, заявленной в начале Д. М. Сегалом и Ниной Рудник.

Нельзя не посетовать, что собравшиеся не услышали заявленных выступлений Г. А. Левинтона «Еще раз об „Альманахе муз“» и Стефано Гардзонио «Крымские альманахи 1919–1920 гг.»: докладчики не смогли приехать на конференцию.

Важной частью конференции стал ее «литовский блок». Специфика литературного процесса в Литве была обусловлена сразу несколькими причинами. Это и разнонаправленное влияние России и Польши, и повторяющий во многом развитие других литератур путь от реализма к все более усложненным формам и направлениям, которые в целом можно охарактеризовать как «литовский модернизм». Своеобразие этого направления также определялось многими культурно-историческими причинами; заметим, однако, что именно этот сравнительно небольшой период литовской политической независимости (и еще в большей степени начавшегося на рубеже веков духовного становления) удобен для обозрения, все литовские периодические издания сейчас активно изучаются литовскими исследователями (на конференции демонстрировался том прекрасно переизданных литовских литературных альманахов 1920–1930-х гг.).

В докладе Эугениюса Жмуйды «Альманахи Серебряного века и формирование модернистского сознания в литовской литературе (литературная связь: русский романтизм — Ю. Балтрушайтис — В. Миколайтис-Путинас)» была подчеркнута значительная роль альманахов в формировании модернистской, прежде всего, символистской литовской литературы. На материале стихотворений Винцаса Миколайтиса-Путинаса, крупнейшего литовского символиста, было показано, каким образом усваивалась эстетика и поэтика символизма. Автор попытался проследить развитие мотивов, зародившихся еще в эпоху романтизма, и получивших свое отражение в поэзии Федора Тютчева, Владимира Соловьева, Юргиса Балтрушайтиса и Миколайтиса-Путинаса. Литовская литература с началом XX века проходила «ускоренный курс модернизации», примеряясь к новым движениям в искусстве и литературе. И модернистские альманахи этой эпохи действовали как своеобразные катализаторы в этом сложном процессе.

Доклад Донаты Митайте «Первые литовские альманахи в письмах, дневниках, воспоминаниях современников» основывался на ценных источниках XIX века, практически не знакомых русской аудитории.

В докладе Рамутиса Кармалавичюса «Литовские альманахи: обновление литературного процесса» была сделана попытка обобщенной характеристики литературного процесса в Литве. Говоря и о традициях

региональных альманахов в Литве, Кармалавичюс акцентировал фрагментарный характер всего культурного процесса, который был обусловлен сорокалетием (1864–1904) запрета печати на литовском языке. В этих условиях альманахи стали опорой модернизма. Этому фактору интересную интерпретацию дал видный культуровед литовского зарубежья Витаутас Каволис, выдвинув концепцию «индетерминированной субъективности», с недостатком которой литовское эстетическое самопознание сталкивается до сих пор.

Доклад Альмы Лапинскене «Литовские литературные альманахи в межвоенном Вильнюсе» был посвящен тяжелому для Литвы историческому периоду. С 1904 по 1915 год и после 1-й мировой войны Вильнюс был центром литовской культурной жизни, пока в октябре 1920 года не началась польская оккупация, продлившаяся до второй мировой войны. Почти все писатели были вынуждены переехать в Каунас. Для возрождения вильнюсской литовской литературы нужны были молодые литературные силы, первым признаком появления которых можно считать ученический альманах «Milda» (1924). Во второй половине 1930-х годов группа молодых литераторов и художников-модернистов, не получив разрешения властей издавать литературный журнал, была вынуждена искать другие пути. Так в 1937–1939 годах возникли альманахи, вдохновителем и организатором которых был Йонас Каросас. Среди авторов и сотрудников этих изданий можно назвать молодых поэтов Ону Мицюте, Юозаса Кекштаса, Альбинаса Жукаускаса и др. Альманахи межвоенного Вильнюса сохранились как свидетельство возрождения литературы в сложных исторических условиях.

Доклад Арвидаса Юозайтиса (Калининград–Вильнюс) носил название «„Naujoji Romuva“ (1931–1940) — запоздалое издание Серебряного века в Литве». В 1931 году в Каунасе начал выходить еженедельник «Новая Ромува», который стал первым печатным органом модернистской литературы в Литве. Своей культурно-идеологической основой он провозгласил «динамическое христианство» — открытое отражение культуры Западной и Восточной Европы. Во внутренней жизни Литвы этот орган исполнял миссию формирования культуры, сопоставимую по своему размаху с русским «Серебряным веком».

Подводя итоги состоявшейся научной конференции, отметим, что практически уже с самого ее начала выявились проблемы взятой темы, среди которых первая — само определение альманаха, форма, структура, история. Другая проблема — отражение Серебряного века в том веке, который мыслился им (Серебряным) как Золотой — т. е. Пушкинская эпоха, «дней Александровых прекрасное начало». Наконец, третье, как отразилась уже эта эпоха, Серебряный век, в последующих культурных эпохах.

Особый разговор — о том, почему устроители конференции захотели несколько отойти от фигуры Балтрушайтиса, расширить рамки конференции. Сколь бы ни была значительна фигура Юргиса Балтру-

шайтиса, литовца и русского поэта-символиста, она не может обнять собою всего того явления, которое принято называть «Серебряным веком» русской культуры. Поэтому этот выход за пределы привычного вполне правомочен, и его можно только приветствовать.

И последнее. То, что научная конференция проходила на высоком уровне — т. е. спровоцировала множество дискуссий и обсуждений докладов, удовлетворив чаяния ее участников — это уже не мало. Но главное, — она вызвала пожелание (звучавшее неоднократно), чтобы это начинание имело постоянное продолжение. Серебряный век неисчерпаем (или пока кажется таковым его исследователям), даже если речь идет об альманахах, сборниках или обо всей периодике той поры, которая, как тогда казалось, вышла на один общеевропейский культурный уровень, пока известные события в России не повернули ход истории вспять.

А. В. Марков

Хроника отдела христианской культуры

«Переводы христианских текстов: проблемы терминологии»

(Круглый стол, 22 февраля 2006 года, Москва, ИМК МГУ)

КРУГЛЫЙ СТОЛ был приурочен к годовщине со дня смерти С. С. Аверинцева.

Во вступительном слове О. А. Седакова обозначила основные проблемы, стоящие сейчас перед переводчиком классических христианских памятников, отметив, что многие появившиеся в последние годы переводы произведений христианской мысли не удовлетворяют современным критериям перевода. По замечанию О. А. Седаковой, руководством к действию для современных переводчиков могли бы послужить переводческие труды С. С. Аверинцева, отличающиеся повышенным вниманием к жанровой специфике переводимого произведения. Переводчик должен особое внимание уделять способам аргументации в каждом произведении и тому культурному фону, в котором это произведение появилось.

А. И. Шмаина-Великанова посвятила свой доклад раскрытию смысла библейского понятия ruah — дух. А. И. Шмаина-Великанова указала на то, что ряд коннотаций этого понятия, присутствующих в Ветхозаветном и в Новозаветном предании, такие как материнская любовь Духа к творению и сыновнее свидетельство человека о Духе, неизбежно исчезали уже при переводе Библии на греческий язык. Это создаёт определённые трудности при интерпретации неканонических книг Библии и произведений раннехристианской апологетики.

Н.В. Брагинская посвятила своё сообщение греческому термину metanoia, означающему «перемену ума», позднее «покаяние». В грекоязычных текстах, возникших под влиянием иудейской традиции, этот

термин приобрёл другое значение — «обращение». Сравнение двух семантических полей этого слова позволило Н. В. Брагинской уточнить интерпретацию сюжетов покаяния в Ветхом Завете и прояснить аллегорию Метанойи в возникшем в иудейской среде Александрии романе «Иосиф и Асенет».

Т. Ю. Бородай посвятила своё сообщение сложностям передачи на русский язык схоластических терминов, таких как intelligentia и intentio. Передача их путём простой языковой кальки («интеллигенция» и «интенция»), которую предпочитали многие переводчики, на данном этапе развития науки уже не может быть признана удачной. Ведь данные слова в трактатах схоластов часто переставали быть терминами со строгим значением и в значительной степени десемантизировались.

А. В. Марков рассмотрел те сложности, с которыми сталкиваются переводчики аскетической литературы, представленной такими жанрами, как поучения или патерики. Сложности перевода, прежде всего, связаны с лапидарностью некоторых изречений, которые по-разному могут быть истолкованы с позиций различных аскетических школ. На примере трансформации представления об «учительстве прежде времени» в ходе взаимодействия восточнохристианских аскетических традиций А. В. Марков показал неоднозначность некоторых терминов гносеологической сферы в аскетических сочинениях.

В обсуждении заявленных тем на Круглом столе приняли участие учёные МГУ, РГГУ и ведущих богословских учебных заведений. Особое внимание в обсуждении было уделено соотношению философской и богословской терминологии в патристике, а также изменениям в богословском языке в Новое время.

«Рай как символ в христианской культуре»

(Круглый стол, 13 декабря 2006 года, Москва, ИМК МГУ)

Круглый стол открыл доклад зав. отделом христианской культуры Т. Ю. Бородай «*Земной рай*: понимание буквальное, духовное и интеллектуальное (Аврелий Августин) и интериоризированно-эмоциональное (Гёте и романтическая поэзия)». Согласно выводам Т. Ю. Бородай, земной рай или Эдем в трактовке Августина представляет собой реальность особого рода. Судьба Эдема на земле тесно связана с судьбой первого человека, но при этом Эдем являет собой противопоставленную человеку реальность. Это представление о рае как объекте постепенно было утрачено в европейской культуре нового времени, которая стала понимать рай исключительно как часть индивидуального опыта.

О. А. Седакова в докладе «Земной рай в «Божественной комедии» Данте Алигьери» продолжила тему о понимании рая в средние века как особой реальности. Эдем, в трактовке Данте, как часть священной

истории есть некое естественное откровение о спасении. Вместе с тем, Эдем у Данте оказывается одним из этапов восхождения визионера к райскому блаженству, и представляет собой резкий перелом от деятельной жизни к жизни созерцательной. Поэтому идиллические черты дантовского Эдема нельзя рассматривать вне этой драматической перспективы.

В докладе Н. В. Брагинской и А. И. Шмаиной-Великановой (РГГУ) «Место упокоения» были представлены результаты скрупулёзного исследования широчайшего круга грекоязычных источников, в которых вечная жизнь описывается как покой от трудов. Представление о загробной жизни как о своеобразном оазисе, отдохновении после долгого пути, проникло в грекоязычную литературу эллинистического периода из ближневосточной словесности. Эллинизация ближневосточного образа, с одной стороны, сделала его более отвлечённым, а с другой стороны, позволила экзегетам видеть образ рая во многих местах Библии.

А. В. Марков в докладе «Рай молитвы в исихастской словесности» обратил внимание на некоторые особенности представления молитвенного опыта в византийских сочинениях XIV в., посвящённых молитве. Согласно поздневизантийским мистикам, рай переживается одновременно чувственным и интеллектуальным образом. Представление о двояком переживании рая подвижником способствовало как предельной интериоризации, так и предельной экстериоризации образа рая. Иногда рай отождествляется с человеческой душой, воспринимающей Откровение, а иногда, напротив, со всем духовным миром. Человек, достигший высшей ступени духовного восхождения, может постичь этот всеобъемлющий духовный мир только отчасти, «причащаясь» ему и «вкушая» его.

Прозвучавшие доклады вызвали длительное обсуждение. В том числе в ходе дискуссии был поставлен вопрос о том, как может быть интерпретирован образ рая в языке современной культуры, которая противопоставляет себя «наивным» интуициям прошлого.

* *
*

11 мая 2007 г. в ИМК МГУ состоялся доклад В. В. Петрова (ИФ РАН) «Кифара и псалтерий в спекулятивной органологии Античности и раннего Средневековья», который явился продолжением работы, публикуемой в настоящем выпуске «Антропологии культуры». В докладе (сопровождавшемся мультимедийной презентацией) речь шла об изменении в христианской культуре принципов, по которым в античности струнные музыкальные инструменты получали моральную интерпретацию. Античные авторы рассматривали в первую очередь характер

звучания инструментов, христианские экзегеты впервые обратили внимание на их форму. Верхнее расположение резонатора в ближневосточных арфах, отождествлённых с псалтерионом, стало отправной точкой для понимания псалтериона как особенно возвышающего душу инструмента. Сам облик этого инструмента позволил развить античную интуицию о душе как о музыкальном инструменте с позиций христианской антропологии. В обсуждении доклада В. В. Петрова приняли участие доц. кафедры классической филологии МГУ С. А. Степанцов, сотрудники ИМК МГУ Т. Ю. Бородай, О. А. Седакова, С. И. Лучицкая и др.

А. В. Архипов

Заседания научного семинара «Вести с полей»

В РАМКАХ ЗАСЕДАНИЯ научного семинара «Вести с полей» (организован Отделом лингвокультурной экологии ИМК МГУ совместно с отделением теоретической и прикладной лингвистики филологического факультета МГУ и Институтом языкознания РАН) состоялись следующие доклады и презентации:

1. 03.11.2004	А. И. Кузнецова (МГУ)	«Один в поле не сиблинг»	О терминах родства у бесермян (по материалам бесермянской экспедиции филологического факультета МГУ, 2003–2004 гг.).
2. 01.12.2004	Т. А. Майсак (ИЯ РАН), Ю. А. Ландер (ИВ РАН), Д. С. Ганенков (ИЯ РАН)	«У уди» (рассказ об экспедиции в район удинского языка, с. Нидж)	В докладе был дан краткий очерк языковой ситуации этноязыковой истории удин — одного из коренных народов Кавказа. Рассказывалось об основных морфологических характеристиках удинского языка. Уникальной его особенностью является наличие эндоклитик — клитик, способных внедряться внутрь глагольного корня. Был предложен образец текста на удинском языке с грамматическим разбором.
3. 20.01.2005	М. Э. Чумакина (Университет Суррея), Н. Р. Добрушина (ГУ ВШЭ), Е. Ю. Калинина, С. А. Минор, М. А. Даниэль (МГУ)	«Тридцать лет спустя Арчи: возвращение в Дагестан»	В 2004 г. докладчики побывали в экспедиции в высокогорном селении Арчи (Чародинский район Республики Дагестан). Окруженные по преимуществу авароязычным населением, арчинцы говорят на языке лезгинской группы, ареал которого ограничен аулом Арчи и близлежащими «хуторами». С арчинского языка берет начало полевая школа МГУ — именно сюда в 1967 г. приехала первая из

				дагестанских экспедиций А. Е. Кибрика, ставших потом традиционными. В 1977 г. появится четырехтомная грамматика арчинского языка; это описание, по крайней мере, в некоторых аспектах, считается одной из самых полных описательных грамматик малого языка. Докладчики рассказали о том, чем можно заниматься в «самом описанном языке Дагестана», а также о своих впечатлениях от общения с арчинцами.
4.	10.03.2005	Е. Ю. Калинина (МГУ), Н. Р. Сумбатова (РГГУ), С. Ю. Толдова (МГУ), В. Ю. Гусев (ИЯ РАН)	«Ученые всегда опаздывают»	Отчет об экспедиции на Дальний Восток, о языковой ситуации нанайского и орочского языков.
5.	23.03.2005	С. Г. Татевосов, Е. А. Лютикова, А. Б. Шлуинский, А. Г. Пазельская, М. Иванов (МГУ)	«Балкаро-ненецкий язык: Конвейер в полевой лингвистике»	Рассказ об экспедициях отделения ТиПЛ в балкарский и ненецкий языки в 2003–2004 гг.
6.	20.04.2005	Л. Додыхудоева (ИЯ РАН)	«Восхождение на крышу мира: Дом как символ»	Концепт Дома на Памире.
7.	27.05.2005	В. Л. Кляус (ИМК МГУ, ИМЛИ РАН)	«Ритуал освящения нового дома у семейских Укыра (опыт одной видеофиксации)»	Доклад сопровождался демонстрацией видеозаписи ритуала, записанного у старообрядцев дер. Укыр Красночикойского района Читинской области.
8.	14.12.2005	Д. А. Паперно (МГУ)	«В пяти градусах от экватора»	В докладе рассказано об экспедиции российских лингвистов в чёрную Африку. Группа учёных во главе с В. Ф. Выдриным начиная с января 2001 г. провела несколько полевых сезонов в Кот д'Ивуаре, изучая южные языки манде, давая им словари и совершенствуя их алфавиты. Лингвистам приходится сталкиваться с необычным культурным контекстом (большинство жителей Кот д'Ивуара поклоняются духам природы),

			с трудностями политической ситуации (в стране уже три года идёт гражданская война) и, конечно, с интересными лингвистическими проблемами.
9. 09.03.2006	И. В. Самарина (ИЯ РАН)	«Приморские тазы — кто они?»	В докладе рассказывается о коренных народах Приморского края, перешедших в конце XIX в. на китайский язык, об их судьбе и языке по материалам экспедиции 2005 г. в с. Михаловка Ольгинского р-на Приморского края.
10. 29.03.2006	Е. Ю. Калинина (МГУ), Н. Р. Сумбатова (РГГУ)	«О дальневосточной экспедиции 2005 г.»	В докладе рассказано об экспедиции в Хабаровский край, состоявшейся в августе 2005 г. Речь шла о состоянии таких языков, как негидальский, орочский, ульчский и кур-урмийский диалект нанайского, а также о возможностях документации данных языков.
11. 13.04.2006	А. Ю. Айхенвальд (Университет La Trobe, Австралия)	«От Амазонки до Новой Гвинеи: вести из джунглей»	А. Ю. Айхенвальд — автор грамматик трех аравакских языков северной Амазонии (баре, варекена, тариана). В настоящее время она завершает работу над описанием языка манамбу (провинция Восточный Сепик, Новая Гвинея).
12. 10.05.2006	Г. А. Аксянова (Институт этнологии и антропологии РАН)	«Полевые исследования в этнической антропологии (на материале экспедиций 1970–2004 гг. в Удмуртию, Коми и Ненецкий АО)»	Г. А. Аксянова — полевой исследователь с многолетним стажем. Одна из основных областей ее исследований — физические особенности современных популяций коренного населения Северной Евразии. На примере экспедиций 1970–2004 гг. в Удмуртию, Республику Коми и Ненецкий АО в докладе будет представлен полный цикл расоведческого исследования — от выбора пунктов работы и формирования выборки до научных результатов. Выступление иллюстрировано слайдами из экспедиции к бесермянам в дер. Шамардан.
13. 29.11.2006	Н. Р. Сумбатова (РГГУ), П. М. Аркадьев (Институт славяноведения РАН), В. С. Волк (МГУ),	«Вести с кубанских полей, или Чего нет в адыгейском языке (рассказ об адыгейских экспедициях	Адыгейский (западнокавказская семья) — язык полисинтетического строя, в котором, как кажется на первый взгляд, есть практически все, что может быть обнаружено в языках вообще: богатая фонетика, некоторое количество падежей,

	Ю. А. Ландер (ИВ РАН), И. С. Капитонов, Н. А. Короткова, А. Б. Летучий, М. В. Попенко (РГГУ)	Института лингвистики РГГУ 2003–2006 гг.)»	разветвленная система глагола с полиперсонным согласованием и богатейшей деривацией, инкорпорация (хотя и не совсем обычная), эргативная конструкция предложения, разнообразные способы оформления зависимых клауз. Внимание, однако, было сосредоточено на том, чего в адыгейском языке нет (или почти нет) — по крайней мере, с одной из возможных точек зрения. Как выясняется, таких явлений тоже немало, причем это, как правило, самые обычные вещи, которые мы привыкли находить везде. В частности, сомнению подвергалось существование частей речи и, соответственно, разных типов фразовых категорий.
14. 21.12.2006	Ф. И. Рожанский (ИЯ РАН), Е. Маркус, О. Бирюк (ИЯ РАН), А. Таршина, К. Кузьмина, Б. Кравцов (РГГУ)	«Ижорская лингвистическая экспедиция»	Доклад посвящен лингвистической экспедиции к ижоре — одному из вымирающих прибалтийско-финских народов, живущему на живописном побережье Балтийского моря. Экспедиция проводилась в июле 2006 г.
15. 22.02.2007	Т. Б. Агранат (ИЯ РАН)	«По следам экспедиций М. А. Кастрена. Часть первая»	Большой проект предполагает посещение всех населенных пунктов по маршруту Кастрена (от Финляндии до Китая) и исследование динамики языковых ситуаций за полтора столетия. На этом семинаре речь пойдет об экспедиции, проведенной в ноябре 2006 г., повторяющей путешествия Кастрена 1838 и 1841 гг. в Финскую Лапландию.
16. 22.03.2007	О. А. Казакевич, Л. М. Захаров (МГУ), Д. М. Вахонева, Е. А. Карвовская, Е. А. Ренковская (РГГУ)	«От озер Заполярья до Подкаменной Тунгуски (экспедиции к кетам и эвенкам 2006 г.)»	Заседание было посвящено двум экспедициям, проведенным летом и осенью 2006 г. НИВЦ МГУ совместно с Институтом лингвистики РГГУ при поддержке РФФИ и РГНФ. Первая экспедиция работала в кетском поселке Мадуйка, единственном месте, где еще сохраняется севернокетский диалект, и в эвенкийском поселке Советская Речка, а также на эвенкийских

стойбищах в системе Советских озер — самых западных точках функционирования илимпийского говора северного эвенкийского наречия. Вторая экспедиция работала в кетском поселке Суломай Эвенкийского АО (южнокетский диалект).

Речь шла о сборе и обработке лингвистического материала, о некоторых результатах старых проектов и о новом проекте, целью которого является анализ записанных текстов и подготовка их к публикации.

* *
*

Работа сотрудников отдела лингвокультурной экологии ИМК МГУ осуществляется также в рамках следующего гранта: РФФИ № 05-06-80351а «Малые языки и народы: существование на грани».

Одной из важнейших задач сохранения лингвистического и культурного наследия языков, находящихся на грани исчезновения, является сбор традиционных текстов. В рамках проекта вырабатываются стандарты записи и комплексной репрезентации текстов на бесписьменных языках и малоизученных диалектах языков малых этнических групп, в том числе с учётом визуально-антропологического компонента исполнения традиционного текста. Глобальной целью проекта является подход к созданию возможно более полного унифицированного корпуса таких текстов на малых языках РФ, доступный исследователям различных культур и языков.

Д. В. Вальков

«ΑΝΟΧΗ ΚΑΙ ΚΑΤΑΣΤΟΑΗ ΣΤΟΥΣ ΜΕΣΟΥΣ ΧΡΟΝΟΥΣ
Μνήμη Λένου Μαυρομμάτη»

ДЕСЯТЫЙ МЕЖДУНАРОДНЫЙ СИМПОЗИУМ Института византийских исследований, посвященный проблематике «Толерантности и насилия в Средние Века» преимущественно на византийском Востоке, был задуман и организован Леносом Мавромматисом, бывшим в течение многих лет руководителем исследовательского коллектива Института. Леносу Мавромматису, ученику многих прославленных специалистов, в том числе, Георгия Острогорского, Екатерины Христофилопулу, Жоржа Дюби, посчастливилось рано обратиться к исследованиям и получить признание, стать участником крупных научных проектов во Франции и в Греции. Прекрасный палеограф, мастер источниковедческого анализа, знаток археологических древностей, Ленос Мавромматис уделял особое внимание историографическим исследованиям, а также разработке обобщающих исторических проблем.

Центральное место в исследованиях Леноса Мавромматиса занимает анализ таких категорий как «народ» и «власть» на Балканах в Средние Века, равно как и анализ других проблем в истории византийско-славянских взаимоотношений.

Памяти Леноса Мавромматиса посвящено издание текстов докладов, представленных участниками международного симпозиума.

* * *

Сборник открывается статьей французского византиниста Жана-Клода Шейне (*«Пределы власти в Византии — форма толерантности?»*). Центральное место в статье занимает проблема власти в Византии:

«Toleration and repression in the Middle Age. In memory of Lenos Mavrommatis International Symposium, 10». Ed. Katerina Nikolaou. Athens, National Hellenic Research Foundation, Institute for Byzantine Research, 2002. — 389 p.

категориальное ее осмысление, а также анализ форм ее осуществления. В статье категория «власти» в Византии рассмотрена в трех ее основных проявлениях: власть как способ контроля над территорией, как форма взаимоотношений с церковью и различными религиозными течениями, как форма контроля над обществом для обеспечения внутренней стабильности Империи. Таким образом, сквозь призму категориального осмысления власти и анализа форм ее осуществления в представленной статье определяется и исследуется другая важная категория, сопряженная в византийском искусстве управления с властью, — «толерантность». Рассмотренная в статье проблема существования этнических славянских анклавов на территории Византии — необходимость взаимодействия с ними, их лояльности и управляемости, — проблемы городской автономии, определения и охраны границ Империи, показывают, что власть в Византии, вынужденная опираться на широкие этно-конфессиональные и социальные слои общества для обеспечения собственной устойчивости, прежде всего, в провинциях, всегда оставалась основной формой толерантности.

К изучению пределов толерантности обращается в своей статье Ленос Мавромматис (*«Пределы толерантности в отношении измены в поздневизантийский период»*). Фактическим базисом статьи послужил рассказ Анны Комнины о неудавшемся заговоре Михаила Анемаса против Алексея Комнина в 1103–1104 годах. Так, всесторонне исследуя это свидетельство, автор статьи анализирует сущность измены, ее причины, а также необходимые для ее зарождения условия. Очевидно, как отмечает Л. Мавромматис, что для Анны Комнины единственно возможной истинной позицией подданного являлась верность василевсу. Заговор против императора, измена ему приобретает не только сугубо политический, но и метафизический смысл, как стремление изменить политический таксис, часть таксиса вселенского, немаловажной составной частью которого в Византии была идея императорской власти. Дальнейшая судьба Михаила Анемаса, жестокое наказание соучастников его измены, а также данная императором ему самому возможность искупления измены характеризуют, по мнению Л. Мавромматиса, двойственность в понимании императорской власти в Византии. Анемас поплатился за политическую измену, но божественная императорская воля отдаляет его гибель. Именно в этом контексте Л. Мавромматис предлагает нам обратиться к изучению пределов толерантности в отношении политической измены в поздневизантийский период. С другой стороны, в рассматриваемый вселенский таксис входит и Церковь. Поэтому самостоятельность Апостольского Престола Римской церкви и взаимоотношения с Церковью византийских василевсов служат следующим предметом рассмотрения Леноса Мавромматиса. Власть императорская, как и власть церковная, по мнению Л. Мавромматиса, базировалась на двух типах общины: на традициях

римской гражданской общины и на традициях «общины верных». В Византии, как показано в рассматриваемой статье, эти две составляющие стали практически тождественными. Рассмотрение этих двух составляющих сквозь призму политической измены, предстающей, таким образом, и как духовная измена христианина, завершает анализ пределов толерантности (политической и христианской) в отношении измены, предпринятый Л. Мавромматисом.

Статья Лидии Декновой (*«Два лица средневековой толерантности: принуждение и свобода»*) посвящена гораздо более широкому кругу аспектов. Начиная с античного философского наследия, автор статьи прослеживает оформление толерантности как самостоятельной этической категории, получившей новый стимул развития в контексте христианской культуры. Как мне кажется, особой заслугой представленной статьи является постановка вопроса о толерантности как о немаловажной характеристике всего христианского миросозерцания и Церкви, в особенности, то, что она вводит категорию толерантности в контекст экклезиологической полемики в духовной и идейной жизни ранней Византии.

В статье Илиаса Анагностакиса и Анны Ламбропулу (*«Насилие: один из видов толерантности на Пелопоннесе в IX–X веках»*) изучение этих двух категорий приобретает четкий хронологический, географический и исторический контекст. В IX веке, в контексте формирования фемной организации и воссоздания системы церковного епархиального управления, Пелопоннес оказался в центре императорских интересов. В этой исторической ситуации византийское влияние на Пелопоннесе, встречавшее нередкое противодействие славянских этнических групп, осуществляемое как с помощью политического нажима, так и с помощью христианизации славянских этнических анклавов, безусловно соседствовало с насилием. Авторы статьи предложили нам взглянуть на это насилие с точки зрения византийской политической доктрины. Тогда насилие предстает как милость и промысел Божий, как человеколюбие и благожелательность императора (1), как искоренение небрежения императорских чиновников (2). С другой стороны, сам тезис, выдвинутый авторами, о насилии как одной из форм толерантности на Пелопоннесе в IX–X веках, находит подтверждение в текстах императорских новелл тех лет. Так, новеллы императора Никифора I Геника (760 – имп. 802–811 гг.), касающиеся фем Диррахий, Пелопоннес, Фессалоника, строго разграничивают приведение к политической покорности и насильственную христианизацию. Так, авторы статьи убедительно показали, что в политике Византийской империи на Пелопоннесе в IX–X веках насилие и толерантность были теснейшим образом связаны, являясь оборотными сторонами одной политической доктрины.

К сходной проблематике обращается в своей статье Любомир Максимович (*«Толерантность и насилие в политике средневековой Сербии:*

светский и церковный аспекты»), базируя, однако, свой анализ на примере политической системы средневековой Сербской державы Неманичей. Как это отчетливо показано в статье Л. Максимовича, своеобразие сербского варианта заключалось в «протекционистской» политике Неманичей в отношении сербских православных епархий. Такая политика неминуемо ставила перед Неманичами вопрос как о защите политическими средствами приоритета и независимости Сербской церкви внутри Сербии перед Константинопольским патриархатом, так и о сдерживании католического прозелитизма, особенно четко наблюдаемого в адриатических городских центрах Сербии. Как показано в статье Л. Максимовича, такая политика делала любую церковную проблему проблемой государственной, что неоднократно осложняло взаимоотношения Сербской державы как с Болгарией, так и с Византией. В первом случае, борьба с Богомилами нашла свое политико-юридическое отражение в «Душановом законнике», воспрещавшем смешанные богомильско-сербские браки. Во втором случае, Сербская церковь выступала как значительная политическая сила, сознательно поддерживаемая Неманичами. Результатом этой политики стала «малая схизма» между Сербской и Константинопольской церквами после 1299 года. Таким образом, статья Л. Максимовича показывает Сербскую церковь как ведущую политическую силу, являющуюся, в свою очередь, предметом политических манипуляций и фактором межгосударственных взаимоотношений.

Изучению аспектов толерантности в период иконоборчества посвятил свою статью Дэвид Р. Тарнер (*«Параметры толерантности в эпоху позднего иконоборчества. На примере писем Феодора Студита»*). Статья посвящена периоду между 815 и 826 годами, когда иконоборчество было вновь восстановлено императором Львом V Армянином (имп. 813–820 гг.). В статье исследователь обращает нас к тому аспекту иконоборчества, который был, пожалуй, наиболее актуален для самих современников, в том числе и для Феодора Студита. Приятие или неприятие политики иконоборчества знаменовало в ту эпоху кроме несомненной духовной оппозиции также и оппозицию политическую. Иконоборчество стало, таким образом, фактором лояльности в отношении самой императорской власти. Несомненным достоинством представленной статьи является стремление ученого показать и проанализировать не столько очевидные разногласия между иконоборчеством и иконопочитанием, сколько их невольные взаимосвязи и точки соприкосновения. Как отмечает исследователь в контексте этого поиска, «*...становление иконы явилось некоей метафорой политического детерминизма, а иконоборчество было трансформировано иконопочитателями в alter ego византийского православия*» (с. 85).

Своеобразному аспекту византийской духовной и изобразительной культуры посвящена статья Мари-Франс Озепи (*«Константин,*

Феодор и дракон»). В своей статье исследовательница ставит вопрос еще более смело, чем Д. Р. Тарнер: она видит цель своей статьи в необходимости узнать, в чем заключается позитивная составляющая иконоборческой политики, как с исторической и философской точек зрения императоры Исаврийской династии оправдывали иконоборчество. Таким образом, основная цель статьи заключается собственно в реконструкции иконоборческой «пропаганды» императоров Исаврийской династии. Для решения поставленной задачи М.-Ф. Озепи обращается к изучению византийской императорской иконографии как наиболее точному способу репрезентации идеи и доктрины императорской власти. Проанализировав значительное количество как нарративных, так и собственно иконографических источников, исследовательница приходит к весьма неожиданному выводу. Так, иконографические признаки рассматриваемой триады могли существенно варьироваться: дракон, в зависимости от исторического контекста, мог быть понят, то как язычество, то как арианство, то как павликанство и манихейство, то как иконопочитание, то как иконоборчество. Всадник, пронзающий дракона, мог рассматриваться то как Святой, то как император, то как сам Христос. В византийском осмыслении иконографии сюжета не изменялось лишь одно: устойчивость прославления факта единоборства и насилия, а также преследования пораженного зла.

Проблема взаимоотношения Церкви и различных еретических течений в Византии приковывала внимание многих поколений византинистов. Именно этой проблематике посвящена статья Педро Баденаса (*«Ересь, измена и иноверие в Византии. Критический анализ»*). Основное внимание в статье уделено институтам, определявшим политику Церкви в отношении различных еретических течений. Институтом подобного рода были, прежде всего, церковные соборы. Для рассмотрения исследователем были выбраны следующие группы, являвшиеся или непосредственно еретическими течениями, или теми конфессиональными группами, в отношении которых часто применялись репрессивные меры, а именно: представители павликанства, Манихеи, иудеи и мусульмане. В отношении каждой из этих групп Педро Баденосом были тщательно исследованы определения церковных соборов, зафиксировавшие канонические расхождения и, таким образом, еретическую сущность исследуемых течений. В определениях церковных соборов нередко содержится критика канонического характера в адрес иудеев, что позволяет выявить многие нюансы догматических расхождений. Обращаясь преимущественно к определениям церковных соборов VI–VIII веков, Педро Баденас указывает также на возможность подобного анализа в отношении определений церковных соборов XI–XII веков, в центре внимания которых находились еретические течения Яковитов и Богомилов. Эту линию исследований продолжает в сборнике статья Варвары Кутаба-Деливориа. Основное внимание в ней уделено

исследованию особости положения иудеев как отдельной этно-конфессиональной общности в Византии. Так, автор исследует причины особенного положения этой этно-конфессиональной группы и ее восприятия в сравнении с другими подобными группами: арабами, сербами, татарами, булгарами, хазарами, армянами. Политической и конфессиональной толерантности на Балканах посвящена также статья Снежаны Раковой (*«Примеры религиозной толерантности на Балканах в Средние Века»*). На основании широкого круга нарративных источников VIII–XVI веков исследовательница рассматривает проблему этнического взаимовосприятия на Балканах и, в целом, в Средиземноморье, обращая внимание как на этнический, так и на конфессиональный аспект этого взаимовосприятия. В результате С. Ракова делает вывод о том, что противоречия и взаимное неприятие между Латинским Западом и Византийским Востоком выглядели еще более устойчивыми и практически непреодолимыми на фоне частых их повседневных контактов коммерческого и даже культурного характера с мусульманским миром и иудеями.

Близкая исследовательская тематика представлена в статье Париса Гунаридиса (*«Митрополит Филадельфийский Феолепт против Арсениатов»*). Статья посвящена одному из самых противоречивых периодов в церковной и политической жизни поздневизантийского периода. Он совпал с царствованием императора Андроника II Палеолога Старшего (1260–1332 гг., имп. 1282–1328 гг.). Так, 14 сентября 1310 года в храме Святой Софии в присутствии императора, издавшего хрисовул о восстановлении единства и согласия в Церкви, патриарх Нифонт (1310–1314 гг.) провозгласил о том, что учение Арсениатов — последователей патриарха Арсения Авториана (1254–1260; 1261–1265 гг.) — идет в разрез с правдой Божьей и волей народа. Перейдя на сторону Церкви, митрополит Филадельфийский Феолепт сделался одним из наиболее последовательных критиков Арсениатов. Особый интерес в полемическом наследии митрополита Феолепта вызвали у исследователя две гомилии, благодаря которым возможно расставить акценты в идейной борьбе двух течений. Таким образом, в указанной статье Парисом Гунаридисом предпринят критический анализ двух полемических гомилий митрополита Феолепта. Как это успешно показано автором статьи, полемическое наследие митрополита Феолепта являлось не только определенной канонической доктриной для верующих, но и не менее важным каноническим и философским дискурсом, благодаря которому могут быть выявлены основные воззрения Арсениатов на фоне контраргументов их противников.

Джон Дентон в своей статье *«Ересь и святость во времена Бонифация VIII»* обращается к практике Латинского Запада для исследования близкой проблематики. Основной заслугой данного исследования является тот факт, что Джону Дентону удалось показать непосредствен-

ную взаимосвязь и более того — поставить знак равенства между обвинением в ереси и политической нелояльностью, между святостью и политической толерантностью, лояльностью в контексте взаимоотношений французских королей и Святого Престола. Столь яркие сопоставления Дж. Дентону удалось сделать, исследуя судьбу Бонифация VIII, с одной стороны, а также судьбу Целестина V и Климента V, с другой стороны, в эпоху непосредственно накануне и в первые годы Авиньонского пленения пап.

Следующий блок исследований, опубликованных в сборнике, посвящен византийской семье. В этой связи хотелось бы, прежде всего, обратиться к статье Юдифи Херрайн (*«Толерантность и репрессии в фокусе византийской семьи: гендерные проблемы»*). Основной целью исследования является необходимость поставить вопрос именно о социальной толерантности в рамках византийской семьи, в связи с проблемой бракосочетания представителей различных этнических, социальных и, нередко, конфессиональных групп. В контексте этой обобщающей исследовательской проблематики в статье Ю. Херрайн рассмотрены следующие более частные аспекты: роль семьи как социальной ячейки общества, роль евнухов как определенной социальной категории, регулирующей и поддерживающей порядок связей и взаимоотношений слоев общества. Обращается Ю. Херрайн и к гендерной проблематике, рассматривая социальные функции представителей обоих полов, анализируя институт брака. В статье Сани Мезанович (*«Зоя и Феодора: женский взгляд на стремление к императорской власти»*) представлена попытка анализа другого развития сценария гендерной проблемы. В статье роль женщины в византийском обществе представлена с позиций борьбы за императорскую власть, когда женщина, добившись этой власти, начинает оказывать непосредственное влияние на судьбу двора и самой империи.

Византийская семья является также основным предметом исследования в статье Марии Геролимату (*«Семья перед монашеским предназначением: насилие и толерантность, IX–XI века»*). Целью статьи является изучение реакции византийской семьи на желание одного из ее членов принять постриг. Для решения поставленной задачи автор статьи исследует, в основном, агиографические сочинения. Важным преимуществом методологического характера рассматриваемой статьи является обращение автора к изучению реакции византийских семей, находящихся на различных социальных и экономических уровнях. Этим обуславливается многообразие форм реакции различных византийских семей в отношении желания одного из их членов принять постриг. Социальным статусом и экономическим положением семьи, как это убедительно показано в статье Марии Геролимату, объясняется прямое поощрение, толерантность или насилие и репрессии, примененные в отношении желающего стать монахом со стороны остальных членов

семейства. В контексте этой триады Марией Геролимату изучена вся палитра отношения к монашескому постригу: от непосредственной родительской воли, приведшей юного члена семейства к монашеству, до столь же категоричного родительского отказа, особенно в случае со знатнейшими византийскими семьями, которым постриг одного из их членов угрожал отчуждением значительной части семейного достояния. Некоторые аспекты жизни монашеской общины исследует в своей статье Христина Г. Ангелиди. Монашеское общежитие представлено в статье как некая особая форма организации людского общежития, как форма, в которой этические аспекты приобретают особое звучание. Насилие и толерантность, рассмотренные Ангелиди сквозь призму чувственности, сексуальности и борьбы с плотью в контексте особой формы организации человеческого общежития — монашеской общины, стали основным предметом исследования в представленной статье.

Феномен смешанных браков в полиэтничном сообществе, в частности, в городской общине Таны в XIV–XV веках, стал основным предметом исследования в статье С. П. Карпова (*«Смешанные браки в полиэтничном сообществе: Тана, XIV–XV века»*). На основании огромного числа нотариальных документов, преимущественно венецианских, ученый решает важную, с методологической точки зрения, задачу: в какой мере и в какой степени нотариальные документы раскрывают перед нами картину этнического и социального взаимодействия в рамках полиэтничной городской общины, каковой была городская община Таны в указанный период. Прежде всего, в статье затронута проблема работорговли. Однако с ней сопряжена также и другая проблема собственно смешанных браков, когда муж и жена стояли не только на разных ступенях социальной лестницы, но и принадлежали к разным этническим группам. Кроме того, в статье исследованы проблемы, связанные с феноменом временных браков, заключенных между представителями латинского населения Таны и местного нелатинского населения, например, между венецианцами и гречанками. Особое внимание уделено ученым исследованию смешанных браков с участием выходцев с Руси. Таким образом, как четко показано в статье, полиэтничная городская община Таны характеризовалась в исследуемый период значительной толерантностью, что подтверждается ростом на протяжении XV века числа смешанных браков с участием латинян и не-латинян, католиков и православных. Исключение составляют лишь крайне редкие смешанные браки с участием мусульман и иудеев.

К весьма специфичной проблематике обращается в своей статье Никос Г. Мосхонас (*«Интимная жизнь: контроль и насилие в Венеции в XV веке»*). Специфика статьи заключается, прежде всего, в выборе необычного предмета исследования, а также в необычности самой прак-

тики, которая сложилась в Венеции в исследуемый период. Как известно, Венецианская республика создала, пожалуй, самую эффективную и устойчивую систему контроля над своими гражданами. Как показано Мосхонасом, этот контроль распространялся не только на сферу политических воззрений граждан Венецианской республики, но и на сферу их личной и даже интимной жизни. Так, в частности, в статье рассмотрены аспекты, связанные с существованием при Совете Десяти Венецианской республики *officiales de nocte*, призванных контролировать соблюдение этики в интимных отношениях, а также искоренять всякого рода сексуальные извращения. Таким образом, как показано в статье, в Венеции уже в рассматриваемую эпоху действовала весьма эффективная система «полиции нравов», что отличает Венецианскую республику от многих других государств Латинского Запада в этот период.

Статья Розмари Моррис, озаглавленная *«Санкции и клаузулы: формулы исключения и анафематствования в Византии»*, затрагивает некоторые аспекты формуляра византийских документов, в частности, пенитенциальные клаузулы. В представленной статье подробно исследованы формулы санкций, отраженных клаузулами различного типа документов. В ходе исследования Р. Моррис выявляет также основную особенность санкций — она заключается в использовании в рамках пенитенциальных клаузул широкого круга библейских и евангельских коннотаций, прямых заимствований из сочинений отцов Церкви, из определений Вселенских и поместных соборов против еретических течений. Так, *sanctiones* и анафематствование в рамках византийской пенитенциальной клаузулы очевидным образом сближаются, что делает, как хорошо показала Р. Моррис, исключение из «общины верных» основной формой санкции. И именно это в эсхатологической перспективе лишает человека, подвергнутого юридическим санкциям, всякой надежды на спасение в Вечности.

«Достоин Ты взять Книгу и снять с нее печати, ибо Ты был заклан, и Кровью Своею искупил нас Богу из всякого колена и языка, и народа и племени» (Откровение, V, 9). Эти категории — народ и племя — приобрели в контексте «византийского тысячелетия» четкие этно-культурные, этно-конфессиональные и этно-политические разграничения. Рассмотрению и анализу принципов этих разграничений посвящена статья Ангелики Констандакопулу, озаглавленная *«Народы, племена, «языцы»: различие на Балканах в позднем Средневековье»*. Таким образом, целью рассматриваемой статьи является не просто анализ этих двух категорий, но именно анализ того, что различает эти две категории в глазах византийца.

Не менее интересны аспекты, которые затрагивает в своей статье Василка Тапкова-Заимова. Ее статья, озаглавленная *«Существовало ли понятие «меньшинства» в Византии»*, посвящена изучению и анализу

понятия «меньшинства», этнического и конфессионального, вернее того, что условно можно было бы принять за него в контексте византийской истории. Как мне кажется, в своей статье В. Тапкова-Заимова прекрасно показала основной вектор эволюции — стирание границ между старыми римскими правовыми категориями *cives*, *originarii*, *incolae*, переход *romanitas* в *christianitas*. Таким образом, как отмечает В. Тапкова-Заимова, Византийская империя, в силу ойкуменизма и универсализма своей политики, не принимала понятия общности как особой целостности, имеющей право на существование вне рамок освященного таксисом сообщества. По этой причине все рассмотренные автором статьи этно-конфессиональные общности не могут являться группой, которую византиец считал бы «меньшинством». Проблемам существования малых этнических групп на территории средневековой Сербии посвящена также статья Йонанки Калич (*«Иностранцы в средневековой Сербии»*). В статье рассмотрено социально-экономическое положение и юридический статус саксонцев, живших на территории Сербии, а также юридический статус жителей Дубровника (Рагузы). Как мне кажется, при всех очевидных достоинствах рассматриваемой статьи, автором не вполне четко была отражена разница между положением саксонцев, постепенно ассимилировавшихся с местным сербским населением, и жителей Дубровника, являвшихся самостоятельной общностью, чему немало способствовало их особое юридическое и экономическое положение.

Сборник завершается статьей Никоса Карапидакиса, озаглавленной *«Кризис универсалистской системы организации власти (византийская автократия — папская власть) и диалог с более слабыми системами организации политической власти (XIV–XV века)»*. Указанный период стал периодом кризиса универсалистской системы организации власти, в первую очередь, византийской автократии. Кризис византийской автократии совпал с кризисом ойкуменистической политической доктрины Византийской империи. Кризисные явления, как отмечено в статье, испытывала в Италии и папская власть. Одновременно с этим на авансцену европейской истории стали выходить и получать все большее распространение региональные модели организации власти. Рассмотрению кризисных явлений, многообразия форм организации власти в Италии в этот период, проблематике взаимодействия различных форм организации власти и посвящена рассматриваемая статья.

Таким образом, 10-й международный симпозиум Института византийских исследований, посвященный тематике «Толерантности и насилия в Средние Века» преимущественно на Византийском Востоке, стал немаловажным научным событием, в рамках которого были намечены новые актуальные исследовательские направления, а также детализирована уже разрабатываемая исследовательская проблематика.

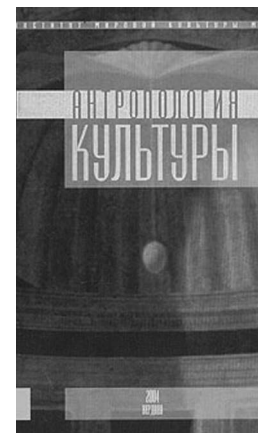
Издания под грифом Института мировой культуры МГУ

Серия «Антропология культуры»



Антропология культуры. Вып. 1. М.: Объединенное гуманитарное издательство, 2002. — 328 с.

Этот сборник — первый в непериодической серии, задуманной Институтом мировой культуры МГУ им. М. В. Ломоносова, предоставляющий свои страницы прежде всего сотрудникам Института для изложения своих наиболее ярких и значимых научных решений. Сборник анонсирует проект по составлению словаря символов, Symbolarium, задуманный Вяч.Вс. Ивановым как развитие замысла о. Павла Флоренского. Статья о Средневековье как типе культуры представляет собой уже завершенную часть масштабного проекта иного словаря. Еще одна декларация — взгляд на филологию как на фундамент наук о духе. Анализ категорий времени и пространства sub specie философии, истории, семиотики, культурной антропологии является другой содержательной осью сборника. Среди авторов сборника: Т. Ю. Бородай, П. П. Гайденко, А. Я. Гуревич, Вяч. Вс. Иванов, В. Н. Топоров, М. К. Трофимова, М. И. Шапир.



Антропология культуры. Вып. 2. М.: Вердана, 2004. — 312 с.

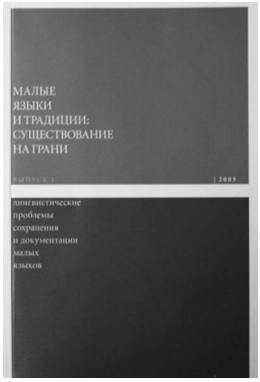
Второй выпуск сборника посвящен концепту символа — в развитие проекта Symbolarium'a,

предложенного Вяч. Вс. Ивановым в первом выпуске. «Символ в культуре» и «Символ в тексте», «Язык как символ» и «Текст как символ» — основные разделы сборника. В статьях анализируются и толкуются символы разных эпох и разных традиций, отпечатавшиеся в христианстве, буддизме и шаманизме; в литературе и фольклоре, в философии. В разделе публикаций — произведения, порожденные опытом советского лагеря и современной итальянской тюрьмы. *Время символа и символ времени* — эта сквозная тема оказалась объединенной именем и личностью ушедшего от нас С. С. Аверинцева. Сборник открывается его статьей «Культура русского символизма в мировом контексте» и кончается данью его памяти.

Антропология культуры. Вып. 3. К 75-летию Вячеслава Всеволодовича Иванова. М.: Новое издательство, 2005. — 416 с.

Очередной выпуск объединяет статьи коллег, учеников, друзей академика Вяч. Вс. Иванова, связанные с научным творчеством юбиляра. Тематика сборника обусловлена широким кругом интересов ученого: здесь представлены статьи по индоевропейскому языкознанию, по истории древних культур, по русской лингвистике и семантике, по толкованию отдельных знаков, культурных символов и текстов. Сборник открывают стихи Вяч. Вс. Иванова и завершают публикации малоизвестных писем В. А. Пяста и впервые увидевших свет статей А. Н. Колмогорова.

Малые языки и традиции: Существование на грани. Вып. 1. Лингвистические проблемы сохранения и документации малых языков. Посвящается 75-летию академика Вячеслава Всеволодовича Иванова / Под ред. А. Е. Кибрика. М.: Новое издательство, 2005. — 250 с.



Издание является первым выпуском серии «Малые языки и традиции: Существование на грани». Выпуск посвящен актуальной проблеме находящихся под угрозой вымирания малых языков, прежде всего на территории азиатской части России, а также сопредельных стран. В сборнике представлены материалы по языкам народов Европейского и Азиатского Севера (алеутский, селькупский, вепсский, коми языки) и по иранским языкам (персидский, сивенди, абдуи, парачи, ормури, ишкашимский, шугнанский языки).

А. С. Пушкин. Тень Баркова: Тексты. Комментарии. Экскурсы. Изд. подг. И. А. Пильщиков и М. И. Шапир. М.: Языки славянской культуры, 2002. — 497 с. — (Philologica russica et speculativa. Т. II).

В первом научном издании непристойной пародийной баллады, написанной в Лицее (1814—1815) и дошедшей главным образом в неис-

правных и анонимных списках, устанавливается подлинный текст «Тени Баркова» и доказывается его принадлежность Пушкину.

Издание снабжено текстологическим, лингвистическим, стиховедческим, историко-литературным и биографическим комментарием. Особый раздел составляют исследования, посвященные истории, языку и поэтике русского обсценного бурлеска от Баркова до Пушкина; изучается связь этой традиции с устным народным творчеством и фривольной французской литературой XVII—XVIII веков.

Пильщиков И. А. Батюшков и литература Италии: Филологические разыскания / Под ред. М. И. Шапира. М.: Языки славянской культуры, 2003. — 314 с.

В исследовании впервые освещается весь комплекс отношений К. Батюшкова с итальянской культурой: его произведения на итальянские темы, переводы, подражания и стилизации, цитаты и реминисценции из итальянских писателей, влияние итальянских образцов и французских версий-посредников на язык переводных и оригинальных произведений Батюшкова и т. д. В работе затронут широкий круг проблем культурологии, истории и теории художественного перевода, истории русского поэтического языка, поэтики и текстологии русской литературы первой трети XIX века.

Седакова О. А. Поэтика обряда: Погребальная обрядность восточных и южных славян. М.: Индрик, 2004. — 320 с. — (Традиционная духовная культура славян. Современные исследования).

В монографии рассматривается богатейший материал традиционной славянской культуры, связанный с архаическими представлениями о смерти, умерших и их посмертном существовании, о душе и загробном мире: погребальная и поминальная обрядность, фольклорные источники, бытовые поверья. На основании этого материала выдвигаются некоторые общие гипотезы о типологическом характере славянского язычества и его отношении к христианской традиции («двоеверии»). Последняя часть книги посвящена собственно христианской православной традиции церковного поминовения усопших.



Седакова О. А. Церковнославяно-русские паронимы: Материалы к словарю. М.: Греколатинский кабинет Ю. А. Шичалина, 2005. — 432 с.

Книга является первой в отечественной филологии попыткой системного обзора паронимов современного русского и церковнославянского языков (слов, имеющих сходные с обиходными русскими значения, но не тождественные им).

Пеньковский А. Б. Загадки пушкинского текста и словаря: Опыт филологической герменевтики / Под ред. И. А. Пильщикова и М.И. Шапира. М.: Языки славянских культур, 2005. — 315 с.

Очерки, собранные в книге, посвящены «темным местам» «Евгения Онегина», «Полтавы», «Путешествия в Арзрум» и «Гробовщика». Последовательный филологический подход к слову Пушкина и его современников обнаруживает ускользающие от нас значения и смыслы, за которыми скрываются неизвестные стороны тогдашней русской жизни. Анализ подкрепляется обширными языковыми данными XVIII–XX веков, отражающими глубокие, но малозаметные сдвиги в языковой системе.



Текст и комментарий: Круглый стол к 75-летию Вяч. Вс. Иванова / Отв. ред. В. Н. Топоров / Сост. Д. В. Вальков, Т. В. Цивьян. М.: Наука, 2006. — 420 с.

Три раздела: «Аспекты дискуссии», «Монологи о комментарии» и «Из опыта комментирования» посвящены теоретическим проблемам комментария и практике комментирования в приложении к самым разным эпохам и традициям — от европейского Средневековья до истории России рубежа XX—XXI веков.

Ярхо Б. И. Методология точного литературоведения: Избранные труды по теории литературы / Изд. подготовили М. В. Акимова, И. А. Пильщиков, М. И. Шапир. Под общей ред. М. И. Шапира. М.: Языки славянских культур, 2006. — 927 с.

В издание входят три важнейшие монографии одного из самых значительных филологов XX века. «Методология точного литературоведения», полностью публикуемая впервые, является научным завещанием автора: в ней последовательно излагаются принципы и перспективы теоретического и исторического изучения литературы с помощью количественных методов. Две другие работы («Комедии и трагедии Корнеля», «Распределение речи в пятиактной трагедии»), демонстрирующие возможности заявленного подхода, разрабатывают теорию жанра и теорию литературных направлений на материале европейской драмы XVII–XIX веков.

«На меже меж Голосом и Эхом» (сборник статей в честь Татьяны Владимировны Цивьян) / Сост. Л. О. Зайонц. М.: Новое издательство, 2007. — 384 с.

В сборник вошли работы известных российских и зарубежных ученых-гуманитариев — коллег, друзей, учеников и единомышленников Татьяны Владимировны Цивьян. Каждая из представленных в сборнике статей — своеобразная «визитная карточка» ученого, собранные вместе — спектр проблем, стянутых в «фокус» общих интересов.

От редакции

В третьем выпуске «Антропологии культуры» (2005) не были указаны:

Светлана Иванова, автор фотоанаграммы Вяч. Вс. Иванова;
Е. Г. Рабинович, переводчик статьи Й. ван Баака «Дом и мир».

Редакция просит прощения за свой недосмотр.

Настоящий том «Антропологии культуры» выходит в свет с трехлетним опозданием, которое произошло по не зависящим от редакции причинам.

АНТРОПОЛОГИЯ КУЛЬТУРЫ
Выпуск 4

Редактор Марина Акимова
Верстка Тамара Донскова

Подписано в печать 16.07.2010
Формат 60×100 1/16
Гарнитуры GaramondBook, Newton
Объем 32,9 условных печатных листа
Бумага офсетная
Печать офсетная
Тираж 300 экземпляров
Заказ №

Отпечатано с готовых диапозитивов
в типографии МГУ