

А.Н. Веселовский

ИСТОРИЧЕСКАЯ ПОЭТИКА



Москва, Высшая школа, 1989

ББК 83
В38

Автор вступительной статьи д-р филол. наук И.К. Горский
Составитель, *автор комментария* канд. филол. наук В.В. Мочалова
Рецензенты: кафедра теории литературы Донецкого государственного
университета (зав. кафедрой д-р филол. наук, проф. *И.И. Стебун*);
д-р филол. наук, проф. *Вяч. Вс, Иванов*
Художник серии *Э.А. Марков*

4603010000(4309000000) – 343
В ————— 327 – 89
001(01) – 89

ISBN 5-06-000256-X

© Вступительная статья, составление, комментарий.
Издательств” “Высшая школа”, 1989

СОДЕРЖАНИЕ

От составителя ... 5

И.К Горский. Об исторической поэтике Александра Веселовского ... 11

О методе и задачах истории литературы как науки ... 32

Из введения в историческую поэтику ... 42

Из истории эпитета ... 59

Эпические повторения как хронологический момент ... 76

Психологический параллелизм и его формы в отражениях поэтического стиля ... 101

Три главы из исторической поэтики ... 155

Приложение ... 299

I. Задача исторической поэтики ... 299

II. Поэтика сюжетов ... 300

Комментарий (*сост. В.В. Мочалова*) ... 307

ОТ СОСТАВИТЕЛЯ

Отечественную науку о литературе в XIX в. представляли такие блистательные имена, как, например, Ф.И. Буслаев, А.Н. Пыпин, Н.С. Тихонравов. Но и на этом ярком фоне глубиной, оригинальностью своей мысли безусловно выделялись двое: Александр Афанасьевич Потебня (1835-1891) и Александр Николаевич Веселовский (1838-1906).

Даже беглое знакомство с громадным по объему и значению наследием А.Н. Веселовского позволяет почувствовать масштаб этой личности, относящейся к лучшим представителям мировой науки прошлого века.

Поэтому так важна, почетна, но одновременно и трудна задача настоящего издания — дать возможность современным студентам-филологам познакомиться с одним из высочайших достижений отечественной науки о литературе — “Исторической поэтикой” Александра Николаевича Веселовского, трудом и подвигом всей его жизни, целиком посвященной науке.

И для современников выдающегося ученого, и для последующих научных поколений было очевидным, что его вклад в отечественную науку огромен, а ее история с его приходом отчетливо делится на два периода — до и после Веселовского, “Значение А.Н. Веселовского в науке истории литературы не велико, а громадно”, — писал один из его современников (*Трубицын Н.Н.* Александр Николаевич Веселовский. Спб., 1907. С. 1), “В русской науке до Веселовского на явления литературы смотрели или как на объект эстетической критики, или как на исторический и церковно-исторический материал. Он первый подошел к произведениям словесного творчества как к явлениям, которые надо изучать соответственно их значению; с него началась у нас самостоятельная жизнь истории литературы как науки самодовлеющей, со своими специальными задачами. Созданная же им схема “исторической поэтики”, задачей которой Веселовский считал “определить роль и границы предания в процессе личного творчества”, еще долго будет оплодотворять своими идеями тех, кто пожелает теоретически подойти к вопросам поэтического творчества” (*Перетц В.Н.* От культурной истории — к исторической поэтике // Памяти академика Александра Николаевича Веселовского. Пг., 1921. С. 42). Действительно, плодотворную силу идей ученого ощущали и продолжают ощущать исследователи отечественной истории и теории литературы, фольклористы, этнографы XX в., неизменно обращающиеся к его наследию, продолжающие его традиции или полемизирующие с ним. “Значение Веселовского, конечно, огромно”, — писала О.М. Фрейденберг, подчеркивая, что до и поел* трудов ученого из поэтики “была сделана голая теория литературы, и не столько литературы, сколько ее отдельных составных частей, вне их исторических связей; лишь с именем Веселовского связана первая систематическая блокада старой эстетики, только он показал, что поэтические категории суть исторические категории — и

этом его основная заслуга”, а после него “уже нельзя спрашивать, зачем литературоведению исторический метод” (*Фрейдберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. Л., 1936. С. 5-18*). Можно привести и многие другие высказывания современных ученых о трудах Веселовского, свидетельствующие о высокой оценке и постоянном живом диалоге с его научными идеями. Этот аспект — восприятие идей Веселовского в современной науке — по возможности полно отражен в Комментарии к настоящей книге.

Следует сказать, что попытка ознакомить молодого современника, начинающего свой путь в науке, с творчеством блистательного ученого — задача не из легких. Обширное наследие Веселовского, частично опубликованное в его собрании сочинений, журналах, отдельных изданиях, в значительной степени рукописное и хранящееся в архивах, фрагментарно изданное в виде литографий студентами и слушателями ученого, записывавшими его университетские лекции, затруднительно представить в компактном виде, пригодном для использования в процессе студенческих занятий. Поэтому составителю пришлось ограничиться включением в настоящее издание работ по исторической поэтике, которые были опубликованы самим Веселовским (исключение составляют данные в Приложении к нашему изданию краткий конспект “Задача исторической поэтики” и фрагменты “Поэтики сюжетов”, опубликованные после смерти ученого его учеником, академиком В.Ф. Шишмаревым, поскольку они необходимы для понимания единства и цельности общего замысла Веселовского в построении исторической поэтики).

Предыдущее издание “Исторической поэтики”, подготовленное почти полвека назад академиком В.М. Жирмунским (Л, 1940), давно ставшее библиографической редкостью, было положено в основу данной книги. Вступительная статья В.М. Жирмунского, подробно и полно характеризующая научный путь А.Н. Веселовского, его вклад в разработку проблем исторической поэтики, не утратила своего научного значения и ценности. Однако мы сочли возможным не включать ее в настоящее издание, поскольку она вошла — в более полной редакции — в состав “Избранных трудов” академика В.М. Жирмунского (см.: *Жирмунский В.М. Веселовский и сравнительное литературоведение // Жирмунский В.М. Сравнительное литературоведение: Восток и Запад. Л., 1979. С. 84-136*). Эта работа В.М. Жирмунского и его комментариев к “Исторической поэтике” учитывались и использовались при составлении примечаний к данному изданию.

Широчайшая эрудиция А.Н. Веселовского, его блестящая образованность, стремление черпать материал из самых разных, порой весьма отдаленных друг от друга культурных ареалов, научных дисциплин, интеллектуальный динамизм и насыщенность трудов ученого делают их восприятие подлинным духовным событием. Границы теории и истории литературы неожиданно раздвигаются, открывая необычайно широкие горизонты, причем обе дисциплины предстают в редкостном органическом единстве, значительно выигрывая от этого: теоретические построения чрезвычайно далеки от сухого схематизма, а исторические исследования — от унылого и прямолинейного нанизывания фактов.

Однако эти исключительные достоинства трудов Веселовского порой представляют и определенные трудности для читателя при восприятии мысли ученого, оперирующей богатейшим разноплановым материалом, сложной по сути и форме своего изложения. На последнее обстоятельство нередко жаловались и современники

А.Н. Веселовского: “Первое, что получалось от чтения работ Веселовского, это -трудность их понимания как от незнания многих старых европейских языков, так и от непривычки еще следить за смелым полетом научной мысли” (*Истрин В.М. Методологическое значение работ Веселовского // Памяти академика Александра Николаевича Веселовского. С. 13*). Учитель А. Н. Веселовского, академик Ф.И. Буслаев так объяснял в ответ на жалобы непонимающих особенности научного стиля своего ученика: “Я вам скажу, отчего Веселовский так мудро пишет: это оттого, что он очень даровит”.

Составителю всякий раз было тяжело жертвовать обильными проявлениями этой даровитости, но, ориентируясь прежде всего на читателя-студента, следовало видеть свою задачу в том, чтобы по возможности приблизить к нему замечательный труд Веселовского, облегчить его понимание, позволить почувствовать глубину и нетривиальность мысли ученого за сложной иногда, “геллертерской”, недоступной широкой публике, многоязычной формой изложения. По этой причине и приходилось идти по пути облегчения доступности текста, например включать переводы иноязычных текстов наряду с цитатами на языках оригиналов (или вместо таких цитат); по пути сокращения — как правило, за счет обширнейшего материала, приводимого Веселовским в качестве иллюстраций его мысли. Кроме того, были частично сокращены постраничные примечания, содержащие библиографию труднодоступных ныне изданий. По возможности составитель старался сохранить многоязычный облик текста Веселовского, читавшего на всех европейских языках разных эпох. Иноязычные термины сопровождаются переводом непосредственно после первого употребления, впоследствии в тексте остается только перевод, заключенный, как и все принадлежащие составителю вставки, изменения или изъятия, в угловые скобки — < >.

Бережно относясь к индивидуальным языковым, стилистическим особенностям текста, комментируя могущие вызвать непонимание места или слова, в ряде случаев, однако, составитель внес незначительные изменения, обусловленные современными языковыми нормами (например, слово “целомудрая” заменено на “целомудренная”, “самозданный” — на “самозародившийся” и т.п.) или необходимостью избежать недоразумений, вызванных историческим изменением лексического значения (например, “пьеса;” последовательно заменена на “стихотворение”). Все подобные случаи также отмечены угловыми скобками. Во избежание значительного вмешательства в текст Веселовского без изменений оставлены: 1) понятные современному читателю вышедшие из употребления формы слов (например, *аналогический* вместо *аналогичный*); 2) многократно используемые автором слова, значение которых в настоящее время требует пояснений (например, *крепок* чему-либо — тесно связан с чем-либо; *переживание* — пережиток, реликт; *переживать* — сохраняться, оставаться; *казовый* — яркий, показательный, заметный, видимый); 3) последовательно применяемое ученым определение *некультурные* относительно тех народов, которые в современной науке принято называть *примитивными*.

Написание имен собственных последовательно приведено в соответствие с принятыми в настоящее время нормами, и эти изменения внесены без обозначения их угловыми скобками; так, употребляемые Веселовским транскрипции имен Гезиод, Атеней, Вергилий, фон Эйст, Нейдгарт и др. пишутся как Гесиод, Афиней, Вергилий, фон Аист, Нейдхарт и т. п. Иностранные имена, иноязычные названия произведений приво-

дятся соответственно в современной русской транскрипции или в переводе в угловых скобках.

Комментарий к работам А.Н. Веселовского по исторической поэтике призван решить одновременно несколько разных задач, исходя из специфики читательской аудитории: в постатейных примечаниях приводится по возможности полная библиография той или иной работы; выделяются и интерпретируются ее отдельные положения, объясняются термины, необходимые для понимания концепции ученого; освещается значение тех или иных утверждений автора, их место в развитии научной мысли (например, учитываются и такие ситуации, когда идеи Веселовского вызывали полемику в трудах ученых последующих эпох, как это было в случае В.Б. Шкловского,

В.Я. Проппа; однако их построения, без достигнутого Веселовским, были бы невозможны), оценка в перспективе сегодняшнего состояния филологической науки, ряд направлений и идей которой Веселовский предвосхитил (чем особенно интересен для современного ученого); приводится необходимая литература по затрагиваемым вопросам, которая может пригодиться читателю для самостоятельного их изучения. Во избежание постоянного обращения в процессе чтения к справочной и специальной литературе приводятся сведения, касающиеся персоналий, научных терминов, упоминаемых Веселовским произведений, мифологических и литературных персонажей; даются ссылки на существующие новейшие переводы на русский язык тех произведений, о которых идет речь в тексте.

С целью разделения собственных примечаний А.Н. Веселовского и примечаний комментатора данного издания применен следующий принцип: первые помечены в тексте звездочкой* и помещены в сноске в конце страницы, вторые — арабской цифрой и отнесены в конец книги — в Комментарий.

В постраничных примечаниях А.Н. Веселовского наименование некоторых изданий, на которые он ссылается, даны в традиционном сокращении. Приводим их полное библиографическое описание:

Барсов — *Барсов Е.В.* Прочитания Северного края. М., 1872-1875. Ч. 1-4;

Бессонов — *Бессонов П.А.* Калики перехожие. М., 1861-1864. Вып. 1-6.;

Гильф. — *Гильфердинг А.Ф.* Онежские былины. Спб., 1873.

Кир. — Древние российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым. М., 1804.

Рыбн. — Песни, собранные П.Н. Рыбниковым. М., 1861-1867. Т. 1-4.

Соб. — *Соболевский А.И.* Великорусские народные песни. Спб., 1895-1902. Т. 1-7.

Чуб. — *Чубинский П.П.* Труды этнографическо-статистической экспедиции в Западно-Русский край: В 7 т. Спб., 1872-1878. Т. 3. 1872.

Шейн — *Шейн П.В.* Великорус в своих песнях, обрядах, обычаях, верованиях, сказках, легендах и т. п. Спб.; 1898-1900. Т. 1. Вып. 1-2.

Сушил. — *Sušil F.* Moravské národní písně. Brno, 1859.

В процессе подготовки данной книги библиографические ссылки А.Н. Веселовского были по возможности выверены, цитаты уточнены (за исключением иноязычных, которые оставлены без изменений).

Читатель, заинтересованный в более полном ознакомлении с научным наследием А.Н. Веселовского, может воспользоваться следующим списком литературы: *Веселовский А.Н.*, Собр. соч. (не завершено). Спб.; М.; Л., 1908-1938. Т. 1-6, 8, 16.

Веселовский А.Н. Избранные статьи / Вступ. ст. В.М. Жирмунского; Коммент. М.П. Алексеева, Л., 1939.

Веселовский А.Н. Историческая поэтика / Вступ. ст., сост., примеч. В.М. Жирмунского. Л., 1940 (здесь публикуются также лекции А.Н. Веселовского по истории эпоса, лирики и драмы, его отчеты о заграничных научных командировках и др.),

Указатель к научным трудам Александра Николаевича Веселовского, профессора имп. Санкт-Петербург. ун-та и академика имп. Академии наук. 1859- 1895; 2-е изд., испр. и доп. за 1885-1895 гг. Спб., 1896 (это издание подготовлено учениками А.Н. Веселовского к 25-летию его профессорской деятельности; помимо библиографии трудов, составленной в хронологическом порядке, в нем приводится краткое содержание работ).

Симони П.К. Библиографический список учено-литературных трудов А.Н. Веселовского с указанием их содержания и рецензии на них. 1859-1902. Спб., 1906 (к 40-летию учено-литературной деятельности профессора и академика А.Н. Веселовского); 2-е изд. 1859-1906. Пг., 1922.

Материалы для библиографического словаря действительных членов имп. Академии наук. Пг., 1915 (со списком печатных работ А.Н. Веселовского) .

Азадовский М.К. История русской фольклористики. М., 1973. Т. 2. С. 108-205 (здесь отражены взгляды А.Н. Веселовского на фольклор).

Академические школы в русском литературоведении. М., 1975. С. 202-280 (в соответствующей главе этой книги, написанной И.К. Горским, подробно анализируются идеи и труды А.Н. Веселовского).

Аничков Е.В. Историческая поэтика А.Н. Веселовского //Вопросы теории и психологии творчества. I. 2-е изд. Спб., 1911. С. 84-139.

Горский И.К. Александр Веселовский и современность. М., 1975 (это единственная в отечественном литературоведении за несколько последних десятилетий монография, посвященная ученому и судьбам его наследия) .

Гусев В.Е. Проблемы теории и истории фольклора в трудах А.Н. Веселовского конца XIX — начала XX в. // Русский фольклор. Материалы и исследования. VII. М.; Л., 1962.

Известия / Академии наук. Отделение общественных наук. 1938. № 4 (здесь помещены работы, посвященные 100-летию юбилею со дня рождения А.Н. Веселовского, — М.К. Азадовского, М.П. Алексеева, В.А. Десницкого, В.М. Жирмунского, В.Ф. Шишмарева).

Памяти академика Александра Николаевича Веселовского. По случаю десятилетия со дня его смерти (1906-1916). Пг., 1921 (здесь же приведена библиография его работ, составленная П.К. Симони: С. 1-57).

Петров Л. К. А.Н. Веселовский и его историческая поэтика //Журнал Министерства народного просвещения. 1907. № 4,

Пытин А.М. История русской этнографии. Спб., 1891. Т. 2. С. 257-282, 422-427.

Шиммарев В.Ф. Александр Николаевич Веселовский и русская литература. Л., 1946.

Ягич И.В. История славянской филологии. Спб., 1910.

Многие другие работы, так или иначе связанные с научным творчеством А.Н. Веселовского, приведены в Комментарии.

Мы выражаем глубокую признательность рецензентам книги, любезно взявшим на себя труд внимательного прочтения рукописи и внесшим ценные коррективы, дополнения и предложения, касающиеся ее состава и Комментарии: сотрудникам кафедры теории литературы Донецкого государственного университета (зав. кафедрой доктор филологических наук, профессор Илья Исаакович Стебун) и доктору филологических наук, профессору Вячеславу Всеволодовичу Иванову, чью многообразную помощь и поддержку на разных этапах работы трудно переоценить; научному сотруднику Всесоюзной государственной библиотеки иностранной литературы Галине Ильиничне Кабаковой, с неизменной готовностью и высоким профессионализмом разрешавшей сложные библиографические вопросы; Ирине Юрьевне Веселовой за квалифицированную помощь в подготовке рукописи к печати.

ОБ ИСТОРИЧЕСКОЙ ПОЭТИКЕ АЛЕКСАНДРА ВЕСЕЛОВСКОГО

Когда на рубеже XVIII и XIX вв. философы разработали категорию прекрасного, с ее помощью удалось, наконец, отделить от литературы ее художественную часть. Появился особый предмет исследований (изящная словесность, или поэзия в широком смысле), и возникла наука о нем — литературоведение. До этого кроме классической филологии словесного искусства касались поэтики и риторики, где литературно-теоретическая мысль излагалась в виде свода прикладных правил, т.е. рекомендаций, как надо писать, чтобы писать хорошо. С возникновением литературоведения оценка произведений стала функцией литературной критики, которая, однако, опиралась уже не на рекомендации отживших поэтов, а на требования так называемого эстетического вкуса. Эстетика, получившая наибольшее развитие в недрах немецкого классического идеализма, раскрепостила свободу творчества писателей и сделалась главным очагом разработки теории литературы. (Эстетики Баумгартена, Гегеля и др. основывались преимущественно на литературном материале и были по существу не чем иным, как теориями литературы.)

Сложнее обстояло дело с историей литературы. Эстетический критерий, с одной стороны, был слишком широк (он охватывал не только словесное искусство), а с другой — чересчур узок (эстетическая оценка выделяла лишь самые прекрасные творения, оставляя в стороне почти весь фольклор, массу сочинений, утративших свое былое поэтическое обаяние, и т. д.). Поэтому историческое направление, сложившееся к 40-м годам, отказывалось от эстетической оценки, пользуясь общеисторическим методом изучения литературы вообще. (Художественная литература не могла еще стать предметом специальной истории.) Эту традицию продолжила культурно-историческая школа. Она стремилась к познанию закономерностей литературного процесса на путях изучения содержания произведений, их обусловленности общественной жизнью, исторической эпохой и т. д. По другому пути пошла биографическая школа. Переняв традиции философско-эстетической критики, преимущественно в ее кантовской ипостаси, она сосредоточилась на личности писателя и ею объясняла художественные особенности творчества. Таким образом, два самых влиятельных литературоведческих направления XIX в. разошлись в противоположные стороны.

Происхождение поэзии в то время освещалось широко и многогранно. Последователи учения Гриммов (мифологи) выяснили, что почвой зарож-

дения поэзии послужила языческая мифология. Приверженцы Т. Бенфея, ограничивая притязания мифологов на объяснение сходства произведений их происхождением от общего доисторического предка, доказали, что оно во многом объясняется еще их историческим переходом из века в век и из края в край. Так утвердилась теория бродячих сюжетов, или — иначе — миграционная теория, которая, будучи распространена на всю область литературы, получила название теории заимствования (влияния). Почти одновременно (в 60-е годы) в Англии возникла антропологическая теория самозарождения сюжетов, к которой восходит учение о типологических сходжениях. Ее выдвинули представители сравнительной этнографии (Э. Тайлор и др.). Они заменили туманные рассуждения о “народном духе” как движущей силе поэтического развития конкретным изучением жизни первобытных народов и установили, что в сходных условиях быта возникали сходные психические отражения, чем и объясняется известное единообразие, повторяемость многих мифов, легенд, сказок и т. д.

Успешная разработка проблемы происхождения поэзии подвела к мысли соединить генетический принцип с целостным освещением истории художественной литературы. Ни одна литература, однако, не годилась для этого: являясь образцом нормального развития на одном историческом этапе (как, например, греческая в античные времена), она в дальнейшем ослаблялась или вовсе подавлялась различными внешними воздействиями — появлялись пробелы и искажения в эволюции. В условиях формирования одной всемирной литературы выход из этого затруднения подсказало сравнительное языкознание. Оно побуждало к сопоставительному изучению ряда литератур, что в итоге позволяло устранить внешние причины, затемнявшие внутреннюю последовательность поэтического развития. (В Германии и России такой ряд литератур называли “всеобщей”, а в Англии, Франции, Италии чаще всего — “сравнительной литературой”.) Открылась возможность объединить параллельное рассмотрение истории многих литератур с генетическим принципом постепенного восхождения от примитивных, зародышевых форм нерасчлененного первобытного искусства ко все более сложным, специализирующимся формам личного творчества. Из методического приема, которым пользовались еще античные филологи, сравнение, таким образом, превратилось в специальный историко-литературный метод, положивший начало новому направлению науки о литературе. Эстетической теории литературы, опиравшейся в основном на факты античного искусства, а там, где их недоставало, где наблюдались пробелы, прибегавшей к дедуктивным умозаключениям (умозрительному способу), это направление противопоставило требование основываться на обобщении только достоверных исторических фактов с предпочтением индуктивных выводов в построении литературной теории. Дабы указать на это ее отличие от эстетики, вернулись к старому, более узкому обозначению — новую теорию литературы стали называть “поэтикой”, часто с поясняющим ее определением — “историческая”. Стало быть, “историческая поэтика” есть не что иное, как название теории литературы, выработанной

на путях сравнительно-исторического направления литературных исследований*.

Главой сравнительно-исторического литературоведения, его основоположником и вместе с тем крупнейшим представителем стал Александр Николаевич Веселовский (1838 — 1906), который впервые изложил новую программу исследований в своей вступительной лекции в С.-Петербургском университете — “О методе и задачах истории литературы как науки” (1870). Возглавить передовую академическую литературную науку Веселовский сумел не только благодаря своей исключительной одаренности, позволявшей ему заниматься международным фольклором и чуть ли не всеми европейскими и некоторыми восточными литературами, но главным образом благодаря объективным возможностям русской жизни того времени. Мировое значение назревавшей в России крестьянской буржуазной революции, в преддверии которой протекала деятельность Н.Г. Чернышевского, И.М. Сеченова, Л.Н. Толстого, И.Е. Репина и др. обусловила выход русской культуры на мировую арену. Вместе с тем экономическая отсталость полукрепостнической России ставила предел развитию передовой русской мысли. Но это была не классовая ограниченность буржуазии, которая на Западе приводила к позитивизму, а историческая ограниченность, при которой свобода народа и собственно буржуазная демократия строго еще не различались и которая поэтому не исключала для передовых ученых возможность не только достигать уровня классической буржуазной мысли, но и в обстановке расцвета отечественной революционно-демократической критики превосходить этот уровень.

Хотя Веселовский никогда не принадлежал к лагерю революционных демократов, однако он, так же как и А.Н. Пыпин, многими сторонами своей литературно-эстетической концепции, особенно в период ее становления, был обязан великим русским просветителям. Подпольные кружки помогали студентам “проникаться журнальной атмосферой”. В годы учебы в Московском университете (1855 — 1859) Веселовский участвовал в одном из таких кружков (Рыбникова-Свириденко), где тайно читали Герцена, Чернышевского, Добролюбова, Фейербаха, Гегеля и др. Лучшие силы университетской науки сближала с революционно-демократической критикой совместная борьба против реакционных тенденций в литературоведении, способствуя их взаимному влиянию. Одним из важнейших результатов этого взаимодействия были активные, поддерживаемые революционной демократией выступления русской культурно-исторической школы против концепции “героев и толпы” в исторической науке. На первостепенное методологическое значение этого спора указал сам Веселовский в упомянутой лекции. Высмеяв “теорию героев, этих вождей и делателей человечества”,

* Историческую поэтику А.Н. Веселовского как новую теорию литературы фактически очень обстоятельно описал В.М. Жирмунский. См.: *Жирмунский В. “Историческая поэтика” А.Н. Веселовского // Веселовский А.Н. Историческая поэтика. Л., 1940; то же в: Жирмунский В.М. Сравнительное литературоведение: Восток и Запад. Л., 1979-С. 84-136.*

он сослался на современную передовую науку, открывшую движущую силу истории в народных массах. “Великие личности, — пояснял он, — явились теперь отблесками того или другого движения, приготовленного в массе, более или менее яркими, смотря по степени сознательности, с какою они отнеслись к нему, или по степени энергии, с какою помогли ему выразиться” (34)*.

Существенную роль в формировании научных воззрений Веселовского сыграла также заграничная командировка, в которую он был направлен в 1862 г. Московским университетом для приготовления к профессорскому званию. В Берлине Веселовский еще больше утвердился в убеждении, что историк литературы должен хорошо знать народную жизнь. Степень народности литературы уже тогда служила для него мерилom ее прогрессивности. Причем в отличие от своего университетского учителя Ф.И. Буслаева народность Веселовский понимал не как нечто испокон веков данное и цельное, а как исторически возникающую и развивающуюся особенность нации. “Чем цельнее иногда является народная жизнь, — пояснял он, — тем осторожнее и кропотливее должно быть изыскание, чтобы внешнюю стройность развития не принять за внутреннюю связь явлений. Факты жизни связаны между собой взаимной зависимостью, экономические условия вызывают известный исторический строй, вместе они обуславливают тот или другой род литературной деятельности, и нет возможности отделить одно от другого” (390). Из убеждения, что быт определяет характер литературы, делалось заключение: “Скажите мне, как народ жил, и я скажу вам, как он писал...” (390). Позитивистское понимание истории, характерное, впрочем, больше для западноевропейской, чем для русской культурно-исторической школы, находившейся под влиянием революционно-демократической критики, Веселовский отвергал. “Мы готовы почти принять, что история или то, что мы обыкновенно называем историей, только и двигается вперед помощью таких, неожиданных толчков, которых необходимость не лежит в последовательном, изолированном развитии организма. Иначе говоря, вся история состоит в *Vermittelung der Gegensätze* (гегелевский термин “разрешение противоречий”. — *И.Г.*), потому что всякая история состоит в борьбе” (392-393).

Находясь в Германии во время обострившихся споров между мифологами и поборниками теории заимствования, Веселовский критически отнесся к обоим учениям, находя их односторонними и не учитывающими определяющую роль условий реальной жизни. В частности, о теории заимствования он высказался уже в 1863 г. в связи со своими занятиями славистикой в Праге. “Влияние чужого элемента, — писал он, — всегда обуславливается его внутренним согласием с уровнем той среды, на которую ему приходится действовать. Все, что слишком резко вырывается из этого уровня, останется непонятым или поймется по-своему, уравнивается с окружающей средой. Таким образом, самостоятельное развитие народа,

*Здесь и далее в скобках указываются страницы настоящего издания; при ссылке на: *Веселовский А.Н. Историческая поэтика*. Л., 1940, — страница дается курсивом.

подверженного письменным влияниям чужих литератур, остается ненарушенным в главных чертах: влияние действует более в ширину, чем в глубину, оно более дает материала, чем вносит новые идеи. Идею создает сам народ, такую, какая возможна в данном состоянии его развития”*

Особенно благоприятными для идейно-научного становления Веселовского оказались 1864-1867 гг., проведенные в Италии. Наблюдения над жизнью этой страны, охваченной революционным движением, позволили ему сделать следующие выводы. Взаимоотношения людей, характер их жизни, их благосостояние зависят от системы общественного устройства, коренное обновление которой предполагает “долгую, кровавую борьбу” внутренних сил. Для победы в политической борьбе нужна общественная сила, которая “всегда и везде у народа”** . Поэтому побеждает тот, кто шире и глубже внедряет в народ свое сознание. Для “новых людей” средством внедрения в народ своего сознания может служить только просвещение, а не религия. Главной целью просвещения должна стать идея общественного прогресса, которая сводится “к удалению стеснений самостоятельного развития народа”***.

Отвергая позитивистское уподобление законов общественного развития законам природы, не мысля историю вне борьбы и “скачков”, Веселовский приближался к диалектике Гегеля, а так как духовное являлось для ученого порождением бытового, то это открывало перед ним путь к материалистическому пониманию истории вообще и истории литературы в частности. Но подняться до цельного, исторического материализма ему не удалось, так же как Чернышевскому и Герцену. Тем не менее эти убеждения послужили для Веселовского тем плодотворным началом, исходя из которого он сумел критически воспринять все важнейшие веяния буржуазной гуманитарной науки и синтезировать их применительно к изучению литературы.

Целью всех усилий Веселовского было поднять историю литературы на ступень специальной науки. Для этого необходим был исторический подход к рассмотрению всех эпох поэтического развития начиная с древнейших пор. Так ученый пришел к задаче “собрать материал для методики истории литературы, для индуктивной поэтики, которая устраняла бы ее умозрительные построения, для выяснения сущности поэзии — из ее истории” (42). Этот материал представляет собой богатейшее накопление фактов, литературных параллелей и частных наблюдений с краткими резюмирующими заключениями. Выполняя такую черновую работу, ученый подвергал проверке различные гипотезы. Он отвергал не только “теорию красоты как исключительной задачи искусства” (38), на которой настаивала немецкая идеалистическая эстетика, но и бездоказательные обобщения французской

*Журнал Министерства народного просвещения. 1863. № 12. Отд. 2. С. 557-558.

**Веселовский А.Н. Собр. соч. Спб., 1911. Т. 4. С. 149-150, 119.

***Там же. С 28.

и итальянской критики, орудовавшей “оптовыми суждениями” и грешившей “поспешными заключениями”.

Фактическая проверка различных учений помогала Веселовскому без эклектизма усваивать их положительное содержание. Так, он разделял гриммовское учение о народных корнях поэзии, уходящих в глубь языческой мифологии. Но гипотезу Гриммов об арийском происхождении поэзии и об извечности народного начала он никогда не признавал. Она не только не соответствовала представлению об искусстве как отражении различных сменявших друг друга эпох, но и противоречила основной посылке культурно-исторической школы. Именно из этого направления “вытекла” магистерская диссертация Веселовского “Вилла Альберти” (1870) — фундаментальный труд об истоках Ренессанса. Но одно дело подойти исторически к освещению романа, в котором упоминались известные деятели и который поэтому можно было точно датировать, и совсем иное — применить тот же исторический подход к изучению фольклора и анонимной литературы средневековья, в отношении которых неизвестно было даже, где и когда они возникли. Вот здесь-то, при испытании исторического принципа исследований, огромная заслуга принадлежала миграционной теории, нацеливавшей на изучение действительной истории странствования произведений, их взаимодействия и видоизменения их форм. Первым обстоятельным опытом Веселовского в этом ключе явилась его докторская диссертация “Славянские сказания о Соломоне и Китоврасе и западные легенды о Морольфе и Мерлине” (1872). Концепция Бенфея не во всем, однако, удовлетворяла Веселовского.

Один из недостатков теории Бенфея русский ученый видел в том, что она игнорировала гипотезу Гриммов, хотя оба учения не исключают, а “даже необходимо восполняют друг друга, должны идти рука об руку, только так, что попытка мифологической экзегезы должна начинаться, когда уже кончены все счеты с историей”*. Другой недостаток бенфеевской теории заключался в формализме, по поводу которого Веселовский говорил: “Сходство двух повестей, восточной и западной, само по себе не доказательство необходимости между ними исторической связи: оно могло завязаться далеко за пределами истории, как любит доказывать мифологическая школа; оно, может быть, продукт равномерного психического развития, приводившего там и здесь к выражению в одних и тех же формах одного и того же содержания”***. Указание последней возможности восходит уже к теории самозарождения сюжетов Э. Тайлора.

Синтезируя элементы различных учений, Веселовский сумел заложить основы новой теории литературы и подойти к истолкованию личного творчества. “Главный результат моего обозрения, которым я особенно дорожу, — признавался он, — важен для истории поэтического творчества. Я отнюдь не мечтаю поднять завесу, скрывающую от нас тайны личного гворче-

* *Веселовский А.Н.* Собр. соч. Пг., 1921. Т. 8. Вып. 1. С. 1.

**Там же. С. 3-4.

ства, которыми орудуют эстетики и которые подлежат скорее ведению психологов. Но мы можем достигнуть других отрицательных результатов, которые, до известной степени, укажут границы личного почина. Понятно, что поэт связан материалом, доставшимся ему по наследству от предшествующей поры; его точка отправления уже дана тем, что было сделано до него. Всякий поэт, Шекспир или кто другой, вступает в область готового поэтического слова, он связан интересом к известным сюжетам, входит в колею поэтической моды, наконец, он является в такую пору, когда развит тот или другой поэтический род. Чтоб определить степень его личного почина, мы должны проследить наперед историю того, чем он орудует в своем творчестве, и, стало быть, наше исследование должно распасться на историю поэтического языка, стиля, литературных сюжетов и завершиться вопросом об исторической последовательности поэтических родов, ее законности и связи с историко-общественным развитием”*. Реализацию своей программы ученый начал с теоретического обоснования истории литературы как специальной науки. Исходя из идеи единства мира и общности законов человеческого развития, Веселовский пришел к выводу, что историк литературы должен исследовать то, в чем были сходны различные литературы. А для этого следовало изучить каждую из них в отдельности. Задача — непосильная для отдельных ученых, но она, утверждал Веселовский, по силам науке. Другая трудность заключалась в неясности понятия “история литературы”. Ограничивать литературу письменностью — значит исключать из поэзии фольклор; считать ее словесностью — значит относить к ней “историю науки, поэзии, богословских вопросов, экономических систем и философских построений” (387). Ходячее же определение, опиравшееся на понятие изящности, отрывало поэзию от жизни и носило чисто формальный характер. Такая наука об изящном, по Веселовскому, “должна подвергнуться коренному изменению” (395). Прежде всего историю литературы необходимо рассматривать со стороны ее содержания, как это делала культурно-историческая школа, а с этой точки зрения она есть не что иное, как “история культуры” (389), включающая в себя все богатство “общественной мысли”. Иное дело форма, где как раз и проходит та “межа, до которой позволено доходить литературной истории и за которой начинаются чужие владения. Эти владения — политическая история, история философии, религии, точных наук. На долю истории литературы останутся, таким образом, одни так называемые изящные произведения, и она станет эстетической дисциплиной, историей изящных произведений слова, исторической эстетикой”. Такая специальная наука и должна была заменить “собою те гнилые теории прекрасного и высокого, какими нас занимали до сих пор” (396). Уточняя в 1870г. свою мысль, ученый пояснял: “История литературы в широком смысле этого слова — это история общественной мысли, насколько она выразилась

*Памяти академика Александра Николаевича Веселовского. Пг., 1921. С. 29-30: Приложение.

в движения философском, религиозном и поэтическом и закреплена словом. Если, как мне кажется, в истории литературы следует обратить особенное внимание на поэзию, то сравнительный метод откроет ей в этой более тесной сфере совершенно новую задачу — проследить, каким образом новое содержание жизни, этот элемент свободы, приливающий с каждым новым поколением, проникает старые образы, эти формы необходимости, в которые неизбежно отливало всякое предыдущее развитие” (41). Так устанавливалась грань, которая отделяла новое, сравнительно-историческое направление от культурно-исторического; грань эта проходила по линии выдвижения на передний план задачи познания законов изменения художественной формы.

В условиях, когда специализация истории литературы лишь начиналась и особой методологии еще не существовало, естественно было использовать общие приемы филологического и исторического исследований. В филологии между тем господствовало сравнительное языкознание, метод которого уже “во многом изменил ходячие определения поэзии, порасшатал немецкую эстетику” (38). При этом само собой разумелось, что история литературы должна освещаться исторически. Поэтому Веселовский и говорил, что предлагаемый им метод “есть только развитие исторического, тот же исторический метод, только учащенный, повторенный в параллельных рядах, в видах достижения возможно полного обобщения” {37}. Веселовский исходил из того, что поэзия, отражая жизнь, опредмечивается в вещах, которые как объективно данные сознанию могут сравниваться между собой не хуже любых других вещей. “Изучая ряды фактов, — пояснял он, — мы замечаем их последовательность, отношение между ними последующего и предыдущего; если это отношение повторяется, мы начинаем подозревать в нем известную законность; если оно повторяется часто, мы перестаем говорить о предыдущем и последующем, заменяя их выражением причины и следствия... каждый новый параллельный ряд может принести с собою новое изменение понятия; чем более таких проверочных повторений, тем более вероятно, что полученное обобщение подойдет к точности закона” (37).

В трудах Веселовского сравнительный метод стал тончайшим орудием индуктивных построений, поражающих своей масштабностью, точностью и осторожностью обобщений. Но и он был существенно ограничен. Он оказывался результативным лишь в пределах того или иного эволюционного цикла. Так, опираясь на сравнительное изучение культур, ученый обнаруживал различные элементы поэзии на почве тотемизма, анимистических представлений, мифотворчества и т. д. Таким путем поэтические формы возводились к первобытным формам сознания, которое само по себе не являлось еще поэзией. Причина перехода внеэстетических явлений в эстетические оставалась открытым вопросом. Достигая нижнего “хронологического рубежа”, исследователь оказывался на границе этнографии и переходил эту границу, чтобы обнаружить здесь только аналог тем формам, какие отложились в напластованиях последующего поэтического развития. По мере восхождения из глубы веков к современности ученому приходи-

лось сужать ту базу, на какой строилась его концепция. Если при решении вопроса о происхождении поэзии в расчет принимаются все области культуры, то в дальнейшем, при рассмотрении самой истории литературы, инородные культурные пласты постепенно вытесняются, пока, наконец, словесное искусство не становится исключительным объектом анализа в статьях и книгах об отдельных писателях. И здесь, при переходе от древней литературы к новой, у верхней границы цикла, сравнительный метод опять-таки отказывается служить, вынуждая Веселовского прибегать к иным способам освещения проблем личного творчества. Вообще для Веселовского характерно, что он корректирует свой подход в зависимости от объектов исследования и при всем своем увлечении сравнительным изучением литературных явлений не абсолютизирует этот принцип.

В результате сравнительно-исторического изучения литератур у Веселовского получалась длинная цепь причинно связанных друг с другом явлений искусства, одна из другой вырастающих сюжетных схем и стилистических формул. Но чем вызывалась эволюция творчества? Каждое новое поколение, считал ученый, воспринимает от предшествующих многие приемы выражения своего духовного опыта и сложившиеся уже словесные формулы. Так как эти формулы ассоциировались со старыми представлениями, то, чтобы выразить в них новый внутренний опыт, их приходилось изменять. Как же протекал этот процесс обновления поэзии? Согласно Веселовскому, поэты, так же как герои и вожди, являются представителями массы; на ранних исторических стадиях — безымянными выразителями коллектива, не отделяющими себя от него; на последующих ступенях — выразителями обособлявшихся общественных групп, постепенно приходившими к осознанию своего особого, сперва группового, а потом и индивидуального, положения. Словом, как в истории вообще, так и в литературном развитии определяющим является общественное, а не личное начало. Ибо “поэт рождается, но материалы и настроение его поэзии приготовила группа. В этом смысле можно сказать, что петраркизм древнее Петрарки. Личный поэт, лирик или эпик, всегда групповой, разница в степени и содержании бытовой эволюции, выделившей его группу” (215). Так же обстоит дело и с отдельными “великими созданиями”. С течением времени менее удачные и незначительные произведения забываются, тогда как талантливые, переходя из века в век, все более высвечиваются и в конце концов предстают перед нами в виде изолированных памятников, якобы обязанных своим возникновением только личному почину гениальных одиночек. Вслед за Буслаевым Веселовский доказывал, что понять великих поэтов можно лишь изучив жизнь их времени и литературное окружение, состоявшее, разумеется, не из звезд первой величины. Понятая таким образом история литературы “не только не исключает, но и предполагает пристальное, атомистическое изучение какой-нибудь невзрачной легенды, наивной литургической драмы, не забывая ради них Данта и Сервантеса, а приготовляя к ним. Их понимание, их оценка оттого только выгадает; если для многих они продолжают выситься точно гигантские статуи на площадях, то следует помнить, что это одиночество — мираж; пустота создана нашим незна-

нием, и что к тем площадям издавна вели торные дороги, шли толпы работников и раздавались человеческие голоса”*. При этом главная трудность, по Веселовскому, заключалась в том, чтобы обозначить долю вклада каждого писателя, не смешивая индивидуальное творчество с историко-литературным процессом, не зависящим от воли и сознания его отдельных участников. Критикуя кантианскую концепцию, он доказывал, что и личное творчество при таком подходе может быть понято лучше, чем при туманных ссылок на гениальность. “Процесс личного творчества “покрыт завесой, которую никто и никогда не поднимал и не поднимет” (*Шпильгаген*); но мы можем ближе определить его *границы*, следя за вековой историей литературных течений и стараясь уяснить их внутреннюю законность, ограничивающую личный, хотя бы и гениальный почин”**.

При каком, однако, условии содержание может играть определяющую роль по отношению к поэтической форме? Если форма несколько отстает в своем развитии от содержания. “Каждая новая поэтическая эпоха не работает ли над истари завещанными образами, обязательно вращаясь в их границах, позволяя себе лишь новые комбинации старых и только наполняя их тем новым пониманием жизни, которое собственно и составляет ее прогресс перед прошлым?” (40), После тридцатилетнего изучения под этим углом зрения фольклора, средневековой и новой литературы ученый пришел к выводу: “Как в области культуры, так специальное, и в области искусства мы связаны преданием и ширимся в нем, не создавая новых форм, а привязывая к ним новые отношения; это своего рода естественное “сбережение силы” (295). Иными словами, за редким исключением, новое, как правило, зарождается в старом и вырастает из него (мы “ширимся в нем”).

Из такого понимания соотношения содержания и формы Веселовский выводил две важные методологические установки. Первая обязывала исследователя при изучении творчества писателя выяснить зависимость его мировоззрения от представляемой им социальной среды. Прежде чем пускаться в описание индивидуального своеобразия художника, следовало обозначить типические черты в его облике: соотнести его взгляды с идеями и представлениями, свойственными его ближайшему окружению, а потом поискать их у его предшественников; найти в психологии поэта типы умственных настроений и формы выражения чувств, принятые в данное время; обнаружить в личных эстетических склонностях поэта отражение широких литературных течений. Вторая методологическая установка касалась изучения формы произведений. С помощью сравнения надлежало выделить в них повторяющиеся сюжеты, образы, стилистические формулы и т. д. — словом, все те элементы, которые, будучи унаследованы, указывают границы личного почина.

* Записки романо-германского отделения Филологического общества при имп. С.-Петербургском университете. 1888. Вып. 1. С. 23.

***Веселовский А.Н.* Из истории романа и повести. Спб., 1886. Вып. 1. С. 27.

Сюжетные схемы Веселовский выделил в особую группу. Все остальные элементы, не вызывавшие сомнений в принадлежности к форме, он называл поэтическим языком и рассматривал его по аналогии с обычным. По его наблюдениям, важнейшие творческие приемы и поэтический словарь (основная символика, тропы и пр.) художник слова получает от рождения в готовом виде, как и родной язык. Когда-то поэтическая фразеология, образность, ритмика и прочее служили живым выражением собирательной психики первобытного человека, его представлений о мире. Со временем содержание этих представлений улетучилось, заменилось другим, но формулы, его обозначающие, сохранялись, находя иное, переносное применение. Так складывалось предание, приобретающее характер бессознательной поэтической условности. Как вне установленных форм языка не передашь мысли, так и вне условности поэтической фразеологии не выразишь эстетических переживаний. В границах этой традиционной поэтической условности слагаются и относительно редкие нововведения. Большой же частью новое содержание выражается в иных комбинациях из элементов старых форм, которые расчленяются наподобие того, как расчленяется живая речь на отдельные слова и обороты, чтобы послужить материалом для создания чего-то нового. И как в обычном языке, так и в поэтическом значительные изменения достигаются общими усилиями целого поколения. Индивидуальные различия формы произведения и роль гения в ее совершенствовании и обновлении Веселовский понимал иначе, чем кантианцы. Индивидуальные различия он усматривал в конкретной целостности произведений, а показателем гения служила для него та степень сознательности и интуиции, с какой личность опиралась в своем творчестве на общие правила применения устойчивых формальных элементов для выражения новых, созревших в обществе настроений.

Впрочем, освещение личного творчества для Веселовского являлось не отправным пунктом, а конечной целью. При такой установке внимание обращалось сначала не на индивидуальное своеобразие поэтов, а на то общее, что позволяло говорить о некоторых типологических тенденциях в их творчестве, подводивших к пониманию закономерностей историко-литературного развития. Веселовскому хватило жизни лишь на то, чтобы свести хаотическую картину возникновения всеобщей истории литературы к стройной обобщающей схеме, отразившей, с известным приближением к истине, объективную, в процессе развития все более усложнявшуюся взаимосвязь содержания и формы. В истолковании Веселовского история литературы предстает как естественно-исторический процесс, совершающийся по особым законам, которые и составляют предмет специальной науки. Произрастая на общекультурной почве и питаясь ее соками, поэтические произведения постепенно образуют отдельный пласт или особую литературную среду. В этой среде они рождаются, благодаря ей по-особому развиваются и, распадаясь, поглощаются ею. Странствуя на протяжении длительной истории, они вступают в различные связи, разрастаются или сокращаются, обмениваются составляющими их частицами, которые, перемещаясь из одного жанра в другой (из эпической песни в сказку или лубоч-

ную книгу, из сказки в роман и т. д.), приобретают формообразующее значение.

Решая проблему происхождения поэзии, Веселовский опирался на изучение фольклора, прояснявшее значение первобытного синкретизма. Синкретизм, в его понимании, представляет собой сочетание ритмических движений с песней-музыкой и элементами слова. На ранней стадии синкретизма слово играло, по-видимому, скромную роль носителя ритма и мелодии. Текст импровизировался в ходе песни-игры, причем эта импровизация ограничивалась повторением двух-трех стихов, подсказанных случайным впечатлением. Такая песня-игра пелась и плясалась коллективно, хором. Хор для поэзии был тем же, чем общество для языка. Только при совместном участии в хоровом действе у индивидов могла возникнуть и развиваться потребность в обмене произведениями слова, выработаться и закрепиться форма такого обмена. С развитием быта и культуры, когда эти песни-игры станут превращаться в обряды и культы и появятся обрядовые и культовые хоры, незначущая фраза, прежде без разбора повторявшаяся как опора напева, обратится в нечто более осмысленное и цельное, в действительный поэтический зародыш. Обрядовые и культовые рамки хоризма более устойчивы, слово в них крепче привязано к тексту, и оттого под действием того же нормирующего ритма здесь слагались более прочные словесные формулы и схемы сказа. Вместе с песней-мелодией эти словесные образования отрывались от обряда и вне его приобретали эстетический характер.

Но форма этих древнейших поэтических произведений носила на себе еще заметные следы организации хорового исполнения. По мере усиления интереса к песне со связным текстом хор становится для нее все более неудобным. Это приводит к появлению внутри хора запевалы-солиста (корифея), который оказывается “в центре действия, ведет главную партию, руководит остальными исполнителями. Ему принадлежит песня-сказ, речитатив; хор мимирует ее содержание молча либо поддерживает корифея повторяющимся лирическим напевом, вступая с ним в диалог...” (201). Если в хоре был не один, а два солиста, песня получала еще более сложную, строфическую форму. В хоре солисты “пели попарно, сменяя друг друга, подхватывая стих или стихи, вступая в положение, о котором уже пел товарищ, и развивая его далее. Песня слагалась в чередовании строф, разнообразно дополнявших друг друга...” (204), иногда в чередовании сказа и стиха, речитатива и припева. Вне хора певец должен был исполнять и свою партию, и партию своего товарища. Такие первоначальные поэтические песни Веселовский называл лиро-эпическими. Эпическую часть составляет в них канва действия, а лирическое впечатление производят повторения стихов, рефрены и пр.

По содержанию эти песни могли быть легендарно-мифологическими; у тех же народов, которые втягивались в борьбу, в них воспевались победы и оплакивались поражения. У потомков, однако, эмоции радости и горя затухали, зато интерес к рассказу о героях лиро-эпических песен возрастал, и начиналась их циклизация — сначала естественная (об одном

и том же событии слагается несколько песен), потом генеалогическая (при которой образы воспеваемых предков хронологически выстраивались длинной вереницей, приводя к обобщению идеала героизма) и, наконец, художественная (когда песни о разных событиях соединялись по внутреннему плану, нарушавшему хронологию). С развитием такого эпического схематизма (типизации) вырабатывался и типический стиль. “Складывается прочная поэтика, подбор оборотов, стилистических мотивов, слов и эпитетов: готовая палитра для художника” (210). Так возникает эпика.

Зачатки лирики тоже восходят к первобытному синкретизму, к хоровым кликам, возгласам радости и огорчения, эротического возбуждения в обрядовом действе или весеннем хороводе и т. д. Уже в пору сложения песенного текста, когда он выделялся из обряда, эти хоровые возгласы типизировались, застывая в коротеньких формулах — простейших схемах выражения аффектов. Позднее они встречаются как в обрядовой поэзии, так и в запевах и припевах лиро-эпической и эпической песен. Но значительная часть их живет самостоятельно, образуя зачаточные формальные мотивы лирического жанра. Такими коротенькими формулами, дву- и четверостишиями, полна всякая народная поэзия, не испытавшая литературного влияния. Пока человек жил в родовой и племенной связи, песня являлась по необходимости “коллективно субъективным самоопределением, родовым, племенным, дружинным, народным”. В нее входила и личность певца, еще не отделявшая себя от коллектива, — “эмоциональность коллективная” (213). Пробуждение и развитие личного самосознания совершалось постепенно, на основе дружинных, сословных и иных групповых выделений, сужавших коллективное начало. Самосознание певца — это самосознание личности, высвобождающейся из сословной и кастовой замкнутости. О поэте, сменяющем анонимного певца эпических песен, ходят не легенды, как о Гомере, — у него уже есть биография, отчасти созданная им самим в его стихах. Он уже успел заинтересовать собой и себя и других, сделать свои личные чувства объектом общезначимого анализа. Это и есть выход к тому роду поэзии, который называют современной, или личной, лирикой.

Самым темным и труднообъяснимым представлялся Веселовскому генезис драматического рода. Он отвергал точку зрения Гегеля, который считал драму синтезом эпоса и лирики — неким “сводом, соединявшим результаты прежних воззрений и форм для выражения нового мирозерцания” (190). Эпос и личная лирика, конечно, не могли не отразиться на формировании драмы, “но она — не новый организм, не механическое сплочение эпических и лирических партий, а эволюция древнейшей синкретической схемы, скрепленной культом и последовательно воспринявшей результаты всего общественного и поэтического развития” (243). По Веселовскому, драма, вследствие своего синкретического характера, могла вырастать из различных обрядов и культов, образуя не один, а несколько рядов эволюции. Позднее эти различные по происхождению формы переплетаются, отчего генезис драмы еще более запутывается. Веселовский выделяет несколько типов зарождения драматического жанра.

Если драматическое действие выделялось из обрядового хора, оно не получало завершенной формы. Если же оно развивалось на культовой основе, драма принимала более определенные черты. “Культовая традиция определяла большую устойчивость хоровой, потребовала и постоянных исполнителей...” Но чтобы такое представление стало вполне художественным, драма должна отделиться от культа, ибо важнейшее условие ее “художественности — в очеловеченном и человеческом содержании мифа, плодятся духовные интересы, ставящем вопросы нравственного порядка, внутренней борьбы, судьбы и ответственности” (230). Такова греческая трагедия, олицетворяющая идеальный, классический тип возникновения драмы, но отнюдь не единственный и вовсе не обязательный в истории этого поэтического рода.

Иначе возникла греческая комедия. Она вышла из фаллических песен, раздававшихся в деревенских Дионисиях, т.е. из подражательного обрядового хора. Ни определенных сюжетов мифа, ни идеализированных образов в ней не было; были только реальные типы и положения, которые позднее свяжутся единством темы, опять-таки взятой из быта. Кристаллизацией своей формы и ее позднейшей устойчивостью греческая комедия обязана влиянию трагедии.

Были и другие пути зарождения драмы.

Освещение генезиса поэзии и ее родов намечало лишь самые общие контуры исторической поэтики. Дальнейшая ее конкретизация вела к проблематике мотивов и сюжетов, лежащих в основе массы тех произведений, из которых складывались поэтические роды.

Хотя современная литература исключала как будто даже самую постановку вопроса о повторяемости сюжетов, ученый был убежден, что и в сфере сюжетности можно выделить определенные схемы и проследить их развитие с древнейших пор до наших дней. Он доказывал, что, когда современная литература “очутится в такой же далекой перспективе, как для нас древность, от доисторической до средневековой, когда синтез времени, этого великого упрощателя, пройдя по сложности явлений, сократит их до величины точек, уходящих вглубь, их линии сольются с теми, которые открываются нам теперь, когда мы оглянемся на далекое поэтическое прошлое -- и явления схематизма и повторяемости водворятся на всем протяжении” (301).

“Схематизмом” Веселовский называл известную обобщенность, типичность ситуаций, образов, приемов и т. д. В частности, и обобщение ситуаций не могло совершаться вне их образной схематизации, вне образования некоторых сюжетных схем (типов), лежащих в основе разнообразия жанров и в своем развертывании отражающих их движение. “Сюжеты — это сложные схемы, в образности которых *обобщились* известные акты человеческой жизни и психики в чередующихся формах бытовой действительности” (302). Мотивы — тоже схемы, но одночленные. Таковы, по Веселовскому, не разлагаемые далее (без разрушения образности) схемы простейших мифов и сказок: кто-то похищает солнце (затмение), злая старуха изводит красавицу и т. д. “Под *мотивом*, — говорит он, — я разумею простейшую

повествовательную *единицу*, образно ответившую на разные запросы первобытного ума или бытового наблюдения” (305).

Веселовский придавал этому различию принципиальное значение. Считая мотивы простейшими формулами, которые могли зародиться в разноплеменных средах самостоятельно, он утверждал, что “на почве *мотивов* теории заимствования нельзя строить” (505). Заимствованные мотивы не отличаются от самозарождающихся. Иное дело сюжеты, всегда представляющие ту или иную комбинацию мотивов. Их схематизм наполовину сознательный. Он предполагает известную свободу выбора из накопленного материала и сочетание мотивов в порядке, не обязательно обусловленном их содержанием, но и зависящем от авторского понимания, — в этом смысле сюжет “уже акт творчества”. Его структуру нельзя целиком вывести из действительности, что и позволяет разграничить сферы самозарождения и заимствования.

Изучая исторический быт, ученый пытается выяснить, какие мотивы могли зародиться в сознании первобытных людей на основе отражения условий их жизни. Устанавливая путем сравнительного изучения доисторического быта и его отражений в древнейших поэтических памятниках зачаточные мотивные формулы, он хочет, далее, продлить свет на историю их преобразования в сложные композиции, простирающиеся вплоть до современности. Для Веселовского, стремившегося к истолкованию истории литературы как детерминированного процесса, главное и здесь, при изучении сюжетности, заключалось в выявлении повторяемости элементов, ибо только устойчивое в явлениях соответствует их закону.

Еще большие трудности представляло изучение поэтического стиля. Под поэтическим стилем Веселовский подразумевал те особенности художественных произведений, которыми их язык отличался от обыденной, деловой речи. Предшествующей наукой было установлено, что поэтический язык отличается от прозаического (нехудожественного) большей насыщенностью образами и метафорами, большей ритмичностью, приподнятостью выражений и т. п. Но при этом “основы поэтического языка те же, что и языка прозы: та же конструкция, те же риторические фигуры синекдохи, метонимии и т. п.; те же слова, образы, метафоры, эпитеты. В сущности, каждое слово было когда-то метафорою, односторонне-образно выражавшей ту сторону или свойство объекта, которая казалась наиболее характерною, показательною для его жизненности” (276 — 277). С развитием понятий в обозначающих их словах живое представление тускнело — понятие оказывалось “в бессознательном противоречии с односторонне-графическим определением слова — метафоры” (277). Появление абстрактного мышления и приводит, по Веселовскому, к разделению древнего конкретно-образного языка на прозаический и поэтический. С этого момента отличительным признаком первого становится тенденция ко все большему превращению слов и выражений в обозначения отвлеченных мыслей; отличительным признаком второго — тенденция к сохранению в словах и словосочетаниях их прежнего конкретно-чувственного содержания. “Язык поэзии, подновляя графический элемент слова, возвращает его, в известных границах,

к той работе, которую когда-то проделал язык, образно усваивая явления внешнего мира и приходя к обобщениям путем реальных сопоставлений” (277).

В поэтическом языке Веселовский различает образность слова (эпитет) и образность словосочетаний, которым стилистически отвечают различные формы психологического параллелизма. “Эпитет — одностороннее определение слова, либо подновляющее его нарицательное значение, либо усиливающее, подчеркивающее какое-нибудь характерное, выдающееся качество предмета” (59). У Веселовского “нарицательное значение” слова соответствует тому, что Потебня называл “внутренней формой”, — первоначальному живому представлению об объектах. Когда это представление начинало тускнеть, угрожая превратить слово в обозначение понятия, являлась потребность подновить в нем образность другим, тождественным ему по содержанию словом — так рождались тавтологические эпитеты (*солнце красное, белый свет* и т. п.) Если же восстановление образности слова осуществлялось присоединением к нему слов, подчеркивающих качество предмета, возникали разнообразие пояснительные эпитеты. Одни из них выделяли какой-нибудь признак, считавшийся существенным для вещи (*ясеневое копье*); другие характеризовали ее отношение к практической цели и идеальному совершенству (*столы белодубовые*). Так как мерилom существенности, практичности и идеальности служило нередко бытовое состояние различных народов на разных ступенях их культурно-исторического развития, то это позволяло наметить приблизительную хронологию эпитета. Веселовский отмечает несколько моментов этого процесса: явления окаменения эпитета, накопления эпитетов, образования сложных эпитетов и пр. История эпитета, говорит Веселовский, есть история поэтического стиля в миниатюре — в ней наблюдается та же неустанная борьба развивающегося общественного сознания с застывающей традиционной формой.

Для образного воспроизведения действительности поэзия нуждается в графических возможностях всех языковых средств, в частности и сложных словосочетаний. Анализу последних посвящена статья Веселовского “Психологический параллелизм и его формы в отражениях поэтического стиля” (1898). Образность сложных языковых форм генетически тоже восходит к особенностям первобытного мышления — к анимистическому мировосприятию. Не владея отвлеченным мышлением, первобытные люди усваивали образы внешнего мира в формах своего самосознания, видя в различных проявлениях природы признаки волевой жизнедеятельности. В языке это породило параллелизм словесно-образных выражений. Он основывался не на отождествлении человеческой жизни с природой (человек уже выделял себя из природы) и не на сравнении (что предполагает развитое сознание раздельности вещей), а на “сопоставлении по признаку действия, движения” (101). Возникали простейшие парные образования психологического параллелизма; *дерево хилится — девушка кланяется, солнце — глаз* и т. д. В дальнейшем на основе таких сопоставлений признаки движения с одних объектов переносились на другие, приводя ко все

более сложным и многообразным словесно-живописным параллелям; а когда возникла поэзия, психологический параллелизм начал служить эстетическим целям. “Язык поэзии, — говорит Веселовский, — продолжает психологический процесс, начавшийся на доисторических путях: он уже пользуется образами языка и мифа, их метафорами и символами, но создает по их подобию и новые” (107).

Охарактеризовав развитие психологического параллелизма по содержанию, ученый переходит затем к структуре его фигур. Общий тип простейшего народнопоэтического двучленного параллелизма таков: “...картинка природы, рядом с нею таковая же из человеческой жизни; они вторят друг другу при различии объективного содержания, между ними проходят созвучия, выясняющие то, что в них есть общего” (107). В составе песен двучленный параллелизм претерпевал различные, иногда очень сложные изменения, зависевшие от того, как развивались его части (параллели). В песне, состоявшей из нескольких двучленных формул, могла развиваться, например, только одна; причем либо равномерно (содержательный параллелизм), либо так, что одна параллель, опережая развитие другой, наращивала ряд ритмических строк, в которых музыкальность преобладала над смыслом (содержательный параллелизм перерастал в ритмический). Двучленный параллелизм, кроме указанных формул, мог превращаться и в многочленный. Если же один из членов вбирал в себя содержание другого, а тот умалчивался, то из двучленного возникал одночленный параллелизм, способствовавший обновлению других фигур. Так, в первой части параллели мог просвечиваться второй, опущенный ряд, тогда формула приобретала символический характер. Символы, по Веселовскому, отличаются от искусственных аллегорических образов (личного символизма) тем, что они естественно закрепляются в народной памяти благодаря вековой песенной традиции. Если такие символы проникаются реальными бытовыми отношениями (вроде: *сокол в неволе — казак в неволе*), происходит новый сдвиг. “Поэтический символ становится поэтической *метафорой*; ею объясняется обычный в народной песне прием, унаследованный художественною поэзией: обращаются к цветку, розе, ручью, но развитие идет далее в колеях человеческого чувства...” (141). Такая поэтическая метафора — новообразование, как и отрицательный параллелизм, знаменующий выход из психологического параллелизма. Ибо отрицательный параллелизм предполагает более или менее ясное сознание раздельности человека и природы, как и сравнение. А сравнение — “это уже прозаический акт сознания, расчленившего природу” (146). Перед сравнением, как и перед поэтической метафорой, открывается широкая перспектива вовлечения в сферу своего применения всех сближений и символов, выработанных предшествующей историей параллелизма. На этом пути они создают и различные виды нового, метафорического эпитета.

Для формирования теории Веселовского большое значение имели его фольклорные и историко-литературные исследования, в процессе которых она вырабатывалась и проверялась. Хотя научные интересы Веселовского были чрезвычайно обширны, излюбленными объектами его специальных

исследований стали международный фольклор, анонимная и полуанонимная славянская письменность, преимущественно древнерусская, и итальянское Возрождение. Рост народного самосознания и формы его отражения в фольклоре и литературе, международные литературные связи, пути распространения произведений, христианство в его борьбе и скрещивании с язычеством, еретические течения в их оппозиции к официальной догме, роль книги в народных легендах и т. п. — это были темы, которые подсказывались идейной борьбой в русской науке. Проанализировав множество славянских преданий, легенд, памятников древнерусской письменности, особенно апокрифов (их тексты, как правило, он публиковал вперемежку с фрагментами аналогичного содержания на южно- и западославянских языках, на скандинавском, латинском, древнегреческом, старофранцузском и др.), Веселовский собрал уникальный материал. Из него-то он и делал выводы, направленные против той концепции, по которой православная Русь представлялась замкнутой в себе. По словам Пыпина, Веселовский более других способствовал пересмотру этого взгляда, доказывая, что средневековая Русь жила единой жизнью с другими народами Европы и что только на фоне этой европейской и — шире — мировой общности культурного развития можно определить своеобразие славянских литератур и их значение в ряду других.

В то время как одни ученые видели в древнерусских фольклорных и литературных памятниках непосредственное изображение русской старины (историческая школа Вс. Миллера), а другие — переосмысление небесных явлений (мифологи), Веселовский подчеркивал, что история не знает изолированных племен, народностей и наций. Стало быть, пока мы не знаем, не вошли ли в состав изучаемого произведения какие-нибудь чужие элементы, мы не можем сводить их ни к реальной истории, ни к первобытной мифологии. Ведь то, что кажется исконным и цельным, может оказаться составленным из элементов разного происхождения и времени. Конечно, прежде чем начинать поиски литературных источников, надо убедиться, что ближайшие историко-культурные и бытовые условия исключают удовлетворительное объяснение. Но всякое поэтическое произведение, настаивал Веселовский, должно изучаться не только со стороны его отношения к действительности (содержания), но и со стороны его отношения к другим, фольклорным и литературным, произведениям (формы), которые могли быть известны его автору. Главная заслуга Веселовского как историка литературы заключается именно в таком исследовании.

Вместе с тем в ходе конкретных исторических исследований ученый делал различные теоретические обобщения. Так, в “Разысканиях в области русского духовного стиха” (1879 — 1891) он сформулировал свою знаменитую теорию встречных течений: “Объясняя сходство мифов, сказок, эпических сюжетов у разных народов, исследователи расходятся обыкновенно по двум противоположным направлениям: сходство либо объясняется из общих основ, к которым предположительно возводятся сходные сказания, либо гипотезой, что одно из них заимствовало свое содержание из другого. В сущности, ни одна из этих теорий в отдельности не приложима,

да они и мыслимы лишь совместно, ибо заимствование предполагает в воспринимающем не пустое место, а встречные течения, сходное направление мышления, аналогические образы фантазии. Теория “заимствования” вызывает, таким образом, теорию “основ”, и обратно...”*

Одним из важнейших результатов работы Веселовского со славянским материалом явилось своего рода открытие Византии, особенно для западных ученых, недооценивавших ее роль в культуре средневековья, а также истолкование “двоеверия” — смешения языческих элементов с христианскими в средневековой европейской литературе и фольклоре. При изучении этого явления Веселовский установил, что мифы создавались не только в доисторическую пору и не обязательно на основе языческих верований. По его наблюдениям, для создания “нового мира фантастических образов” вовсе не требовалось предварительно сильного развития языческой мифологии. Для этого достаточно было особого склада мысли, никогда не отвлекавшейся от конкретных представлений о жизни. “Если в такую умственную среду попадает остов какого-нибудь нравоучительного аполога, легенда, полная самых аскетических порывов, они выйдут из нее сагой, сказкой, мифом”**. По Веселовскому, европейское средневековье с его христианским переосмыслением мира может быть названо второй великой эпохой мифотворчества в истории человечества.

Из проблем западноевропейских литератур в поле зрения русского ученого находились многие сюжеты. Но самые значительные из его достижений связаны с освещением эпохи Возрождения и творчества Данте. Создатель “Божественной Комедии” привлекал его к себе не только потому, что стоял в начале этого движения, а и потому, что в Данте впервые обозначились черты художника нового времени — сознание личного достоинства У ближайших его преемников Боккаччо и Петрарки личный почин в искусстве слова получил дальнейшее развитие, и им Веселовский посвятил два обстоятельных исследования. Проблеме индивидуального творчества, опирающегося на фундамент предшествующих форм и в них выражающего духовный тип новой эпохи, новое содержание, обновляющее поэтическое искусство, посвящена также его монография “В.А. Жуковский. Поэзия чувства и “сердечного воображения” (1904). По мере перехода к вопросам личного творчества Веселовский все чаще и настойчивее обращался к новейшим трудам по эстетике и психологии творчества — с мыслью написать книгу о А.С. Пушкине.

В домарксистском академическом литературоведении труды Веселовского знаменуют высший уровень достижений. Они ценны и поучительны не только своими положительными результатами, но и заблуждениями ума глубокого и пытливого.

Сравнительно-историческое направление исследований подняло науку

*Веселовский А.Н. Разыскания в области русского духовного стиха. Спб. 1889. Вып. 5. С. 115-116.

**Веселовский А.Н. Собр. соч. Т. 8. Вып. 1. С. 11.

о литературе на более высокую ступень специализации и тем исчерпало себя. Произошедший на рубеже XIX и XX вв. резкий поворот от совместного изучения многих литератур к разделному специальному изучению истории отдельных национальных литератур, что называется, под корень подрезал сравнительно-историческое литературоведение. Прежде всего раздробилось, дезинтегрировалось целостное представление о словесном искусстве, еще недавно объединявшее в сознании филологов элементы мифа, устного, писаного и печатного слова, которое теперь поделили между собой этнография, фольклористика и литературоведение. В результате мифологическая экзегеза и теория самозарождения сюжетов получили фольклорную прописку. При разделном освещении истории литератур отпала и необходимость в их параллельном, сопоставительном изучении - область сравнения сузилась до регистрации на обочине национальных процессов отдельных, зачастую случайных литературных контактов, которыми прежде занималась теория заимствования. Между тем вследствие ускорения процесса формирования одной всемирной литературы литературные контакты нарастали с небывалой быстротой, требуя к себе особого внимания.

Так, отделившись от сравнительно-исторического направления, теория заимствования интегрировалась в недрах других направлений в виде особого течения, нацеленного на специальное изучение литературных связей, на раскрытие собственно литературных истоков творчества. Это новое течение называют сравнительным литературоведением, или литературной компаративистикой. В России виднейшим компаративистом был брат великого ученого — Алексей Веселовский, на Западе — Ф. Бальдансперже, П. Ван-Тигем и др. Обособление компаративистики в рамках различных литературоведческих направлений, на базе разной методологии, есть закономерный результат специализации науки о литературе, следствие ее размежевания с фольклористикой, языкознанием и т. д. И поэтому недооценивать значение современной литературной компаративистики так же недопустимо, как и смешивать ее со сравнительно-историческим литературоведением.

Сравнительно-историческое направление литературных исследований, в отличие от новейшего сравнительного литературоведения, решало не частные задачи литературного генезиса произведений, а общие задачи развития науки о литературе и как направление окончательно уже изжило себя. Никому из его представителей реализовать свой замысел в полном объеме не удалось. (Все они, в сущности, застряли на изучении начальных стадий развития словесного искусства и потому, за исключением В. Шерера как автора эскизно намеченной “Поэтики” (1888), их имена: Э. Вольф, Л. Якобовский, Э. Гроссе, К. Бюхер, К. Боринский, Ш. Летурно, Г. Парис, И. Поливка, Д. Матов, К. Вилькенс, И. Гирн, Ф. Гёммир и др. — больше известны фольклористам и этнографам, чем литературоведам.) Дальше всех по пути построения новой теории литературы продвинулся Александр Веселовский, но и его историческая поэтика осталась далекой от завершения. Однако ее открытия подхватывались и разрабатывались в разных аспектах

представителями других литературоведческих направлений, в том числе и марксистского. Влияние учения А.Н. Веселовского на развитие русской, и не только русской, фольклористики и науки о литературе было настолько глубоким, что, по словам академика В.Ф. Шишмарева, “мы оперируем зачастую готовыми мыслями и положениями, иногда даже совершенно не отдавая себе отчета или забывая о том, что они ведут к Веселовскому”^{*}.

^{*}*Шишмарев В.Ф.* Александр Николаевич Веселовский // Известия / Академии наук СССР. Отделение общественных наук. 1938. №4. С- 39.

И.К. Горский

О МЕТОДЕ И ЗАДАЧАХ ИСТОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ КАК НАУКИ

(Вступительная лекция в курс истории всеобщей литературы, читанная в С.-Петербургском университете 5-го октября 1870 года)

Мм. гг.! От всякого, вступающего в первый раз на кафедру, вы ожидаете и вправе требовать, чтоб он изложил перед вами свою программу¹. Если предмет, представителем которого он является, новый, не встречавшийся до тех пор в расписаниях русских университетских курсов, то это ваше требование еще более основательно. Я нахожусь и в том, и в другом положении; но вместо программы приношу вам, однако ж, нечто вроде обещания, несколько общих тезисов, выработанных наукою, несколько своих личных убеждений, которым, может быть, предстоит еще достигнуть научной ценности. Большого теперь я не хочу обещать, ибо не желаю, чтобы обещание превысило исполнение. Впрочем, самое свойство моего предмета, лишь недавно ставшего предметом особой дисциплины², и положение его в среде русского университетского курса, еще не успевшее выясниться, одинаково побуждают меня к осторожности. Какая потребность русской университетской науке в кафедре всеобщей литературы? Какое место займет она среди других кафедр? Будет ли она служить тому, что принято называть общим образованием, или ей предоставлено будет преследовать более специальные научные цели? Все это вопросы, которые разрешит практика, и полная программа этого преподавания явится лишь в конце его, согласно с указаниями опыта.

В Германии, как известно, кафедра всеобщей литературы существует как кафедра романской и германской филологии³. Характеристика этой кафедры дана в самом названии “филологии”. Профессор читает какой-нибудь старофранцузский, старонемецкий или провансальский текст (вы заметите, что дело идет преимущественно о старых текстах); наперед предлагаются краткие грамматические правила, диктуются парадигмы спряжений и склонений, особенности метрики, если текст стихотворный; затем следует самое чтение автора, сопровождаемое филологическими и литературными комментариями. Таким образом читаются: “Эдда”, “Беовульф”, “Нибелунги” и “Песнь о Роланде”. Нам такая специализация недоступна, по крайней мере на первых порах; во всяком случае она не нашла бы себе достаточно последователей, хотя несомненная польза, которую исследователь русской старины мог бы извлечь из более близкого знаком-

ства с памятниками англосаксонской и скандинавской литератур, легко может устранить сомнения относительно утилитарности или же непосредственной приложимости подобного рода занятий⁴.

Иногда немецкая программа расширяется в сторону собственно литературного комментария: по поводу “Нибелунгов”, например, ни один профессор не преминет поговорить о распре, до сих пор разделяющей немецких ученых по вопросу о рукописях, в которых сохранился этот древний памятник немецкой поэзии⁵. Но он пойдет еще далее: он будет говорить о его отношениях к предшествовавшим народным и литературным пересказам той же саги, о его отголосках в позднейшей песне и в названиях местностей, о его месте вообще в кругу сказаний о немецких героях, и т. п. Таким образом, задача, поставленная вначале на тесно филологическую почву, может разрастись до более широкой темы — о немецком народном эпосе вообще. Точно так же разбор французских “chansons de geste”⁶ легко подает повод к целому ряду таких исследований, как, например, “Histoire poétique de Charlemagne” <“Поэтическая история Карла Великого”> Гастона Париса и “Guillaume d'Orange” <“Гильом Оранжский”> Жонкблота⁷; или же чтение памятников древневерхненемецкой письменности приведет к небольшому ряду обобщений и поднимет, например, вопрос, недавно возбужденный Шерером⁸, об относительно большей или меньшей давности немецкой литературы.

Таким образом, выходя из узкой специальности, ограниченной разбором и толкованием древнего текста, мы переходим к более плодотворному анализу. Но здесь еще раз поднимается вопрос о применимости такого курса. Об общеобразовательной пользе подобного рода разысканий, разумеется, не может быть и речи; но и вопрос о научной их приложимости, — я разумею приложимость относительно русской науки, — по крайней мере, наводит на сомнения. Темные судьбы древневерхненемецкой письменности не могут возбудить в нас особенного интереса; мы не прочь принять к сведению результаты исследования по этой части, но едва ли вздумаем предпринять самое изыскание. С другой стороны, несомненно, что вопрос о немецких сагах и французских “chansons de geste” может осветить нам многие особенности русского песенного творчества; что русская литература XVIII века непонятна без хорошего знакомства с современным движением мысли в Англии и во Франции; но все это — задачи, предоставленные истоку русской литературы или еще ожидающие его внимания; историк же общей литературы может приготовить ему материалы, но сам приступить к решению вопроса в данном приложении не решится из опасения, чтоб орудие анализа не разрослось в его руках до комической несоразмерности со значением явления, которое он возьмется осветить.

Совершенно иной характер получила история всеобщей литературы на кафедрах во Франции и в последнее время в Италии. Я назвал бы его общеобразовательным, если бы это название не потребовало объяснения в свою очередь⁹.<...>. Предметом исследования избирается обыкновенно какая-нибудь знаменательная в культурном отношении эпоха: например, итальянское Возрождение XVI века, английская драма и т. п.; но всего

чаще какой-нибудь великий человек должен отвечать за единство взгляда, за целостность обобщения: Петрарка, Сервантес, Данте и его время, Шекспир и его современники. Времени, современникам не всегда отводится плачевная роль привесок, кирпичей для пьедестала великого человека; можно сказать наоборот, что в последние годы эта обстановка главного лица заметно выдвинулась вперед и не только оттеняет великого человека, но и объясняет его, и в значительной мере сама им объясняется. При всем том великий человек остается в центре всего, видимою для глаза связью, хотя бы на это место поставило его не содержание его деятельности, собравшей в себе все лучи современного развития, а часто риторический расчет современного исследователя на то внешнее впечатление единства, какое производит на нас известное имя, известное событие и которое мы склонны принять за единство внутреннее.

Другие риторические уловки приноровлены к тому, чтоб усилить это искусственное впечатление: к великому человеку сходятся, в нем резюмируются все пути развития, от него расходятся все влияния, подобно тому как в саду, распланированном во вкусе XVIII столетия, все аллеи сведены веером или радиусами к дворцу или какому-нибудь псевдоклассическому памятнику, причем всегда оказывается, что памятник все же не отовсюду виден, либо неудачно освещен, или не таков, чтобы стоять ему на центральной площадке хорошо распланированного сада, с перспективами во все стороны. Понятно, почему теория героев, этих вождей и делателей человечества, как изображают их Карлейль¹⁰ и Эмерсон¹¹, хороша и поэтична лишь в своей неприкосновенности, доведенная до конца. С этой точки зрения они, действительно, могут представиться избранниками неба, изредка сходящими на землю: одинокие деятели, они стоят на высоте; им нет нужды в окружении и перспективе. Но современная наука позволила себе заглянуть в те массы, которые до тех пор стояли позади их, лишенные голоса; она заметила в них жизнь, движение, неприметное простому глазу, как все, совершающееся в слишком обширных размерах пространства и времени; тайных пружин исторического процесса следовало искать здесь, и вместе с понижением материального уровня исторических изысканий центр тяжести был перенесен в народную жизнь. Великие личности явились теперь отблесками того или другого движения, приготовленного в массе, более или менее яркими, смотря по степени сознательности, с какою они отнеслись к нему, или по степени энергии, с какою помогли ему выразиться. Говорить о них как о выразителях *всего* времени и вместе с тем обставлять их культурным материалом, свидетельствующим о движениях массы, значит — смешивать старое построение с новым, не замечая всей несообразности этой смеси. Или великие люди ведут за собой время — в таком случае все подробности, касающиеся их среды и современного им быта, на которые так щедры эссеисты, являются в этой связи привеском, лишенным серьезного значения; или во всем этом есть смысл — в таком случае историческая работа совершается снизу, великие люди принимают ее из пеленок, переживают сознательно; но тогда говорить о герое как о выразителе *всего* времени — значит придавать ему сверхъестественные

размеры Гаргантюа, забывая все разнообразие исторической мысли, воплотить которую не под силу одному человеку. Как бы то ни было, смешение ли старой точки зрения с новою, или просто возвращение к старому, только в этой подмалевке народными и бытовыми красками грунта, на котором должна тем ярче обрисовываться грандиозная фигура героя, есть известная доля лжи, которую я думал объяснить исканием риторического эффекта.

При всех недостатках подобного изложения истории литературы, характеризующего французскую школу, оно представляет и громадные преимущества.

Именно это изложение предоставляет все более места тому, что мы можем назвать материалом общего образования: широким историческим взглядам, характеристике культуры, философским обобщениям исторического развития. Только в научной состоятельности этих обобщений мы склонны иной раз усомниться.

Под словом “обобщение” мы привыкли понимать понятия весьма различные и далеко друг от друга расходящиеся. На практике в этом нет большого греха, но в науке интересно бывает отделить принятое от дозволенного. Вы изучаете, например, какую-нибудь эпоху; если вы желаете выработать свой собственный самостоятельный взгляд на нее, вам необходимо познакомиться не только с ее крупными явлениями, но и с тою житейской мелочью, которая обусловила их; вы постараетесь проследить между ними связь причин и следствий; для удобства работы вы станете подходить к предмету по частям, с одной какой-нибудь стороны: всякий раз вы придете к какому-нибудь выводу или к ряду частных выводов.

Вы повторили эту операцию несколько раз в приложении к разным группам фактов; у вас получилось уже несколько рядов выводов и вместе с тем явилась возможность их взаимной проверки, возможность работать над ними, как вы доселе работали над голыми фактами, возводя к более широким принципам то, что в них встретилось общего, родственного, другими словами, достигая на почве логики, но при постоянной фактической проверке, второго ряда обобщений.

Таким образом, восходя далее и далее, вы придете к последнему, самому полному обобщению, которое, в сущности, и выразит ваш конечный взгляд на изучаемую область. Если вы вздумаете изобразить ее, этот взгляд сообщит ей естественную окраску и цельность организма. Это обобщение можно назвать *научным*¹², разумеется, в той мере, в какой соблюдена постепенность работы и постоянная проверка фактами и насколько в вашем обобщении не опущен ни один член сравнения. Работа более или менее продолжительная, смотря по обширности предмета. Гиббону¹³ стоила его книга двадцати лет труда; Боклю¹⁴ она стоила всей жизни.

Можно и облегчить себе эту задачу. Ваше внимание, например, обратила на себя история французской мысли в XVI веке. Вы изучили ее главных представителей — Рабле, Монтеня, Ронсара и Маро. Вы рассуждаете таким образом: если эти люди выдались вперед, если их сочинения более других продолжают привлекать внимание, то очевидно потому, что в них более

таланта, и, как более талантливые, они сильнее успели воспринять и отразить современные им движения исторической мысли. И вот Рабле и Маро являются представителями старой Франции, того “*esprit gaulois*”¹⁵, которому еще раз суждено было сказаться в полном цвете при дворах Франциска I и Маргариты Наваррской. Ронсар является несколько позже; он уже составляет переход к позднему литературному монархизму. Монтень — это тип вечного скептика, благодушно уединившегося на остров, когда впереди и сзади играет буря, и т. п. На этих трех идейках можно, если хотите, построить канву эпохи Возрождения во Франции; к ним пристроились бы по категориям все промежуточные явления; другие, не подходящие, отнесутся к явлениям переходным; картина может выйти полная.

Историю английской литературы и жизни точно так же пробовали объяснить из смены англосаксонского и норманского элементов, их борьбы и примирения, и факты, казалось, укладывались в эти обобщения¹⁶. Но эти обобщения *неполны*, потому что добыты без соблюдения тех условий постепенности, о которых говорено выше. Они могут и не противоречить условиям научным, но совпадение тех и других будет случайное. К этому разряду обобщений относится большая часть тех книжек, в заглавии которых стоит: такой-то и его время. Французская литература ими богата.

Еще хуже бывает, когда обобщение получено даже не из такого одностороннего, неполного изучения явлений, а принято на веру из какого-нибудь другого источника, будет ли это предвзятая мысль, убеждение публициста, и т. п. Я, например, полагаю, что сенсуально-реалистический взгляд на действительность есть характеристическая особенность древнерусского мирозерцания. Я принимаюсь подыскивать факты, подтверждающие мое мнение: одни из них отвечают на это охотно, другие поддаются при легкой натяжке. Факты собраны, подведены под один взгляд, и вышла книга. Книга хорошая, взгляд в значительной степени верный; но ни тот, ни другой ненаучны, потому что недоказательны. Не доказано главное положение, может быть, также его и вовсе нельзя доказать. Могут заметить, что мирозерцание, выставленное как характерно русское, вовсе не характерно для России; что было время, когда оно преобладало и на Западе; что если оно характеризует что-нибудь, то не расу, не народ, не данную цивилизацию, а известный культурный период, повторяющийся, при стечении одинаковых условий, у разных народов. Стало быть, или обобщение не полно, то есть недовольно взято материала для сравнения; или оно принято на веру, не добыто из фактов, а факты к нему приноровлены; в таком случае оно *ненаучно*.

Само собою разумеется, я постараюсь по возможности избегать ненаучных и неполных обобщений. Несколько гипотетических истин, которые я предложу вам в начале этого методологического курса, могут показаться уклонением от этого правила, недостаточно оправданные фактами. Но они и предлагаются более как личный взгляд на генезис науки и поэзии, и должны подвергнуться потом проверке фактами; они казались мне необходимыми, как точка отправления, условность или состоятельность которой должна обнаружиться при обратном восхождении от результатов к посылу-

кам. Что касается до фактического изложения, которое займет нас в последующих курсах, то здесь программе придется колебаться между полным обобщением, которое мы готовы назвать идеалом исторической науки, и тем узкоспециальным исследованием, примеры которого мы видели на немецких кафедрах. Но научное обобщение, приложенное к широким литературным эпохам, которые всего более могли бы привлечь ваше внимание, возможно лишь в конце долгой ученой деятельности, как результат массы частных обобщений, добытых из анализа целого ряда частных фактов. Вы поймете, что подобного труда я серьезно обещать не могу. С другой стороны, ограниченное более узкою, фактической сферой, обобщение легко может перейти к той специализации, избегать которой заставляют меня исключительные потребности русской кафедры. Тут, стало быть, необходим выбор, золотая середина.

Я не выставляю ее своим идеалом; я только высказал отрицательную сторону своей программы. Ее положительная сторона, та, которая всего более интересует меня, состоит в методе, которому я желал бы научить вас и, вместе с вами, сам ему научиться. Я понимаю метод сравнительный. Впоследствии я думаю рассказать вам, как в деле историко-литературных исследований он сменил методы эстетический, философский и, если угодно, исторический. Здесь мне хотелось бы указать лишь на тот факт, что это метод вовсе не новый, не предлагающий какого-либо особого принципа исследования: он есть только развитие исторического, тот же исторический метод, только учащенный, повторенный в параллельных рядах, в видах достижения возможно полного обобщения¹⁷. Я говорю в настоящем случае о его приложении к фактам исторической и общественной жизни. Изучая ряды фактов, мы замечаем их последовательность, отношение между ними последующего и предыдущего; если это отношение повторяется, мы начинаем подозревать в нем известную законность; если оно повторяется часто, мы перестаем говорить о предыдущем и последующем, заменяя их выражением причины и следствия. Мы даже склонны пойти далее и охотно переносим это тесное понятие причинности на ближайшие из смежных фактов: они или вызвали причину, или являются отголоском следствия. Берем на проверку параллельный ряд сходных фактов: здесь отношение данного предыдущего и данного последующего может не повториться, или если представится, то смежные с ними члены будут различны, и наоборот, окажется сходство на более отдаленных степенях рядов. Сообразно с этим мы ограничиваем или расширяем наше понятие о причинности; каждый новый параллельный ряд может принести с собою новое изменение понятия; чем более таких проверочных повторений, тем более вероятно, что полученное обобщение подойдет к точности закона.

Известно, какой поворот в изучении и в ценности добываемых результатов произвело в области лингвистики приложение сравнительного метода¹⁸. В последнее время он был перенесен и в области мифологии, народной поэзии, так называемых странствующих сказаний, а с другой стороны, применен к изучению географии и юридических обычаев. Крайности приложения, обличающие увлечения всякой новой системой, не должны разубеж-

дать нас в состоятельности самого метода: успехи лингвистики на этом пути подают надежду, что и в области исторических и литературных явлений мы дождемся если не одинаково, то приблизительно точных результатов. Отчасти эти результаты уже получены или ожидаются в близком времени. Например, на почве литературы, сравнительно-исторический метод во многом изменил ходячие определения поэзии, порасшатал немецкую эстетику. Немецкая эстетика вскормлена была на классиках; она верила, и, отчасти, продолжает верить в личность Гомера¹⁹. Гомеровский эпос есть для нее идеал эпопеи; отсюда гипотеза личного творчества. Вместе с Винкельманом²⁰ она молилась на красоты греческой пластики и на пластичность древней поэзии: отсюда является гипотеза красоты как необходимого содержания искусства. Прозрачность греческого литературного развития, выразившаяся в последовательности эпоса, лирики и драмы, была принята за норму и даже получила философское освещение, по которому драма, например, не только являлась необходимым заключением литературной жизни народа, но и взаимным проникновением объективности эпоса с субъективностью лирики, и т. п.

Когда Вольф²¹ позволил себе усомниться в личности Гомера, он выходил из критики гомеровского текста, — другими словами, материал его сравнений оставался по-прежнему специально греческий, и он работал над фактами одного ряда. Но явился Гердер²² со своими “Песенными отголосками народов”, англичане, а за ними немцы открыли Индию; романтическая школа распространила свои симпатии от Индии ко всему востоку и также далеко в глубь запада, к Кальдерону²³ и к поэзии немецкой средневековой старины. Таким образом, явилась возможность изучать сходные явления в нескольких параллельных рядах фактов; вместе с тем характер прежних обобщений не только должен был сделаться полнее, но и во многих случаях радикально измениться. Рядом с личною эпопеей Гомера стало несколько безличных эпопей; теория личного творчества была подорвана: немецкая эстетика до сих пор не знает, как ей быть, например, с “Калевалой”²⁴, с французскими “chansons de geste”. Рядом с искусственною лирикой раскрылось богатство народной песни, с которою плохо ладила теория красоты, как исключительной задачи искусства. Оказалось, наконец, что драма существовала задолго до эпоса и притом с совершенно эпическим содержанием: пример этого представляют средневековые мистерии и народные игры, сопровождавшие годовые празднества и отличавшиеся совершенно драматическим характером. Но то же самое можно сказать и о лирике; ведийские гимны²⁵ и те короткие песни, кантилены, из которых сложились великие народные эпопеи²⁶, отличаются лирическим строем. Немецкая эстетика игнорирует мистиерию, а народной песне отвела лишь мелкое служебное место в отделе лирики. Но это игнорирование ни к чему не ведет; эстетике все же придется перестроиться, придется строже отделить вопрос о форме от вопросов о миросозерцании. То, что мы могли бы назвать эпическим, лирическим, драматическим миросозерцанием, должно было в самом деле выступать в известной последовательности, определяемой все большим и большим развитием личности, хотя я смею думать, что эта

последовательность не совершенно угадана немецкою эстетикой. Что касается до форм эпоса, лирики и драмы, от которых пошло название известных поэтических родов и эпох поэзии, то они даны задолго до проявления в истории тех особенностей миросозерцания, на которые мы перенесли определение эпического, лирического и т. п. Эти формы — естественное выражение мысли; чтобы проявиться, им нечего было дожидаться истории. Форма драмы встречается уже в “Ведах” и в разговорах богов “Старой Эдды”²⁷. Между этими формами и изменяющимся содержанием миросозерцания устанавливаются отношения как бы естественного подбора, определяемые условиями быта и случайностями истории. Так, патриархально-аристократические пиры и посиделки в палатах Алкиноя²⁸ или в замке средневекового рыцаря должны были вызывать память о подвигах, рассказы аэдов²⁹ и труверов³⁰. Ведийские гимны и дельфийская лирика³¹ развиваются в непосредственной связи с жертвоприношением и славословием богов, с развитием жреческого сословия; греческая драма обусловлена уличною жизнью Афин, общественною деятельностью народных собраний и торжественным обиходом празднеств Диониса³². Разумеется, этого подбора могло и не быть, данное миросозерцание могло осложняться не тою формою, которая теперь дает ему название. Как Аристотель ставит Гомера во главе греческих трагиков, так и мы до сих пор говорим о драматизме такого-то положения в романе и зеваем от эпической растянутости иной драмы.

Во всем этом не одно разрушение обветшалого взгляда, но и задатки нового построения. Если не ошибаюсь, сравнительное изучение поэзии должно во многом изменить ходячие понятия о творчестве. Вы это проверите сами. Положим, вы не имеете понятия о прелестях средневековой романтики, о тайнах Круглого Стола, об искании Святого Грааля и о хитростях Мерлина. Вы в первый раз встретились со всем этим миром в “Королевских идиллиях” Теннисона³³. Он привлек вас своею фантастичностью, своею поэзией; вы полюбили его героев; их надежды и страдания, их любовь и ненависть, все это вы отнесли за счет поэта, умевшего воплотить перед вами эту, может быть, никогда не существовавшую на земле действительность. Вы судите по недавнему опыту, по тому или другому роману, который заявляет себя личным измышлением своего автора. Вслед за тем вам случилось раскрыть старые поэмы Гартмана фон дер Ауэ³⁴, Готфрида Страсбургского³⁵ и Вольфрама фон Эшенбаха³⁶: вы встретили в них то же содержание, знакомые лица и приключения — Эрека и страдальческий образ Эниты, Вивиану, опутавшую Мерлина, любовь Ланцелота и Джиневры. Только мотивы действия здесь иные, чувства и характеры архаистичнее, под стать далекому веку. Вы заключаете, что здесь произошло заимствование новым автором у старых, и найдете поэтический прогресс в том, что в прежние образы внесено более человеческих мотивов, более понятной нам психологии, более современной рефлексии. Вы, разумеется, отнесете на счет XIX века ту любовь к фламандской стороне жизни, которая останавливается на ее иногда совершенно неинтересных мелочах, и на счет XVIII столетия то искусственное отношение к природе, которое любит всякое действие

вставлять в рамки пейзажа и в его стиле, темном или игривом, выражать свое собственное сочувствие человеческому делу. Средневековый поэт мог рассказывать о подвигах Эрека, но ему в голову не пришло бы говорить о том, как он въехал на двор замка Иньоля, как его конь топтал при этом колючие звезды волчца, выглядывавшие из расселин камней, как он сам оглянулся и увидел вокруг себя одни развалины... <...>

Эти реальные подробности обличают новое время: это — зеленые побеги плюща, охватившие серые своды древнего сказания; но самое сказание вы признали и продолжаете говорить о заимствовании. Таким образом, вы верно решили одну сторону вопроса, которую вам предстоит только обобщить.

Но вы еще не можете остановиться на этой стадии сравнения: восходя далее от средневековой немецкой романтики, вы найдете те же рассказы во французских романах Круглого Стола, в народных сказаниях кельтов; еще далее — в повествовательной литературе индийцев и монголов, в сказках востока и запада. Вы ставите себе вопрос о границах и условиях творчества.

Лотце³⁷ называет гениальным поэтическим инстинктом склонность великих поэтов обрабатывать сюжеты, уже подвергшиеся однажды поэтической переработке. Таков, как известно, прием Шекспира: его драмы построены большею частью на италийских новеллах, а исторические пьесы — на хронике Холиншеда³⁸. Лотце присоединяет к нему еще Гёте. Примеров, подобных приведенному, можно подобрать множество; только они могут показаться слишком специальными, подобранными и потому недоказательными. Доказательство приносит ежедневный опыт: нет повести или романа, которых положения не напомнили бы нам подобные же, встреченные нами при другом случае, может быть, несколько переиначенные и с другими именами. Интриги, находящиеся в обращении у романистов, сводятся к небольшому числу, которое легко свести к еще меньшему числу более общих типов: сцены любви и ненависти, борьбы и преследования встречаются нам однообразно в романе и новелле, в легенде и сказке или, лучше сказать, однообразно провожают нас от мифической сказки к новелле и легенде и доводят до современного романа. Легенда о Фаусте обошла под разными именами старую и новую Европу³⁹; Прометей Эсхила⁴⁰ можно угадать в Лео Шпильгагена⁴¹, в Pramathas⁴² индийского эпоса, в мифе о снесении небесного огня на землю. Ответ на поставленный вопрос может быть предложен опять же в форме гипотетического вопроса: не ограничено ли поэтическое творчество известными определенными формулами, устойчивыми мотивами, которые одно поколение приняло от предыдущего, а это от третьего, которых первообразы мы неизбежно встретим в эпической старине и далее, на степени мифа, в конкретных определениях первобытного слова? Каждая новая поэтическая эпоха не работает ли над исстари завещанными образами, обязательно вращаясь в их границах, позволяя себе лишь новые комбинации старых и только наполняя их тем новым пониманием жизни, которое собственно и составляет ее прогресс перед прошлым?⁴³ По крайней мере, история языка предлагает нам аналогическое явление. Нового языка мы не создаем, мы получаем его от рождения

совсем готовым, не подлежащим отмене; фактические изменения, приводимые историей, не скрадывают первоначальной формы слова или скрадывают постепенно, незаметно для двух следующих друг за другом поколений. Новые комбинации совершаются внутри положенных границ, из обветрившегося материала: я укажу в пример на образование романского глагола. Но каждая культурная эпоха обогащает внутреннее содержание слова новыми успехами знания, новыми понятиями человечности. Стоит проследить историю любого отвлеченного слова, чтоб убедиться в этом: от слова *дух*, в его конкретном смысле, до его современного употребления так же далеко, как от индийского Приматха до Прометея Эсхила.

Это внутреннее обогащение содержания, этот прогресс общественной мысли в границах слова или устойчивой поэтической формулы должен привлечь внимание психолога, философа, эстетика: он относится к истории мысли. Но рядом с этим фактом сравнительное изучение открыло другой, не менее знаменательный факт: это ряд неизменных формул, далеко простирающихся в области истории, от современной поэзии к древней, к эпосу и мифу⁴⁴. Это материал столь же устойчивый, как и материал слова, и анализ его принесет не менее прочные результаты. Иные из них уже вырабатываются современной наукою; другие выражены были ранее, хотя еще гипотетически. “Можно бы составить чрезвычайно интересный труд о происхождении народной поэзии и о переходе схожих сказаний из века в век и из одной страны в другую”, — говорил Вальтер Скотт в одном примечании к “*Lady of the Lake*” (“<Деве озера>”): “Тогда обнаружилось бы, что то, что в одном периоде было мифом, перешло в роман следующего столетия и позднее в детскую сказку. Такое исследование значительно умалило бы наши представления о богатстве человеческой изобретательности”⁴⁵.

Мне хотелось бы кончить определением в нескольких словах понятия истории литературы. История литературы, в широком смысле этого слова, — это история общественной мысли, насколько она выразилась в движении философском, религиозном и поэтическом и закреплена словом. Если, как мне кажется, в истории литературы следует обратить особенное внимание на поэзию, то сравнительный метод откроет ей в этой более тесной сфере совершенно новую задачу — проследить, каким образом новое содержание жизни, этот элемент свободы, приливающий с каждым новым поколением, проникает старые образы, эти формы необходимости, в которые неизбежно отливалось всякое предыдущее развитие⁴⁶. Но это ее идеальная задача, и я берусь только указать вам, что можно сделать на этом пути при настоящих условиях знания.

ИЗ ВВЕДЕНИЯ В ИСТОРИЧЕСКУЮ ПОЭТИКУ

(Вопросы и ответы)

История литературы напоминает географическую полосу, которую международное право освятило как *res nullius* <лат. — ничья вещь>, куда заходят охотиться историк культуры и эстетик, эрудит и исследователь общественных идей. Каждый выносит из нее то, что может, по способностям и воззрениям, с той же этикеткой на товаре или добыче, далеко не одинаковой по содержанию. Относительно нормы не сговорились, иначе не возвращались бы так настоятельно к вопросу: что такое история литературы?¹ Одно из наиболее симпатичных на нее воззрений может быть сведено к такому приблизительно определению: история общественной мысли в образно-поэтическом переживании и выражающих его формах². История мысли более широкое понятие, литература ее частичное проявление; ее обособление предполагает ясное понимание того, что такое поэзия, что такое эволюция поэтического сознания и его форм, иначе мы не стали бы говорить об истории. Но такое определение требует и анализа, который ответил бы поставленным целям.

Несколько лет тому назад мои лекции в университете и на высших женских курсах, посвященные эпосу и лирике, драме и роману, в связи с развитием поэтического стиля³, имели в виду собрать материал для методики истории литературы, для индуктивной поэтики, которая устранила бы ее умозрительные построения, для выяснения сущности поэзии — из ее истории⁴. Мои слушательницы узнают в обобщениях, которые я предложу, много старого, хотя менее решительно сформулированного, более сомнений, чем утверждений, еще более исканий, потому что спрос не беда, беда в положениях, под которыми слаба основа фактов.

С тех пор явилась поэтика Шерера⁵, бесформенный отрывок чего-то, затеянного широко и талантливо и в тех же целях; направление некоторых, между прочим, немецких работ по частным вопросам поэтики указывает на живой интерес к тому же делу. На него, очевидно, явился спрос, а с ним вместе и попытка систематизации в книге Брюнетьера⁶, классика по вкусам, неопита эволюционизма, завязатого, как всякий новообращенный, у которого где-то в уголке сознания в тишине царят старые боги, -книга, напоминающая тех дантовских грешников, которые шествуют вперед с лицом, обращенным назад⁷.

Такова литература предмета: исканий больше, чем аксиом; разве договорились мы, например, хотя бы относительно понимания поэзии? Кого

удовлетворит туманная формула, недавно предложенная Брюнетьером: поэзия — это метафизика, проявляемая в образах и таким путем внятная сердцу <...>.

Оставим этот общий вопрос открытым для будущего; его решение зависит от целого ряда систематических работ и решений по частным задачам, входящим в ту же область. На некоторые из них я желал бы обратить внимание.

В французских журналах по народной поэзии и старине есть привлекательная рубрика: *Les Pourquoi?* Почему? С такими вопросами пристают к вам дети, их ставил себе человек на простейших стадиях развития, ставил и давал на них внешний, иногда фантастический ответ, успокаивавший его своей определенностью: почему черен ворон? отчего багровеет солнце перед закатом и куда оно уходит на ночь? или почему у медведя короткий хвост? Такого рода ответы лежат в основе древних мифов, историческое развитие привело их в систему, в родословную связь, и получилась мифология. Переживание таких ответов в современной суеверии показывает, что они были когда-то предметом веры и воображаемого знания.

В истории литературы есть целый ряд таких *Les Pourquoi?*, которые когда-то ставили, на которые отвечали, и ответы еще существуют в переживании как основа некоторых историко-литературных взглядов. Было бы полезно их пересмотреть, чтобы не очутиться в положении простолюдина, уверенного, что солнце вертится и играет на Иванов день⁸. Полезно выставить и новые “*les pourquoi*”, потому что неизведанного много, и оно часто идет за решенное, понятное само собою, как будто все мы условились хотя бы относительно, например, того, что такое романтизм и классицизм, натурализм и реализм, что такое Возрождение и т. п.

Таковыми вопросами я хотел бы заняться. Примеры я возьму не из современности, хотя все к ней сводится. Старина отложилась для нас в перспективу, где многие подробности затушеваны, преобладают прямые линии, и мы склонны принять их за выводы, за простейшие очертания эволюции. И отчасти мы правы: историческая память минует мелочные факты, удерживая лишь веские, чреватые дальнейшим развитием. Но историческая память может и ошибаться; в таких случаях новое, подлежащее наблюдению, является мерилom старому, пережитому вне нашего опыта. Прочные результаты исследования в области общественных, стало быть и историко-литературных, явлений получаются таким именно путем. Современность слишком спутана, слишком нас волнует, чтобы мы могли разобраться в ней целно и спокойно, отыскивая ее законы; к старине мы хладнокровнее и невольно ищем в ней уроков, которым не следуем, обобщений, к которым манит ее видимая законченность, хотя сами мы живем в ней наполовину. Это и дает нам право голоса и проверки. Еще недалеко то время, когда вопросы о развитии религиозного сознания и языка решались на основании одних лишь древних документов. Мы увлеклись “Ведями” и санскритом и создали здание сравнительной мифологии и лингвистики, относительно стройные системы, в которых все было на месте и многое условно; не будь этих систем, не явилась бы критика, поверка прошлого настоящим. Мы конструи-

ровали религиозное мирозерцание первобытного человека, не спросившись близкого к нам опыта, объектом которого служит наше простонародие, служим мы сами; строили фонетические законы для языков, звуки которых никогда до нас не доносились, а рядом с нами бойко живут и развиваются диалекты, развиваются по тем же законам физиологии и психологии, как и у наших прародителей арийцев. Прогресс в области мифологической и лингвистической наук зависит от поверки систем, построенных на фактах исторического прошлого, наблюдениями над жизнью современных суеверий и говоров. То же в истории литературы: наши воззрения на ее эволюцию создались на исторической перспективе, в которую каждое поколение вносит поправки своего опыта и накаплиющихся сравнений. Мы отказались от личного, в нашем смысле слова, автора гомеровских поэм, потому что наблюдения над жизнью народной поэзии, которую внешним образом приравнивали к условиям ее древнейшего проявления, раскрыли неведомые дотоле процессы массового безличного творчества. Затем мы отказались и от крайностей этих воззрений, навеянных романтизмом, от несбыточного народа-поэта, потому что в народной поэзии личный момент объявился в большей мере, чем верили и прежде; гомеровская критика поступилась с своей стороны, и личный автор или авторы гомеровских поэм снова выступают перед нами, хотя и не в той постановке, как прежде⁹.

Я заговорил о романтизме, и мне хочется показать на нем как часто старые формулы исправляются и освещаются новыми, и наоборот. Определений романтизма множество, начиная с Гёте, для которого классическое было равносильно здоровому, романтическое — болезненному; романтики находили определения романтизма в безграничном субъективизме, в “реализации прекрасного изображением характера” <...>; для Брюнетьера романтизм, индивидуализм и лиризм существенно одно и то же: начнешь с одного, кончишь другим и т. д. Но одну общую черту можно подчеркнуть как в явлении, так и в определении северо-европейского романтизма: стремление личности сбросить с себя оковы гнетущих общественных и литературных условий и форм, порыв к другим, более свободным, и желание обосновать их на предании. Отсюда идеализация народной старины, или того, что казалось народностью: увлечение средними веками, с включением католичества, расцвеченного фантастически, и рыцарства: *moeurs chevaleresque* <фр. — рыцарские нравы> (<мадам де Сталь>)¹⁰, любовь к народной поэзии, в которой оказывается так много не своего, к природе, в которой личность могла развиваться эгоистично, довлея себе в пафосе и наивном самообожании, в забвении общественных интересов, иногда в реакции с ними. Эти общие течения не бросают ли свет на некоторые стороны итальянского гуманизма? Основы латинской культуры и мирозерцания долго покоились в Италии под наносным грунтом средневековых церковных идей и учреждений, вымогаясь наружу, пока не сказались открыто, сознательно, отвечая такому же требованию обновления на почве народных основ, на этот раз не фиктивных и не фантастических. Гуманизм — это романтизм самой чистой латинской расы; отсюда определен-

гость и прозрачность его формул в сравнении с туманностью романтических; но там и здесь сходные образования в области индивидуализма и та же ретроспективность в литературе и мировоззрении.

Вот какого рода параллели я буду иметь в виду при следующем изложении.

Начнем с эпоса. На известной стадии народного развития поэтическая продукция выражается песнями полулирического, полуповествовательного характера, либо чисто эпическими*. Они вызваны яркими событиями дня, боевыми подвигами племени, клана, воспевают героев, носителей его славы, группируются вокруг нескольких имен¹¹. В иных случаях творчество пошло и далее, и сохранились эпопеи, за которыми чувствуются групповые народные песни, поэмы, обличающие цельность личного замысла и композиции, и вместе с тем не личные по стилю, не носящие имени автора, либо носящие его фиктивно. Мы имеем в виду гомеровские поэмы и французские *chansons de geste* древней поры, представителем которых является *chanson de Roland* <“Песнь о Роланде”>¹², те и другие с содержанием исторических преданий. Что вызвало эту особую поэтическую эволюцию и *почему* иные народности обошлись одними былевыми песнями? Прежде всего личный почин¹³, при отсутствии заявления о нем, указывает на такую стадию развития, когда личный поэтический акт уже возможен, но еще не ощущается как таковой, поскольку личный еще не объективировался в сознании как индивидуальный процесс, отделяющий поэта от толпы¹⁴. Дар песен не от него, а извне: к нему приобщаются, отведав чудесного напитка, или это наваждение нимф-муз: с точки зрения греческого *nympholeptos* — поэт и бесноватый, схваченный нимфами, одно и то же. — Это период великих анонимных начинаний в области поэзии и образовательных искусств. Народные эпопеи анонимны, как средневековые соборы.

К этому присоединяется и другой народно-психологический момент. В основе французских *chansons de geste* лежат старые былевые песни о Карле Великом и его сверстниках, заслонившие и поглотившие более древние песенные предания меровингской поры. Они жили, может быть, группировались, как наши былины, забывались и обобщались: это обычный механический процесс народной идеализации. Через два столетия *chansons de geste* обновят эти сюжеты; те же имена и сходные подвиги, но настроение новое: мы в разгаре феодальной эпохи, полной звука мечей и героически-народного, жизнерадостного самосознания, поддержанного чувством единой политической силы; *douce France*¹⁵ раздается повсюду. Личный поэт выбрал бы для выражения этого национального самосознания вымышленные типы либо современных исторических деятелей с поправками под стиль типа. Для полуличного певца старой эпопеи, как мы характеризовали его выше, это было бы психически невыносимо, да его бы и не поняли, и он

* Образец таких лиро-эпических кантилен местно-исторического содержания представляют Картвельские песни (Сб<орник> матер<иалов> для описания местностей и племен Кавказа. XIX. Отд. 2).

бессознательно берет за материал старых преданий и песенных типов, которые поколения певцов и слушателей постепенно приближали к своему пониманию, к уровню времени. Император Карл делается народным властителем Франции тем же путем, как Илья Муромец богатырем-крестьянином; сарацины, саксы стали врагами Франции вообще, поэту оставалось только овладеть этой совершившейся без него, но и в нем самом, идеализацией — и явился французский исторический эпос; исторический не в том смысле, что в нем выведены действительные исторические лица, а в том, что в формах прошлого он выразил народное настроение настоящего.

Таким образом, условия появления больших народных эпоей были бы следующие: личный поэтический акт без сознания личного творчества, поднятие народнопоэтического самосознания, требовавшего выражения в поэзии; непрерывность предыдущего песенного предания, с типами, способными изменяться содержательно, согласно с требованиями общественного роста¹⁶. Там, где почему бы то ни было эти условия не совпали, продукция народной эпопеи кажется немислимой. Представим себе, что личность развивалась прежде, чем созрели национальные самосознание и чувство исторической родины и народной гордости. В таком случае оценка настоящего будет, смотря по личностям, различная, различно и их отношение к воспоминаниям прошлого, не будет той общей почвы энтузиазмов и идеальностей, на которой чутье поэта сходилось с симпатиями массы. История немецкой литературы указывает на подобное явление. У германцев и романизованных франков одинаково существовала эпика исторических воспоминаний; там и здесь Карл Великий оставил отзвуки в легенде и песне, но в то время, как Франция слагалась государственно и определялись ее национальные цели и литература на народном языке, — политика Оттоков еще раз повернула Германию к ненациональным целям всемирной империи и первые всходы немецкой литературы были забыты в новом подъеме оттоновского “латинского” возрождения. Империей с ее отвлеченными идеалами мира и культуры могли увлекаться застольные поэты Карла Великого, как позднее увлекались теоретики: народу они ничего не подсказали. Империя была для него такой же абстракцией, как вначале церковь, но последняя овладела народным сознанием, встречными формами его верований, тогда как первая всегда оставалась формулой. Империя, а не германский народ, предпринимала итальянские походы, и они не отложились в эпической памяти; борьба с венграми, казалось, была народным фактом, но она выразилась лишь в исторической песне, не поднимая чувства на высоту эпической идеализации, потому что чувство политической самоопределенной национальности не развито, в сравнении с сосредоточенной энергией французского королевства немецкая империя — отягченный сном великан <...>; у миннезингеров¹⁷ есть патриотические мотивы, слышится лирический клик: Deutschland über Alles!¹⁸ — но личное сознание не отражается в настроении эпоса. Его носители — шпильманы¹⁹, бродячие клирики²⁰, vagi <лат. — бродяги>, вроде Лампрехта²¹, Конрада²² и др.; их темы заим-

ствованы отовсюду: и французские романы, и восточные легенды, проникнутые фантастической поэзией апокрифа, и старые предания франкские, лангобардские, готские. Их география шире политической Германии: Италия и Бари, Константинополь и Палестина с Иерусалимом; это не география крестовых походов, фактически объединивших восток и запад, а теоретический кругозор Империи, в котором исчезали отдельные национальности, исчезала на деле немецкая. В такой яркой поэме, как Нибелунги, исторические воспоминания о бургундах и гуннах, обновившиеся с появлением новых гуннов-мадьяр, и мифологическая сказка о Зигфриде не приводят к тому боевому сознанию, которое ответило бы “милой Франции” в песни о Роланде. Немецкий эпос — романтический, не народно-исторический.

У нас не было ни того, ни другого, хотя эпические песни существовали и даже успели группироваться вокруг личности князя Владимира. *Почему?* На это ответит предыдущее сравнение. Не было, стало быть, сознания народно-политической цельности, которую сознание религиозной цельности не восполняло. “Слово о полку Игореве” не народно-эпическая поэма, а превосходный лирический плач о судьбах православной Руси. Когда миновала татарская эпоха и политическое объединение явилось поддержкой национальному самосознанию, время эпоса было пропущено, потому что личное сознание вступило в свои права, если и не в области поэтического творчества, как было на Западе.

Сложение народных эпоей с сюжетами из народной истории и как выражение национального самосознания освещает и другой вопрос: *почему* животная эпопея объявилась именно в феодальной Франции, ибо немецкий Reinhart²³ лишь обработка французского оригинала. В основе этой эпопеи лежат распространенные повсюду животные сказки с типическими лицами — зверями; латинские апологи и басни и чудеса “Физиолога”²⁴, проникая в средневековую монастырскую келью, познакомили северных людей с неслыханными зверями и царем львом; они же дали, быть может, и первый повод — пересказать и обработать туземные и заходящие сказки, до тех пор не прикосновенные к литературе. Эти животные сказки циклизуются, как былевые песни, вокруг своих героев; одна досказывает, имеет в виду другую; не получается цельной поэмы вроде старых карловингских, но нечто связанное единством содержания и освещения. Так называемый “Romans du Renart” <“Роман о Лисе”>²⁵ — героический эпос наизнанку, с теми же типами, но схваченными с отрицательной стороны, с феодальным сюзереном, царем львом, с диким и глупым феодалом волком и веселым и злостным проходимцем Ренаром, буржуа и легистом, разлагающим цельность героического мирозерцания. Именно такую цельность, уже нашедшую песенное выражение, и предполагает животный эпос: сказки — его материал, литературная басня была ему поводом, героическая поэма дала схему; лишь позже явятся цели сатиры.

И вот, между прочим, *почему* у нас не могло быть животной эпопеи, хотя животными сказками мы не беднее, если не богаче других народов, и новейшие европейские исследователи этого вопроса обращаются к нам

за материалом и освещением. Животной эпосе надо было прислониться к героической, а она не успела сложиться. Сатирические сказки с зверями, как действующими лицами, вроде сказки о Ерше Ершовиче, уже стоят вне полосы развития эпоса.

Я сказал, что литературная басня могла быть одним из первых поводов записать и народную животную сказку. Это положение можно обобщить, чтобы ответить на целый ряд вопросов, вызываемых развитием новоевропейских литератур.

Трудно представить себе теоретически, как и при каких условиях совершился тот процесс, который можно обозначить проявлением в сознании поэтического акта как личного. Древние литературы здесь ничего не освещают, мы не знаем, при каких условиях они зарождались, какие посторонние элементы участвовали в их создании, и мы сами слишком мало знакомы с процессами народной психики, чтобы в данном случае делать заключения к прошлому от явлений современной народной песни. Древнейшие песни обрядового и эпического характера принадлежали общему культу и преданию, из них не выкидывали ни слова; мы можем представить себе, что умственная и образовательная эволюция оставила их позади, что их повторяют, полупонимая, искажая и претворяя, но и то и другое бессознательно, не вменяя того в личный почин или заслугу, не ощущая зарождающегося л. А в этом весь вопрос.

На почве европейской культуры с характерной для нее двойственностью образовательных начал он решается легче и осязательнее. Когда северный викинг видел в какой-нибудь ирландской церкви вычурное романское изображение креста, символические атрибуты, раскрывавшие за собою фон легенд, он становился лицом к лицу с незнакомым ему преданием, которое не обязывало верой, как его собственное, и невольно увлекался к свободному упражнению фантазии. Он толковал и объяснял, он по-своему творил. Так русский духовный стих представляет себе Егория Храброго живьем, по локти руки в золоте, как на иконе.

Европейская поэзия развилась таким именно путем: поэтическое чутье возбудилось к сознанию личного творчества не внутренней эволюцией народнопоэтических основ, а посторонними ему литературными образцами.

В XII веке Вильгельм Мальмсберийский²⁶ рассказал поэтически-мрачную легенду, случайно вспомнившуюся Гейне: какой-то знатный молодой римлянин позвал к себе на свадьбу друзей и знакомых; после пира, когда все были навеселе, вышли на луг, чтобы поплясать и поиграть в мяч. Молодой был мастером этого дела; снаряжаясь к игре, он снял обручальный перстень и надел его на палец бронзовой античной статуи, которая там стояла. То была статуя Венеры. Когда по окончании игры он подошел, чтобы взять свой перстень, палец статуи, на который он был надет, оказался пригнутым к ладони. После напрасных усилий освободить кольцо, молодой человек удалился, не сказав ни слова никому, чтобы его не осмеяли и не похитили кольца в его отсутствие. Ночью он вернулся в сопровождении слуг; каково же было его изумление, когда палец статуи

оказался выпрямленным и без кольца. С тех пор между молодым и его женой всегда являлось какое-то призрачное существо, невидимое, но ощущаемое, “Ты обручился со мной, — слышался голос, — я богиня Венера, твой перстень у меня, и я никогда не отдам его”. Долгое время длились эти муки; пришлось прибегнуть к заклинаниям священника Палумбо, чтобы удалить дьявольское наваждение.

Западная церковь также открещивалась от чар классической поэзии, манивших средневекового человека, но заговоры не помогли, и союз совершился. Западные литературы вышли из этого сочетания; так называемый лже-классицизм не что иное, как одностороннее развитие одного из присущих ему элементов, противоречивых, но объединенных на первых порах потребностью грамотности.

Народ пел свои древние песни, обрядовые с остатками язычества, любовные (*winiliod*), женские (*puellarum cantica*), которые наивно переносил и в храмы. Он или унаследовал их, либо творил бессознательно по типу прежних, не соединяя с ними идеи творчества, личной ценности, а церковь обесценивала их в его глазах, говоря об их языческом содержании и греховном соблазне. И та же церковь обучала грамотности по латинским книгам, заглядывала, в целях риторического упражнения, в немногих классических поэтов, дозволенных к чтению, приучала любоваться их красотами, обходить соблазны аллегорическим толкованием; любопытство было возбуждено, читались втихомолку и поэты, не патентованные школьным обиходом, и на чужих образцах воспитывались к сознанию того, что было еще не выяснено на путях народно-психического развития. Стали творить, подражая; для этого надо было научиться языку, овладеть поэтическим словарем > проникнуться стилем, если не духом писателя, — это ли не личный подвиг? В духовной школе развилось понятие *dictare* в значении упражнения, сочинения вообще, лишь впоследствии сузившегося к значению поэтического вымысла: *dichten*. От понятия труда, к которому способны были немногие, переходили к понятию творчества, сначала и естественно на языке образцов, в робком подражании их манере, с постепенным вторжением личных и современных мотивов. Когда народная речь окрепла и оказалась годной для поэтического выражения, не без воздействия латинской школы, когда развитие личного сознания искало этого выражения, импульс был уже дан. Рыцарская лирика с ее личными поэтами и тенденциями явилась лишь новым выражением скрещивания своего, народного, с пришлым и культурным, что ускорило народнопоэтическую эволюцию, поставив ей серьезные задачи²⁷.

Так было на Западе, с его латинской школой, незаметно рассевавшей лучи классической культуры, с Священным Писанием, которое упорно берегли от вторжения народной речи. Христианская мысль, может быть, оттого не выигрывала, народ обходился катехизацией духовника, проповедью, легендой и толковой библией, но в то время, как он коснел в двоеверии, вокруг латинской библии создавалась и поддерживалась латинская школа, с слабыми, а затем яркими откровениями древней поэзии. Когда

в XIII — XIV веках появились переводы Священного Писания на народных языках, латинская школа уже сделала свое дело.

*Почему славянский восток не произвел в средние века своей изящной литературы, своей личной поэзии, не создал литературной традиции?** Многие можно объяснить более поздним выступлением славянства на почву культурной истории, географическим положением, обязывавшим к борьбе с иноплеменным востоком, и т.п. Остановимся лишь на школе, на двойственности образовательных элементов, которые и здесь, как на Западе, определили характер нового развития — в отличие от (видимой, по крайней мере) цельности древнего. И здесь, с одной стороны, народная, языческая, обрядовая или былевая поэзия, богатству которой мы до сих пор дивуемся в ее сербских и русских образцах, оригинальная по колориту и метру, которой не забыть в общем аккорде европейских песен; с другой — церковь, за которой стояло образовательное греческое предание, поэтическое и философское. Им она поступилась на славянской почве; целям и успеху проповеди ответил принцип народных церквей, народных и по языку поучений и по церковнославянскому переводу Св. Писания, более внятному верующим, чем латинская библия. Это был шаг вперед в смысле усвоения и преуспевания христианского учения, хотя доверие народно славянской поэзии ничем не отличается от сходных явлений на Западе и, пожалуй, еще откровеннее. Славянская библия определила, в известной мере, и характер школьного дела: не было того импульса, который заставил западного человека учиться по Донату²⁸ языку, который был языком библии и мессы, но и языком Вергилия; не было образцов, чужого примера, который заманил бы к подражанию, к попытке поднять и свой собственный народнопоэтический клад. Если западную литературу можно представить себе как результат скрещивания народного с классическим латинским, то на славянском Востоке такое скрещивание произошло в более узком смысле, определенном целями грамотности и церковного просвещения. Вот почему не было и поэзии.

Как бы пошло европейское литературное развитие, предоставленное эволюции своих собственных народных основ, — вопрос, по-видимому, бесплодный, но вызывающий некоторые теоретические соображения, которым действительные факты идут навстречу. Очевидно, органическая эволюция совершилась бы медленнее, не минуя очередных стадий, как часто бывает под влиянием чуждой культуры, заставляющей, иногда не вовремя, дозревать незрелое, не к выгоде внутреннего прогресса²⁹. В основе греческой драмы лежат обрядовые хоровые песни, вроде наших весенних хороводов; их простейшее религиозное содержание обобщилось и раскрылось для более широких человеческих идей в культе Диониса; художественная драма примкнула к этой метаморфозе народного аграрного игрища. Обратимся на Запад. И здесь существовали народные

*Иначе *Срезневский* <И.И.> Мысли об истории русского языка. <Спб., 1849. С> 115-116: отсутствие стихотворства у славян объясняется исключительным спросом на литературу византийскую, где художественного стихотворства не было.

хороводы, простейшие основы драматических действий, но дальнейшего развития на этой почве мы не видим; если были зародыши соответствующего, обобщающего культа, то они заглохли, не принесли плода. Явилась церковь и создала из обихода мессы род духовной сцены — мистерию; она лишена была народной основы, которая питала бы ее и претворяла, развиваясь вместе с догматом и выходя из него: церковная основа явилась со стороны, нерушимая, не подлежащая развитию. Площадная сцена, куда переселился впоследствии этот религиозный театр, могла внести в него несколько бытовых сцен и комических типов, не психологический анализ и не понятие внутреннего конфликта; и здесь школа дала лишек прогресса, приучив к иносказанию, к аллегоризации Вергилия, к обобщениям, которыми она орудовала как живыми лицами: к фигурам Пороков и Добродетелей, Филологии и Человека, Every man. Слияние этих обобщений с эпически-неподвижными лицами мистерии указывало на возможность дальнейшего развития, на задатки драматической жизни. А между тем уже в средневековом, даже женском монастыре читали комедии Теренция³⁰, помнили Сенеку; с ним снова входит в оборот предание древней драмы. В XIV веке является и первое гласное ему подражание. С XVI века драма водворилась как признанный литературный жанр, завоевавший общие симпатии: за Шекспиром стоит английская драма сенековского типа.

Откуда это поднятие, популярность драмы? Если литература отражает спросы жизни, то между ними и известными поэтическими формами позволено предположить некоторое соответствие, если б даже те и другие не развились совместно; усваивается лишь то, к чему есть посылка в сознании, во внутренних требованиях духа.

Драма, стало быть, внутренний конфликт личности, не только самоопределившейся, но и разлагающей себя анализом. Конфликт этот может выражаться во внешних формах, объективирующих психические силы и верования в живых лицах мифологии, в божествах, определяющих долю, враждебную самоопределению личности; но он может представляться и совершающимся внутри человека, когда ослабнет или видоизменится вера во внешние предрешающие силы. Такова суть греческой драмы от Эсхила до Еврипида.

Проверим эти положения на судьбах европейской драмы в период ее художественного возникновения.

Развитие личности: в Италии, увлеченной в народные стези гуманизма, она выразилась раньше и ярче, чем где-либо, сказала и в особях, и в новых формах политического быта, в подъеме литературы и искусства, а между тем именно итальянская драма ограничилась внешним подражанием классическим образцам и не произвела ничего самостоятельного, свидетельствующего о высоте личного подъема.

Почему это? Мы обращаемся за справками к Греции, к условиям афинской политики, соединяем развитие личности с требованиями свободного общественного строя и переносим эти выводы на блестящий период елизаветинской драмы, где оба условия, казалось, соединились к одной цели. Но мы не в состоянии помирить этот вывод с параллельным

поднятием испанской драмы, в душевной политической атмосфере, под религиозным гнетом, связывавшим свободу личности, вогнавшим ее в узкую стезю энтузиазмов и падений. Ясно, что не качества общественной среды вызвали драму, а внезапный подъем народного самосознания, воспитанного недавними победами к уверенности в грядущих, широкие исторические и географические горизонты, поставившие национальному развитию новые общечеловеческие цели, новые задачи для энергии личности. За греческой, английской и испанской драмой стоят: победа эллинизма над персидским востоком, торжество народно-протестантского сознания, наполняющее такую жизнерадостностью английское общество эпохи Елизаветы, и грёза всемирной испанской монархии, в которой не заходит солнце. В среде, где личность уходила без остатка в безразличие массы, ликования победы выразились бы народной эпической песней, в которой общее настроение, общая оценка пережитого скажется прославлением типического героя; в личности обособившейся яркий исторический момент, самая громоздкость обступивших ее событий вызовет потребность анализа, счетов с собою и с руководящими началами жизни, в виду требования действия, обострит этот внутренний конфликт, который явится и условием и продуктом индивидуализации. Драматическая форма, как внешнее действие, как сцена, уже существовала; теперь она объявится драмой, отвечая спросу времени; условиями ее художественного обособления, ее популярности представляются мне: развитие личности и громкие события народно-исторического характера, открывающие народу новые пути и далекие перспективы.

Если Италия не произвела драмы, то потому, что таких именно событий она не пережила. Явление гуманизма, которым она подарила Европе, не событие, не переворот или внезапное откровение, а медленное движение вперед забытых народных начал. Оно воспитало в интеллигентной части общества сознание культурного единства, не пришедшее к народно-политическому расцвету. Италия, как целое, была абстрактом; существовала масса мелких республик и тираний, с местными интересами и борьбою, с трагическими дворцовыми анекдотами, человеческими и вместе с тем мелкопоместными; им недоставало широкого народного фона. Идеализация безотносительно-человеческого стала возможной лишь в нашу буржуазную пору, не в пору зарождения художественной европейской драмы. Но можно спросить себя: возможно ли ее развитие вообще в условиях мелкой народности, стоящей вне широких общечеловеческих задач, ограниченной интересами колокольной? Это не исключает, разумеется, книжную, кабинетную драму.

Говоря об ее зарождении, я отличил драму, как сценическое действие, от драмы, как известное мирозерцание, как требование действия и конфликта. Это положение ставит нас лицом к лицу с рядом других вопросов, непорешенных и, может быть, непорешимых.

История греческого литературного развития дает нам приблизительно картину последовательного выделения литературных родов, которую мы невольно склонны обобщить, усматривая в каждом роде, являющемся

на сцену истории, отражение известных общественных и художественных требований, искавших и находивших себе соответствующее выражение в эпосе, лирике, драме и романе. Литературы новой Европы дают, видимо, такую же последовательность, но органическую или нет — вот вопрос. Мы уже знаем, что наши литературы сложились под воздействием пришлых, классических, что, например, новоевропейская драма вышла из не народных основ и доразвилась под влиянием древней. Прочных выводов здесь быть не может, тем более, что изучение народной поэзии открывает нам новые точки зрения, колеблющие возможные выводы. Оказывается, что в поэзии обряда, древнейшем показателе поэтического развития вообще, соединены в наивном синкретизме все роды поэзии, насколько они определяются внешними признаками формы: и драма в действии, и диалог хора, и эпический сказ, и лирическая песня; более того: все это в соединении с музыкой³¹, которая долгое время будет сопровождать продукцию той или другой поэтической формы, последовательно выделяющейся из безразличия обрядовой поэзии: будут петь и эпос, лирику, и в драме будет присутствовать музыкальный элемент; обособление музыки от лирического текста и одностороннее развитие последнего совершилось в Греции в поалександровскую пору. По какому принципу совершилось это выделение, мы решать не станем; вопросы генезиса, всегда темные, лучше предоставить поэтике будущего, поставленной на рационально-исторической почве. Обратимся к новой Европе, с двойственностью ее образовательных и поэтических элементов: здесь эпос и лирика даны издавна, с средних веков; развилась и драма, испытавшая с XIV века и влияние драмы классической; с XIV века водворяется и художественная новелла, прототип нашего романа. С тех пор мы владеем всеми главными формами поэзии, а исторический опыт продолжает убеждать нас, что между ними есть какое-то чередование, как бы естественный подбор в уровень с содержанием сознания. Это, быть может, ложное впечатление, но оно само собою напрашивается. *Почему* драма является преобладающей поэтической формой в XVI-XVII веках? *Почему* новелла-роман надвигается начиная с конца XIV века, чтобы стать господствующим литературным выражением нашего времени? Последний вопрос не раз ставили в ожидании ответа, который и мы не в состоянии дать. Ограничусь параллелью, которая, быть может, объяснит нам не происхождение романа, а качества общественной среды, способной его возделывать. В Греции драма стоит еще в полосе национально-исторического развития, роман принадлежит той поре, когда завоевания Александра Великого его нарушили, когда самостоятельная Греция исчезла во всемирной монархии, смешавшей восток и запад, предания политической свободы поблекли вместе с идеалом гражданина, и личность, почувствовав себя одинокой в широких сферах космополитизма, ушла в самое себя, интересуясь вопросами внутренней жизни за отсутствием общественных, строя утопии за отсутствием предания. Таковы главные темы греческого романа: в них нет ничего традиционного, все интимно буржуазное; это драма, перенесенная к очагу со сцены — в условия домашнего обихода; она остается, тем не менее, драмой, действием: таково на са-

мом деле название греческого романа. Древние греки жили общественной жизнью: на агоре, более чем дома, и тогда как дома жилось просто, храмы были чудом искусства, театр — народным учреждением. Средневековые флорентийцы любили роскошь общественных празднеств и с торжеством носили по улицам мадонну Чимабуэ³², потому что видели в ней идеал красоты, а дома царили родовые нравы, воспетые Данте: мужчины умывались редко и за столом не знали вилки. Мы заменили художественную пестроту старинной одежды — черным сюртуком, великолепие наших публичных зданий отличается ремесленным колоритом, зато искусство и поэзия в миниатюре спустились до домашнего употребления, и драму мы переживаем в формах романа для чтения в обстановке домашнего комфорта.

Это, быть может, не ответ на вопрос, поставленный выше: о соответствии между данной литературной формой и спросом общественных идеалов. Соответствие это, вероятно, существует, хотя мы и не в состоянии определить законности соотношений. Несомненно, одно подтверждается наблюдением, что известные литературные формы падают, когда возникают другие, чтобы иногда снова уступить место прежним.

Падают и возникают не одни формы, но и поэтические сюжеты и типы. Германские песни о Карле Великом восстали еще раз в формах феодальной эпопеи; в периоды народных бедствий или возбуждений, демократических или мистических, видели одни и те же страхи, и надежды одевались в те же или сходные образы: ждали последнего часа или последней битвы, когда явится избавитель, кто бы он ни был, византийский ли император или дантовский Вельтро³³, Фридрих Барбаросса³⁴ или Наполеон III³⁵. В 1686 году лето сулило богатую жатву и довольство, а жители Граубюндена еще помнили живо ужасы 30-летней войны, и религиозная политика Людовика XIV³⁶ настраивала их к серьезным опасениям: что-то будет? И вот два путника ехали однажды по дороге в Кур, видят, в кусте лежит ребенок, закутанный в пеленки. Они сжалились над ним, велели слуге взять его с собой, но как ни силился он, один и вдвоем, поднять его не смогли. “Не трогай меня, — послышался голос дитяти, — меня вам не поднять (вспомним неподъемную сумочку в нашей былине), а я вот что скажу вам: быть в этом году великому урожаю и благорастворению, но не многие доживут до него” — 1832 год переносит нас к июльской революции, “юной Германии”³⁷ и временам Bundestag'a; свирепствует холера и в народе те же тревожные ожидания; в Гартвальде под Карлсруэ охотник встретил вечером после захода солнца три белые женские фигуры. “Кому будет есть хлеб, который уродится в этом году? — сказала одна из них; кому пить вино, которого будет вдоволь? — спросила другая; кому будет хоронить всех тех покойников, которых унесет смерть?” — кончила третья. В 1848 году то же настроение и сходная легенда в Ангальте: в течение нескольких ночей сторож в Klein-Köthen'e видел на поле, где вообще никаких строений не было, дом с тремя освещенными окнами; встревоженный видением, он сообщил о нем священнику, и они вместе пошли посмотреть, в чем дело. В доме за столом сидел маленький человек

и писал; он кивнул в окно священнику и, когда тот вошел, молча подвел его поочередно к каждому из трех окон. Выглянул священник в одно: роскошное поле, густая пшеница стоит в рост человека, отягченная колосьями; из другого иной вид: поле битвы, усеянное трупами, и море крови; в третьем открылась прежняя нива, наполовину сжатая, но на всей полосе всего один человек*.

Я полагаю, никакие теоретические соображения не мешают нам перенести эту повторяемость народной легенды к явлениям сознательно художественной литературы. Сознательность не исключает законности, как статистические кривые — сознания самоопределения. Намечу лишь несколько фактов. Старая титаническая легенда о познании добра и зла отразилась в средневековых рассказах, и мы встречаем ее поэтический апофеоз в XVI — XVII веках: в “Фаусте” Марло и “El magico prodigioso” <“Богатом волшебнике”> Кальдерона³⁸. В них выразилось настроение эпохи, перед которой открылись невиданные умственные кругозоры, и она хочет овладеть ими в юношески самоуверенном сознании своих сил. Фауст — это тип мыслящего человека поры гуманизма, вступивший в борьбу со старым мирозерцанием, уделявшим личности лишь скромную роль исполнителя, идущего назначенной чередой. Такие люди были, они или достигали, или гибли, не уступая; их победы не в достижении, а в целях борьбы, во внутренней потребности освобождения (Wer immer strebend sich bemüht, den können wir erlösen) <нем. — Чья жизнь в стремлениях прошла, Того спасти мы можем>. Другие пошли было навстречу новым веяниям, увлеклись до падения, до чувства своего бессилия и несбыточности надежд, и возвращались вспять к прежней вере, к ее простодушно буржуазному покою. И вот почему обновляется в литературе именно XVI века, отражая нередко факты личной жизни, евангельская легенда о блудном сыне, искавшем чего-то лучшего и снова вернувшемся под отеческий кров. Все искали чего-то: лучшего общественного устройства, более свободных условий для преуспевания личности, новых идеалов. Исстари (уже Лиону Хризостому)³⁹ знакома потешная сказка о какой-то небывалой стране, где все счастливы, никому ни в чем нет недостатка, реки текут молоком, берега кисельные, и жареная дичь сама летит в рот. Эта реалистическая грёза служит теперь выражению идеальных потребностей духа: возникают социальные утопии, начиная с телемской обители Рабле⁴⁰ и утопии Томаса Мора до Cyrano de Bergerac <Сирано де Бержерака>⁴¹, робинзонад XVIII века⁴² и благонамеренных сновидений, что будет за столько-то тысяч лет вперед. Настают эпохи общественной усталости, и обновляются сюжеты пасторали, когда человека тянет к непосредственной природе, к опрощению — хотя бы в стиле барышни-крестьянки, к народной песне и народной старине: это эпохи повестей из крестьянского быта и археологических вкусов.

*Сл. сходные легенды смоленские и екатеринославские в “Этнографическом обозрении”, VI, 212; XIII-XIV, 250; XV, 189; XVI, критика, 193 (из Ков. губ. вед.); XVII, 188.

Это очередное обновление сюжетов, по-видимому, не всегда является ответом на органические требования общественно-поэтического развития. Талантливый поэт может напасть на тот или другой мотив случайно, увлечь к подражанию, создать школу, которая будет идти в его колею, не отвечая тем требованиям, иногда им наперекор. Так пережил свое время феодальный эпос, петраркизм; так были отсталые классики и романтики. Но если взглянуть на эти явления издали, в исторической перспективе, все мелкие штрихи, мода и школа и личные течения ступают в широкое чередование общественно-поэтических опросов и предложений.

Сюжеты обновляются, но под условием тех видоизменений, которые отличают, например, Дон-Жуана А. Толстого от его многочисленных предшественников, аскетическую легенду о гордом царе от ее переделки у Гаршина⁴³; тему об отцах и детях в ее различных выражениях до тургеневского романа.

Возьмем пример из далекого прошлого: Апулей подслушал какую-то милезийскую сказку и пересказал нам ее в прелестной повести об Амуре и Психее, где реальное опозитизировано и одухотворено настолько, что в раннюю христианскую пору Психея стала символом души, разобщавшейся с своим божественным началом и тревожно ищущей соединения с ним. Что это была за милезийская сказка, — мы не знаем, но сюжет ее распространен у разных народов с подробностями, указывающими, в каких простейших бытовых отношениях она сложилась. Есть еще и существовали экзогамические⁴⁴ расы, возводившие свое происхождение к какому-нибудь природному объекту: растению или животному; этого родоначальника каждое такое племя почитало, как святыню, как свой totem⁴⁵, и существовал запрет браков между лицами, почитателями одного и того же totem'a, носившими один и тот же выражающий его символический признак. Такие браки обставлялись препятствиями, стеснительными условиями, отражение которых мы видим в условии, которое Амур ставит Психее; их нарушение вело к перипетиям.

Таково содержание экзогамической сказки: у Апулея не узнать ее бытовой подкладки. Или припомним мотивы: об увозе жены, о похищении невесты, о спознании или встрече, нередко враждебной или преступной, между близкими родственниками, отцом и сыном, братом и сестрой. Они встречаются в средневековом романе как интересные формулы, как данные для поэтического развития, тогда как в основе они отражали реальные факты: брака умыканием либо эпохи грандиозных народных смешений и переселений, разлучавших родичей на далекие пространства; оттуда элемент спознания в греческом романе в широких перспективах Александровой монархии и знакомые всем легенды о бое отца с сыном.

Между этими реальными формулами и их позднейшими поэтическими воспроизведениями, между милезийской сказкой и повестью Апулея прошли века развития, обогатившие содержание общественных и личных идеалов; оттуда такая разница в освещении. Именно эволюция этих иде-

алов не обуславливает Ли повторение спросов на тот или другой литературный сюжет, обновление старых?

Мы ощущаем эту эволюцию как нечто органическое, цельное, довлеющее целям человеческого развития, хотя не надо забывать, что она переработала целый ряд влияний и международных смешений, которыми так богата, например, наша европейская культура. В наших понятиях нравственности и семьи, красоты и долга, чести и героизма есть масса моментов, привзошедших со стороны: в нашем взгляде на любовь над туземными бытовыми условиями наслоился христианский спиритуализм, в него проникли классические веяния и получилось то своеобразное сочетание понятий, нормирующих не одну только жизнь чувства, но и целые области нравственности, которое мы в состоянии проследить от рыцарской лирики и романа до Амадисов⁴⁶ и салона XVII века. Наши представления о красоте человека и природы такие же свободные и, может быть, их развитию расовые и культурные скрещивания способствовали не менее, чем развитию литературы. Когда тип непосредственного народного героизма с его реальной силой и лукавой сноровкой, не знающей счетов с совестью, как у Улисса⁴⁷, встретился впервые с типом христианского самоотреченно-страдательного героизма, это была такая же противоположность, как дантовский “дух любви” и наивное представление некультурных народов, источник любви — в печени. А между тем оба понимания сжились, прониклись взаимно, а развитие общественного сознания поставило и новые цели самоотреченному подвигу в служении идее, народу, обществу.

Но оставим период начинаний и смешений. Вообразим себе, что эволюция общественных и личных идеалов совершается ровно, что в ней есть моменты перехода от старого к новому, когда это новое требует выражения в формах научной рефлексии или поэтического обобщения, — что нас и интересует. В памяти народа отложились образы, сюжеты и типы, когда-то живые, вызванные деятельностью известного лица, каким-нибудь событием, анекдотом, возбуждившим интерес, овладевшим чувством и фантазией. Эти сюжеты и типы обобщались, представление о лицах и фактах могло заглухнуть, остались общие схемы и очертания. Они где-то в глухой темной области нашего сознания, как многое испытанное и пережитое, видимо, забытое и вдруг поражающее нас, как непонятное откровение, как новизна и вместе старина, в которой мы не даем себе отчета, потому что часто не в состоянии определить сущности того психического акта, который негаданно обновил в нас старые воспоминания. То же самое в жизни литературы, народной и художественно-сознательной: старые образы, отголоски образов вдруг возникают, когда на них явится народнопоэтический спрос, требование времени. Так повторяются народные легенды, так объясняется в литературе обновление некоторых сюжетов, тогда как другие, видимо, забыты.

Чем объяснить и этот спрос, и это забвение? Может быть, не забвение только, а и вымирание. Ответом могли бы послужить аналогические явления в истории нашего поэтического стиля, если бы эта история была написана. В нашем поэтическом языке, и не только в оборотах, но и в образах, совершается постепенный ряд вымираний, тогда как многое воскресает

для нового употребления: увлечение народной и средневековой поэзией со времени Гердера⁴⁸ и романтиков свидетельствует о таком перебое вкусов. Не говорю о более или менее близкой к нам современности, которую мы уже начинаем ощущать как архаическую, но мы не сочтем поэтичным гомеровское сравнение героя с ослом, врагов, нападающих на него, с досадливыми мухами, тогда как иные образы и сравнения до сих пор остаются в обороте, избитые, но внятны, видимо, связывающие нас как обрывки музыкальных фраз, усвоенных памятью, как знакомая рифма и вместе с тем вызывающие вечно новые подсказывания и работу мысли с нашей стороны. Какой-то немецкий эрудит посвятил особую монографию одной поэтической формуле, проследив ее от народной песни до новых проявлений в изящной литературе: Wenn ich ein Vöglein war! <нем. — О если бы я был птичкой!> Таких формул много.

Подсказывание — это то, что английская, если не ошибаюсь, эстетика окрестила названием суггестивности. Вымирают или забываются, до очереди, те формулы, образы, сюжеты, которые в данное время ничего нам не подсказывают, не отвечают на наше требование образной идеализации; удерживаются в памяти и обновляются те, которых суггестивность полнее и разнообразнее и держится долее; соответствие наших нарастающих требований с полнотою суггестивности создает привычку, уверенность в том, что то, а не другое, служит действительным выражением наших вкусов, наших поэтических вожделений, и мы называем эти сюжеты и образы поэтическими. Метафизик ответит на это историко-сравнительное определение отвлеченным понятием прекрасного и даже постарается обобщить его, сравнив с впечатлением, которое мы выносим из других искусств. И он убедит нас, если и для них он поставит те же вопросы устойчивости и суггестивности, которые определяют и нормы изящного, и их внутреннее обогащение на пути к той science des rythmes supérieurs <фр. — знание (наука) совершенных ритмов>, которые отличают наши вкусы от вкусов дикарей (Jean Lahor). Пока эта работа не сделана, правы будут те, которые постараются извлечь понятие специально поэтического не только из процессов его восприятия и воспроизведения, но и из изучения тех особых средств, которыми располагает поэзия и которые, накапливаясь в истории, обязывают нас, указывая нормы личному символизму и импрессионизму. Процессов восприятия и воспроизведения, сказали мы, потому что то и другое существенно одно и то же, разница в интенсивности, производящей впечатление творчества. Все мы более или менее открыты суггестивности образов и впечатлений; поэт более чуток к их мелким оттенкам и сочетаниям, апперцепирует их полнее; так он дополняет, раскрывает нам нас самих, обновляя старые сюжеты нашим пониманием, обогащая новой интенсивностью знакомые слова и образы, увлекая нас на время в такое же единение с собою, в каком жил безличный поэт бессознательно-поэтической эпохи. Но мы слишком многое пережили врозь, наши требования суггестивности выросли и стали личнее, разнообразнее; моменты объединения наступают лишь с эпохами успокоенного, отложившегося в общем сознании жизненного синтеза. Если большие поэты становятся реже, мы тем самым ответили на один из вопросов, который ставили себе не раз: *почему?*

ИЗ ИСТОРИИ ЭПИТЕТА

Если я скажу, что история эпитета есть история поэтического стиля в сокращенном издании¹, то это не будет преувеличением. И не только стиля, но и поэтического сознания от его физиологических и антропологических начал и их выражений в слове — до их закрепощения в ряды формул, наполняющихся содержанием очередных общественных мирозерцаний². За иным эпитетом, к которому мы относимся безучастно, так мы к нему привыкли, лежит далекая историко-психологическая перспектива, накопление метафор³, сравнений и отвлечений, целая история вкуса и стиля в его эволюции от идей полезного и желаемого до выделения понятия прекрасного. Если бы эта история была написана, она осветила бы нам развитие эпитета; пока хронология эпитета может послужить материалом будущего, более широкого обобщения. Польза такой хронологии стоит в прямой зависимости от богатства и разнообразия данных, находящихся в руках собирателя; я не могу похвалиться ни тем, ни другим и потому даю лишь наброски, ставлю вопросы и прошу дополнений.

Эпитет свойствен и поэзии, и прозаической речи; в первой он обычнее и рельефнее, отвечая поднятому тону речи. Хельги возвышается над другими витязями, как *благородный* ясень над терновником, — как *росою увлажненный* телец над стадом, впереди которого он бежит. (<«Вторая песнь о Хельги Убийце Хундинга», 36>); Сигурд сравнивается с *благородным* или *зеленым* пореем, *блестящим* (драгоценным) камнем, *высоконогим* оленем, *красным* золотом (<«Первая Песнь о Гудрун», 18; «Вторая Песнь о Гудрун», 2>)⁴. Вот общий тип эпитета.

Эпитет — одностороннее определение слова, либо подновляющееся его нарицательное значение» либо усиливающее, подчеркивающее какое-нибудь характерное, выдающееся качество предмета⁵. Первый род эпитетов можно бы назвать *тавтологическими*: *красна девица*, например, в сущности тождество, ибо и прилагательное и существительное выражают одну и ту же идею света, блеска, причем в их сопоставлении могло и не выражаться сознание их древнего содержательного тождества⁶. См. еще: *солнце красное*, *жuto злато* (серб.), *белый свет*, *грязи топучие* и др.

Второй отдел составляют эпитеты *пояснительные*: в основе какой-нибудь один признак, либо 1) считающийся существенным в предмете, либо 2) характеризующий его по отношению к практической цели и идеальному совершенству. По содержанию эти эпитеты распадаются на целый ряд групповых отличий; в них много переживаний, отразились те или другие народно-психические воззрения, элементы местной истории, разные сте-

пени сознательности и отвлечения и богатство аналогий, растущее со временем.

Говоря о существенном признаке предмета как характерном для содержания пояснительного эпитета, мы должны иметь в виду относительность этой сущности.

Возьмем примеры из народной поэзии. Белизна лебеди, например, может быть названа ее существенным признаком, как и *vypov údor* <гр. — текучая вода> (<<Одиссея>, IV, 458), что нам казалось бы излишним; но ст.-фр. *escut bucler* <щит с шишкообразной выпуклостью в центре> (<<Песнь о Роланде>, 526>) характеризует щит не со стороны его крепости или формы, а по выпуклому, обыкновенно украшенному возвышению в середине; «руино вино» <красное вино> сербской песни отзывается случайностью подбора (Гом<ер>: *αἶθωψ* <огненное>, реже *μέλας* <черное>, *έρύθπος* <красное>; ит. *vino pego* <черное вино>), ее «честити пар», «бјели двори», «вода ладна», «ситна мрежа»; «ступистая лошадушка», «тихомерные беседушки» (Барсов. Причит.), «столы белодубовые», «ножки резвые», «ествушка сахарная» и т.п. наших былин указывают на желаемый идеал: коли царь, то честитый, стол бело дубовый, стало быть, хороший, крепкий.

Отсюда пристрастие к эпитету «золотой»: у Асвинов колесница, и ось, и сиденье, и колеса, и вожжи — золотые, у Варуны золотой панцирь, у Индры громовые стрелы и жилище из золота⁷; «Слово о полку Игореве» говорит о «златом столе», златом седле и т. д.; в малорусских народных песнях являются золотые столы, ножи, челнок, весло, соха, серп и т. д.; в литовских: кольцо, шпоры, подковы, стремя, седло, ключи*. У древних германцев золото — принадлежность богов, серебро — героев; железо является лишь в позднейших произведениях англосаксонской и северной поэзии.

Мерилом подобного рода определений служит нередко бытовое или этнографическое предание, сохранившееся в переживаниях⁸. Лучшим материалом для копейных древ<ков> считался ясень, отсюда ясеневое копье гомеровских и старофранцузских поэм: *δόρυ, έρχος μελινον*, *lance fraisnine*, *espiez fresnin*; рядом с ними, хотя и в менее частом употреблении *έρχεα οζνόντα* (буковые; или острые? редко у Гомера), *baston rommerin* <ст.-фр. — яблонева палка>, *espial de cornier* <роговое копье>, *lance sapine* <еловое копье>. В нашем эпосе копье мурзамецко (ел. седельшко черкасское) указывает на исторические отношения, как и старо французское *arabi* <арабский> при коне: то и другое было типом хорошего копья (серб, вито копје), доброго коня (серб, добар коњ). Может быть, такими же отношениями объясняются «зеленые» щиты старофранцузского эпоса; наше зелено вино не идет в сравнение: вино и виноград смешивались, эпитет последнего перенесен был на первое тем легче, чем менее знакомы были

* Указаниями на эпитеты литовской и латышской народной поэзии я обязан любезности Э.А. Вольтера. Другие сообщения из области эпитета сделаны были мне Л.Н. Майковым, В.Е. Ернштедтом и Ф. де ла Бартом.

с лозой; зелено вино вызвало далее образ «синего» кувшина. Иное дело *зеленые пути* (groenir brautir, grêne straeta) северной и англосаксонской поэзии: дорог нет, путь идет *зеленым* полем; в болгарской поэзии эти пути, друмы — *белые*; в старофранцузском эпосе их эпитет anti = antique: *старые* римские дороги. Эпитет бросает свет на три культурные перспективы.

Цвет волос — этнический признак; как греческие, так и средневековые витязи волосаты, в гомеровских поэмах ахейцы зовутся кудреглавыми (*κάρηκομοῶντες*), женщины *ἠύκομοι* и *καλλιπλόκαμοι*, прекраснокудрыми; волосы светлорусые: это любимый цвет у греков и римлян; все гомеровские герои белокуры, кроме Гектора. Реже черные волосы с синим отливом *κράνεια*, у Гомера это цвет стали, шкуры дракона, кораблей, эпитет волос (*Κρανοχαίης* = Посейдон); грозовой тучи⁹; у Платона *κρᾶνον* отвечает темно-синему, у Гезихия *κρᾶνον* — цвет неба. Это синкретическое представление черного, отливающего в синий цвет, лежит в эпитете киргизской эпикей: черный стальной меч, <ст.-фр.> acier brun, и в основе северного blár = нем. blau: blámaðr = эфиоп; в древнерусских текстах бесы изображаются эфиопами — *синьцами*; *синь*, как эпитет камня в болгарских песнях и галицкой колядке, относится сюда же, как, может быть, и marbre bloi <ст.-фр. — голубой мрамор> в «Chanson de Roland».

И в сербском (русса глава), и в русском эпосе излюбленный цвет волос русый; в средневековой поэзии запада — золотистый <...>. Эта предилекция западных эстетиков настолько же этнического, насколько историко-культурного свойства, наследие, отчасти, римского вкуса; в других случаях предпочтение известных цветов, стало быть и эпитетов, может возбудить вопрос: имеем ли мы дело с безучастным переживанием древнейших физиологических впечатлений или с этническим признаком. Известно, что красный и желтый цвет раньше других распознаются ребенком, и физиологи указывают тому причину; красный, желтый, оранжевый цвета — излюбленные цвета диких, оставшихся на степени детски наивного мирозерцания; мы не удивимся после этого, если и гомеровские поэмы обнаруживают любовь к красному, но когда Грант Аллен говорит о таком же предрасположении у английских поэтов вообще, вопрос о народных особенностях эстетических впечатлений возникает сам собою. Наш «дородный добрый молодец» и «парень красавец» (fetu frumos = formosus) румынской народной поэзии принадлежат двум различным обобщениям.

Две группы пояснительных эпитетов заслуживают особого внимания: *эпитет-метафора* и *синкретический*, сливающиеся для нас в одно целое, тогда как между ними лежит полоса развития: от безразличия впечатлений к их сознательной отдельности.

Эпитет-метафора (в широком, аристотельском значении этого слова — троп)¹⁰ предполагает параллелизм впечатлений, их сравнение и логический вывод уравнения. *Черная тоска*, например, указывает на: а) противоположе-

ние тьмы и света (дня и ночи) — и веселого, и грустного настроения духа; б) на установление между ними параллели: света и веселья и т. д.; с) на обобщение эпитета световой категории в психологическое значение: черный как признак печали. Или — *мертвая тишина*, предполагающая ряд приравнений и обобщений: а) мертвец молчит; б) молчание — признак смерти; с) перенесение реального признака (молчание) на отвлечение: тишина.

Развитием эпитета-метафоры объясняются те случаи, когда, например: а) действие, совершающееся при известном объекте, в пределах одного представления, либо его сопровождающее, переносится на него как действие, ему свойственное, при большем или меньшем развитии олицетворения. Глухое окно, *blindes Fenster* — это окно, в которое не видят, из которого не слышно; сл. фр. *lanterne sourde* <глухая башня>; лес глухой (Пушкин); *vada caeca* <лат. — слепые отмели; «Энеида», I, 536. Ленау¹¹ говорит о звучащем, звучном утре (*der klingende Morgen*), у Пушкина встречаем и «голодную волну», и «зиму седую», и «грех алчный». Сюда относится и «золотая Церера» и «бледный страх» («Илиада», VII, 479, VIII, 159...>) у Гомера и Эсхила, и «бледная зависть», фр. *colère bleue* <синий гнев>, и *caecus Amor* <лат. — голубой Амур>, и «розовый стыд» Шекспира; сл. сербские: *tužana* механа = корчма; оружие *плашиво* — страшное; лит. «молодые дни»; «мертвые болезни», «царство белой смерти» <у Бальмонта>. Либо б) эпитет, характеризующий предмет, прилагается и к его частям: так синий, *caeruleus*, переносится от моря к каплям пота Аретузы <Овидий. «Метаморфозы», V, 633>; у nereid, обитательниц моря, волосы зеленые (цвет моря или морской травы?), а у Ленау (зеленая) тропа олицетворена: ей нечего поведать о былой любви, и она печально замкнула свои *зеленые уста* <...>. См. у Некрасова: зеленый шум, *silenzio verde* <ит. -зеленая тишина><Кардуччи>¹² <...>.

Другие эпитеты, по-видимому, сходные с предыдущими, объясняются физиологическим синкретизмом и ассоциацией наших чувственных восприятий, в которой, при нашей привычке к аналитическому мышлению, мы обыкновенно не даем себе отчета, тогда как наш глаз поддерживается слухом, осязанием и т. п., и наоборот, и мы постоянно воспринимаем впечатления слитного характера, природа которого раскрывается нам случайно или при научном наблюдении. Так впечатления света могут быть искусственно вызваны впечатлениями звука, слепой выражает ощущение солнечных лучей, говоря, что он его слышит; мы говорим о *Klangfarbe*, *auditions colorées* <нем., фр. — окраска звука>. Эпитеты, которые я называю *синкретическими*, отвечают этой слитности чувственных восприятий, которые первобытный человек выражал нередко одними и теми же лингвистическими показателями; целый ряд индоевропейских корней отвечает понятию напряженного движения, проникания (стрелы) и одинаково — понятиям звука и света, горения (сл. нем. *singen* <петь> и *sengen* <опалить>), обобщаясь далее до выражения отвлеченных отношений: гр. *οξύς* <острый>, лат. *acer* <острый, жаркий>, церк.-сл. «остр» служат для обозначения и звуковых и световых впечатлений; нем. *hell* <светлый> прилагается и к звуку и к тону краски <сл. «Песнь о Роланде», 1159, 1002, 1974>. Мы гово-

рим о ясном, то есть светлом солнце, и о ясном, то есть стремительном, быстром соколе, не отдавая себе отчета в первичном значении эпитета во втором его употреблении: французское *voix sombre* <темный голос>, *heller Ton* <нем. — светлый тон>, глухая ночь, острое слово, *tacito... murmure* <лат. — шепчущее молчание> (<Овидий. «Метаморфозы», VI, 208>) нас не смущают, иначе действуют сочетания *voix blanche, froid noir* <фр. — белый голос, черный холод> вихорь черный (<Пушк<ин>), *bleu sourd* <глухая синева> (<Гонкуры. «Дневники»>), пестрая тревога (<Пушк<ин>), — и мы раздумываемся над своеобразностью таких сопоставлений в тех случаях, когда поэт разовьет их с необычно картинностью, как Гюго: *Un bruit farouche, obscur, fait avec des ténèbres* <фр. — Пугливый, темный шум, сделанный из теней>, либо Данте: *io venni in luogo d'ogni luce muto* <ит. — «Я там, где свет немотствует всегда» — «Ад», V, 28; *dove'l sol tace* <«молчание солнца» — «Ад», I, 60>-, *per arnica silentia lunae* <«при дружественном молчании луны» — Вергилий. «Энеида». II, 255>.

Если я позволил себе отнести к выражениям не метафоры, а синкретизм и следующие примеры, в которых впечатление света и звука сливаются с представлениями иного, не чувственного порядка, то потому лишь, что и это слияние произошло уже на почве языка, выразившего его одним комплексом звуков. В «Ригведе» смеется молния, <...> в «Илиаде» «под пышным сиянием меди — окрест, смеялась земля» <...>; у Вальтера фон дер Фогельвейде¹³ смеются цветы, как и у Данте (<«Рай»,> XXX, 65, 70); «прекрасное светило, побуждающее к любви (планета Венера), заставляет улыбаться восток» (<«Ад»,> I, 19—20). Если гр. *γελάω* (смеяться) связано с корнем *gal* (быть светлым, блестеть), мы поймем синкретические основы эпитета. Или Данте говорит о Вергилии, что он от долгого молчания казался — хриплым или слабым (*chi per lungo silenzio pareva fioco*)¹⁴. Стих этот вызывал много толкований: *fioco* по-итальянски значит, собственно, слабый, расслабленный; молчание — признак слабости, упадка сил; так понял это язык <...>; сл. груз, корень *кдм*, отсюда *кдома*, *кудома* = умирать, но *кдома* = молчать (сообщение проф. Марра).

В основе такого рода двойственности нет метафоры, предполагающей известную степень сознательности, а безразличие или смешанность определений, свойственная нашим чувственным восприятиям и, вероятно, более сильная в пору их закрепления формулами языка.

История эпитета, к которой и перехожу, укажет, как и под какими влияниями совершалась эволюция его содержания.

В связи с его назначением: отметить в предмете черту, казавшуюся для него *характерной*, существенной, показательной, — стоит, по-видимому, его *постоянство* при известных словах¹⁵. Греческий, славянский и средневековый европейский эпос представляют обильные примеры. У Гомера море темное (*ιοειδής, ιοδνεφής, οίνουψ*) или серое (*πολιός*), снег холодный (*ψυχρή*) немочь злая (*κακη, στυγερή, αργαλέη*), вино темное, красное,

небо звездное, медное. Сл. *серб.* вита јела (то есть стройная), вито, бојно копље, соко сиви (рус. ясный, сивый), бритка сабље (рус. острая), грозне сузе (рус. горючие, лит. горькие) био дан, сухо, жуто, жено злато (рус. красное; ст.-нем. rotez gold <красное золото>), сиње, слано море (рус. сине море; ст.-фр. salée <соленое>), живи огањ, равно пол е, црна земл а (рус. мать сыра земля, лит. черная), вјерна л убо, огријано- жарко, сјајно сунце, перени щит; бързъ, добар коњ, красан (пол е, чедо двор, пријателя), уста медана (рус. сахарные) <...>; *болг.*: бойно копье, бързъ, вранъ конь, вита елха добаръ кшакъ, ситни звѣзды (рус. частые), дробень бисерь и др.; *рус.* поле чистое, ветры буйные, буйная головушка, пески сыпучие, леса дремучие, лес стоячий, камешки катучие, сабля острая, калена стрела, тугой лук, крутые бедра, касата ластушка, сизый орел, серый волк, ясный сокол, ретиво сердце, палаты белокаменные, окошечко косячатое, высок терем <...> в *малорусских* думах: ветры буйны, степи широки, туманы (голубь, кинь, орел, зозуля) сизы, волк серый, байраки зелены, ничка (хмары, лес, луг) темная, свит вольный и т. д. В северном эпосе и сагах: земля, пути (stigar, brautar) зеленые, лес темный, волны холодные, море синее, темно- синее (но и зеленое, серое, красное). Цветовые эпитеты обнаруживают в старогерманской поэзии склонность пристраиваться постоянно, тогда как другие свободнее.

Как объяснить это постоянство в связи с хронологией стиля? Обыкновенно его вмещают глубокой древности, видят в нем принадлежность эпике, эпического мирозерцания вообще. Едва ли это так. Об эпитете можно сказать то же, что о воображаемом постоянстве обряда, церемонии, этикета, которое Спенсер¹⁶ считает особенностью первобытного общества, так называемого обрядового правительства: постоянстве, разлагающемся со временем и уступающем разнообразию. Но обрядовые правительства — уже продукт эволюции, за их постоянством лежат тысячелетия выработки и отбора. Так и с эпитетом: по существу он так же односторонен, как и слово, явившееся показателем предмета¹⁷, обобщив одно какое-нибудь вызванное им впечатление как существенное, но не исключающее другие подобные определения. При деве — блестящей — возможен был, например, не один, а несколько эпитетов, разнообразно дополняющих основное значение слова; выход из этого разнообразия к постоянству принадлежит уже позднему подбору на почве усиливавшейся поэтической традиции, песенного шаблона, школы: иные эпитеты понравились по той же причине, по которой пошла в ход и перепевы та или другая песня, а с нею и ее образы и словарь, по которой, например, инд. Агни выдвинулось из других обозначений огня к обозначению божества¹⁸ (сл. *φᾱέθων*¹⁹, вначале эпитет Гелиоса, перешло в обозначение отдельного лица, сына Гелиоса). Что в подобном подборе, отвечающем подбору народнопоэтических символов, участвовало и историческое предание, примеры тому мы видели («копье мурзамецкое») и т.д. Очень может быть, что в пору древнейшего песенного развития, которую мы отличаем названием лирико-эпического или синкретического, это постоянство еще не установилось, лишь Позднее оно стало признаком того типически-условного и сословного мирозерцания и стиля (отразившегося

и в условных типах красоты, героизма и т.д.), который мы считаем, несколько односторонне, характерным для эпоса и народной поэзии.

И здесь представляются отличия: народные или исторические, — это может разъяснить только частичное исследование, распространенное и на эпические или эпико-лирические песни народов, стоящих на низшей степени культуры. Мне сдается, что у них мы не найдем того обилия повторяющихся эпитетов, каким отличается, например, русский и сербский эпос; что последнее явление, как и повторение стихов и целых групп стихов, и богатство общих мест не что иное, как мнемонический прием эпика, уже не творящейся, а повторяющейся или воспевающей и новое, но в старых формах. Так поют киргизские певцы: их творчество — в комбинации готовых песенных формул; так пели скоморохи и шпильманы²⁰, <...>.

Это может возбудить вопросы хронологии²¹. Если, например, в гомеровских поэмах эпитеты обнаруживают большее постоянство, чем во французских *chansons de geste*, то не потому ли, что за первыми стояли песни архаического, формально-отстоявшегося стиля, тогда как авторы последних встретились с более свежим песенным преданием лирико-эпического характера, еще не распетым до преобладания шаблона.

Я далек от мысли построить хронологию эпического изложения на эпитете, но полагаю, что взгляд на его постоянство как на признак переживания не вменится мне в ересь.

Понимал ли и понимает ли народный певец этот незыблемый эпитет как нечто яркое, всякий раз освещающее образ, или повторял его как старину и деянье? Быть может, мы не вправе отделять в этом вопросе народную поэзию от всем знакомого явления на почве поэзии личной. От провансальской лирики до довольно банальных цветковых эпитетов Гюго известные определения повторяются при известных словах, если только не перечит тому общее положение или колорит картины. Это дело школы, бессознательно орудующей памяти; примеры у всех налицо: к иным зеленым лугам и синим небесам не относился сознательно и сам поэт, не относимся и мы; эпитет потерял свою конкретность и только обременяет слово.

Все дальнейшее развитие эпитета будет состоять в разложении этой типичности индивидуализмом.

В истории этого развития отметим несколько моментов.

К одним из них принадлежит *забвение* реального смысла эпитета с его следствиями: безразличным употреблением одного эпитета вместо другого, когда, например, французский трувер не стесняется кличками *arabi*, *aragon*, *gascon* <арабский, арагонский, гасконский> для одного и того же коня, либо бессознательным употреблением в тех случаях и положениях, которые его не только не вызывают, но и отрицают. Мы могли бы назвать это явление *окаменением*²²; в русском, греческом и старофранцузском эпосах оно вырастает за пределы собственно эпитета, когда оценка явлений известного порядка переносится на явления другого, враждебного или

противоположного, когда, например, царя Калина обзывают собакою не только враги, но и его собственный посол в речи, которую он держит к князю Владимиру, как Елена зовет себя *κυνωπις* <бесстыжей> (<«Илиада», III, 180; «Одиссея», IV, 145>), когда в песни о Роланде клик Карлова войска «Μονjoie!» усвоен и сарацинами и т. п. Во французском эпосе этому отвечает окаменение исторического типа. У Карла Великого целая легенда, обнимающая его юность и старость, когда он стал *le viel roi asoté* <старым глупым королем>, но один тип его особенно приглянулся, тип зрелого мужа, с проседью, *à la barbe fleurie* <с седой бородой>; не исключая другие, этот эпитет при нем устойчивее, не всегда в урвне с положением.

Приведем несколько соответствующих примеров из области эпитета. Ходячее определение руки — *белая*; сербская песня употребляет его, говоря и о руке арапа²³. В староанглийских балладах выражение *моя* (или его) *верная любовь* (ту — *his own true love*) безразлично возвращается, идет ли дело о верной или неверной любви. *Liebe lange Nacht* <нем. — милая долгая ночь> — ходячий эпитет; в немецкой песне он вложен в уста молодой жене, желающей, чтобы ночь прошла скорее, потому что ей противен старый муж <...>.

Сл. в сербских песнях: *od зла миле мајке твоје; крива мила мајка; немила драга* и др.; проклятая темница (*тавница клета*) в устах палача, вызывающего узника на казнь; в русской народной песне:

Ты не жги свечу *сальную*,
Свечу *сальную, воску ярого*.

Если в <«Илиаде», XXII, 154—155> троянские жены и дочери *моют блестящие одежды* (*εἴματα στυλοέντα*), то здесь, может быть, и нет противоречия, если <блестящие> = разноцветные, расшивные <сл. «Илиада», X, 258; XVIII, 319>, хотя подобное же *contradictio in adjecto* <лат. — противоречие в определении> без возможности иного объяснения, встречается, например, и в болгарской песне, где *острая сабля* должна быть *наострена* (Да наостра моја остра сабля)*; но когда Эрифила предает своего милого мужа <«Одиссея», XI, 327>, а в <«Илиаде», XV, 377 = «Одиссее», IX, 527> Нестор (в «Одиссее» Полифем) среди бела дня воздымает руки к звездному небу (*αστερόεντα*), то, очевидно, эпитет застыл до бессознательности и употребляется по привычке, как «быстрый» при кораблях, «быстроногий» при Ахилле, когда одни стоят у берега, другой плачется у матери: эпитет считается не с временным положением, а с существенным признаком, свойством лица или предмета, как бы подчеркивая противоречие; мы сказали бы: быстрые, — а стоят. Дальнейшим развитием такого употребления объясняется, что в болгарских: *сивъ соколъ, бѣль голѣбъ, синьо*

*Сл. в серб<ских> песн<ях>: да погуби мила сына свога (<*Халанский М.Г.* Южнославянские сказания о Кралевиче Марке в связи с произведениями русского былевого эпоса. Варшава. 1893. Т. 1. С. 143. 152>).

седло, врань конь, руйно вино — эпитеты не ощущаются более, как цветковые, и прилагательное и существительное сплылись в значение нарицательного, вызывающего новое определение, иногда подновляющее прежнее, порой в противоречии с ним: ел. руйно вино червено, чрна врана коня, но *сивь бьль* соколь, *сиви бьоли* голѣби, *синьо* седло алено.

В иных случаях можно колебаться, идет ли дело об окаменении или об обобщении эпитета, о чем речь далее. «Малый», «маленький» может не вызывать точной идеи величины, а являться с значением ласкательного, чего-то своего, дорогого; в таком случае в следующей английской балладе нет противоречий: смуглая девушка вынимает *маленький ножик*, был он железный, *длинней* и острый, — и закалывает им Эллинору. Зато смешением, напоминающим нечто новое, манеру декадентов, отзывается у Pado Albinovanus <Педна Альбинована>^{2 4} «руки, белее пурпурного снега» (*bracchia purpurea candidiora nive*). Розовый снег — это уже искусственная контаминация образов, отдельно знакомых и народной речи (кровь с молоком), и Парсивалу, раздумывавшемуся о красоте своей милой при виде павших на снег капель крови, как и киргизский певец говорит о лице девушки, что оно краснее обгаренного кровью снега. Сл. *бьль червень триендафиль* болгарских песен.

Другое явление, которое мы отметим в истории эпитета, это *его развитие, внутреннее и внешнее*. Первое касается *обобщения* реального определения, что дает возможность объединить им целый ряд предметов. Я имею в виду не процесс, обычный в истории языка, которым, например, ст.-фр. *chétif* (= *captivus* <лат. — пленный> перешел к своему современному значению <жалкий, хилый>, гр. *πολύχορδος* = многострунный обобщился как полнозвучный и прилагается к флейте и пению соловья. Мои примеры касаются поэтического и народно-поэтического словоупотребления. Белый день, лебедь белая — реальны, но понятие света как чего-то желанного обобщилось: в сербской народной поэзии все предметы, достойные хвалы, чести, уважения, любви, — белые; сл. в русских и малорусских песнях: белый царь, білий молодець, бьел сын, біла дівка, білое дитя, белая моя соседушка, болг. бѣли сватове, бѣли карагрошове (то есть черные гроши) — под влиянием ли белых «пари», или в обобщенном значении, в котором участвует и литовское *battas* <белые>, являющееся в свою очередь в состоянии окаменения в песне, где большие мосты наложены из «белых братцев»; сл. лат. белая (милая) матушка, доченька, сестрицы, деверья белые братцы — и белые, то есть счастливые, дни. Белый здесь, очевидно, обобщен: реальное, физиологическое впечатление света и цвета служит выражением вызываемого им психического ощущения и в этом смысле переносится на предметы, не подлежащие чувственной оценке. На такой метафоре основана отчасти *символика цветов*; я разумею символику народную. В северной литературе, например, зеленый цвет был цветом надежды и радости (*groenleikr: splendor*) в противоположность серому, означавшему злобу; черный вызывал такие же отрицательные впечатления, рыжий был знаком коварства. Характер обобщения зависел от эстетических и других причин, иногда неувловимых: почему, например, у чувашей *черный* часто означает:

хороший, честный? — *Золотые* маслина, лавр, <золотые дочери мудрой Фемиды>, золотые Ника, музы, nereиды у Пиндара, <...>, очевидно, относятся не к цвету или материальному качеству предметов, а выражают вообще идею ценности, как и *goldene Mädchen, goldene Täler* <золотые девушки, золотые долины> немецких песен; может быть, так следует понять и иные из эпитетов Ригведы, там, где дело идет не о поделках из золота, а о золотых руках и бороде (сл. в малорус, песнях золотые волосы, грива), о золотых путях, о «золотых, звучных песнях», посещающих Агни.

К числу распространенных принадлежит обобщение *зеленого** цвета в смысле свежего, юного, сильного, ясного: *viridis senectus* <лат. — зеленая, свежая старость (Вергилей)>, *sonus... viridior vegetiorque* <лат. — звук более зеленый и крепкий (Геллий)> : <...> *grüenes Fleisch* <нем. — зеленое мясо>, *grüne Fische* <нем. — зеленые рыбы>: сырое мясо, непосоленные рыбы; *Grün ist des Lebens goldener Baum* <нем. — зелено золотое древо жизни (Гёте)>; у Пушкина наоборот: *мертвая* зелень. Если в сербской поэзии зеленый является эпитетом коня, сокола, меча, реки, озера, то, очевидно, не под влиянием этимологии (зелен и желт, золото), а по указанному обобщению понятия, что не исключает в иных случаях (конь зеленко серб., сив-зелень болг.) оттенок цветового порядка, как в отмеченном нами выше употреблении *κράνεος, blágr*. Наоборот: Гёте говорит о серых слезах:

Vermagert bleich sind meine Wangen
Und meine Herzenstränen grau
(Divan, Nachklang)**

<Изможденно бледны мои щеки // И серы слезы моего сердца

Этих серых слез и золотых полей не изобразить в живописи: эпитеты суггестивны в смысле тона, яркости ощущения, нематериальной качественности предмета. Греческие боги не всегда так писались, как описывались; розоперстая Эос принадлежит поэзии, не живописи, как шекспировский образ занимающегося утра, шествующего в рыже-буром плаще по восточным покрытым росой холмам (<<Гамлет>>, 1,1).

Внешнее развитие эпитета, например, в старофранцузском и греческом эпосе, очевидно, не принадлежит доисторической лирико-эпической чередке, а стоит по сю сторону «постоянства»: постоянные эпитеты сгладились, не вызывают более образного впечатления и не удовлетворяют его требованиям; в их границах творятся новые, эпитеты *накаплиются*, определения разнообразятся *описаниями*, заимствованными из материала саги или легенды. Говоря о накоплении эпитетов, я разумею не те случаи, когда при

*Сл. такое же обобщение у латинских поэтов времен упадка: *roseus* <розовый> в значении *brillant, doré, beau* <блестящий, золотой, красивый>; напр., у Валерия Флакка <<Аргонавтика>, V, 366> <...>

**Сл. у него же — *das graue Weib* (= *die Sorge*) <серая женщина (= забота)>.

одном слове стоит несколько определений, дополняющих друг друга (ел. рус. удалый добрый молодец, перелетные серые малые уточки, болг. мила стара майка и т. д.), а накопление эпитетов однозначных или близких по значению, когда, например, в греческом эпосе о муже говорится: *ἥβς τε μεγὰς τε* <доблестный и великий>; о Пенелопе: *ἄσιτος, ἀπλαστός ἐδητύος* <не поевшая, не отведавшая пищи> (<«Одиссея»>, IV, 788), *αἰστός ἀπύστος* <невидимый, неведомый>; сл. рус.: сыт — питанен (*ἐν διαδοῦν*). Сюда относятся *парные* эпитеты старофранцузского и немецкого эпосов: <бодрый и радостный, бурный и веселый, храбрый и смелый, печальный и унылый, истинный и верный, глупый и безумный; битва удивительная и тяжкая (или большая); хороший и дорогой, быстрый и легкий; тихо и мягко, стремительный и проворный (о коне); славный и могучий, смелый и сильный, темный и мрачный ...>; малорус, чудный пречудный, болг. ситни дребни пилци, силень буень вѣтрѣ. Если я отнес эти *эпитеты-дублиеты* к развитию и разложению постоянного эпитета, то потому лишь, что на почве писаного эпоса, немецкого и французского, они нередко являются в качестве *cheville* <фр. — лишнего слова, вставки>, вызванной требованием стиха. Но, быть может, подобные дублиеты — древние, простейшее выражение плеоназма²⁵: накопление должно было поднять тон, подчеркнуть настроение; ел. гомеровское «хитроумный», «стародревний» наших причитаний; Ай-же ты ведь старый старик («Вольга и Микула»); черным черно (был.) то же, что *bataille merveilleuse* (см. *merveilleusement*) et *pesant* <фр. битва удивительная (вместо удивительно) и тяжкая>. Так многорукие истуканы индусов и многоочиты Аргус выражали понятие силы, могущества, бдительности*.

Отметим, вне эпитета, подобные ли парные формулы эпоса: *ψάμαθός τε κόνις τε, οὐδέμας οὐδέ φοῖν*; *ἔπος φάτο φώνησεν τε* <...> <гр. — песок и пыль; ни фигурой, ни станом; слово сказал и молвил>, (причем могли еще ощущаться и оттенки значения)²⁶; <...> был. биться-ратиться, ст.-фр. *ost ostesir* <войско воевать>, <...> *palir et taindre* <бледнеть и гаснуть>, <...> провещиться-проязычиться; (о реке Смородине) Широкий ты не широкая, Глубокий ты не глубокая; Широкий широкая, А глубокий глубокая; пир-беседа; за беду стало, за великое горе показалось; <укр.> думы: плаче-рыдае, грае-выгравае, тяжко-важно, ст.-сакс. *hugi endi herta, egan endi erbi* <мысли и сердце, владение и наследие> и др. Насколько это явление связано с явлением синтаксического параллелизма, отмеченного в изложении старогерманского, французского, славянского и финского эпосов — этого вопроса я здесь не коснусь.

* (плеоназм) В серб<ских> песн<ях> (*Халанский* <М.Г. Южнославянские сказания о Кралевиче Марке. Варшава, 1893-1896.> Т.1. С. 90-91): у Мусы три сердца, у Чины — десять (<Т. 2. С. 231, 242; С. 248, 258, 260>); Гераклу Вергилий дает три души, <«Энеида»>, VIII, 563; — *Трехглазый аран* в сербск<их> песн<ях> у <М.Г.> *Халанского* <Т. 1. С. 266, 269>.

Позднему времени отвечают *сложные эпитеты*, сокращенные из определений (болг. кравицы бѣлобозки, коньовци лѣвогривки и др.) и сравнений, как у Гомера (волоокая, розоперстая), в «Ригведе» («сильный — как — бык» и др.), нем. blitzschnell²⁷ <...>, — и *описательные определения* французского эпоса, например для *храброго* витязя: en lui a chevalier molisme bon, vaillant chevalier, miudre de li fu adonc trové <очень хороший рыцарь, доблестный рыцарь, лучшего, чем он, никогда не бывало> <...> и т. д. Бог вседержитель, господь всемогущий и т. д. — эти выражения развились в целую фразеологию: эпитет забыт за описанием, внушенным данными евангелия и церковными представлениями о божестве, но личный элемент сдерживается не ими одними, а и пределами древнего эпитета. Сл. следующие старофранцузские определения при боге и Христе: Damnes Deus... le magne rei de Trinitat <...>; la grant vertu souveraine <...> <Господь Бог, великий царь Троицы; великая всемогущая добродетель>; <...> vrai pere poesteis, <...> qui le mont doit sauver <...> <истинный могучий отец; который должен спасти мир...> и т. д.

Так разнообразятся эпитеты и определения при Франции (douce France, le bon pais proisié, la garnie, la loée, la jollie, la bele <фр. — милая Франция, добрая почитаемая страна, украшенная, достохвальная, веселая, прекрасная> и др.), императоре (frans, loieuz <благородный, верный>), Карле Великом: le fiz Pepin... nostre avoé ... à l'aduré coraige, au cuer franc... <сын Пепина ... наш защитник ... со стойким духом, благородным сердцем...>; le guerrier, qui tant fait a proisier ... <воин, который столь заслужил похвалу...> à la barbe canue... <с белой бородой ...> и т. д.

Накопление эпитетов и их развитие определениями я объясняю себе наступлением личной череды эпического творчества. Иные из эпитетов Карла принадлежат к древним и постоянным при витязе, герое li ber, li frans <могучий, благородный> и др.); emperère, le viel, à la barbe canue <император, старец, с седой бородой> характеризуют точнее; описания развивают это впечатление, обращаясь нередко в общие места, дополняющие недочеты стиха. В середине развития, между постоянным, так сказать, видовым эпитетом и наплывом описаний стоит выделение личного, характеризующего историческую особь, вошедшую в оборот народнопоэтической памяти: Карл à la barbe fleurie <седобородый> не совсем то, что «ласковый» Владимир князь, в последнем есть элемент желаемости, идеальных требований от царя, как в сербском — честитый; в первом — остаток портрета. Таким же образом отлагались в предании, при разнообразных условиях подбора, образы гомеровских героев, Илья оказался навсегда старым, как и Вейнемейнен, Ильмаринен молодым, как наш Добрыня, и т. п.

Представим себе, что одна из описательных формул, на которые разложился эпитет, показалась характерной, приглянулась и, вошла в частое употребление — и мы объясним себе некоторые явления гомерической речи и северного поэтического языка. У Гомера корабли сравниваются с морскими конями (<<Илиада>>, IV, 708 след.), веялка или лопата для веяния хлеба зовется истребительницей ости <...> (<<Одиссея>>, XI,

128 = XXIII, 275); греческие определения для царя: пастырь народов, богорожденный, кормчий и т. д.; у Эсхила корабли: колесницы мореходов, плавающие по морю с полотняными крыльями; улитка — носительница дома; полип — бескостный (Гесиод)²⁸; плащ: защита — от холодного ветра (Пиндар)²⁹. Сюда относится простейшая группа так называемых северных *kenningar*³⁰; разница та, что северная поэзия последовательно разработала то, что в греческой осталось частным явлением и разработала как средство риторики: определение или аппозиция³¹ выделена как самостоятельный показатель лица или предмета, к которому она относилась, а лицо и предмет умалчиваются. О буре, например, говорили как о «ломающей ветви»; это определение («ветви ломающая» <...>) и становится вместо «бури»; или король, конунг щедр, щедрость выражалась тем, что он раздавал, ломая их, запястья, служившие на севере выражением денежной ценности; коли он того не делал, он оказывался не щедрым, не ломающим запястья. Так явился ряд выражений — эпитетов, возведенных к значению нарицательных: *baugabroti* — ломающий запястья (ел. англосакс, *beaggiefa* — раздающий их), *baugskyndir*, *baugskati* — и *baughati*: ненавидящий запястья, то есть золото; во всех случаях в значении короля. Таким же образом создались эпитеты-образы: кубок ветров = небо, путь чаек = море, путь ланей = горы и т. д. <...>. Их обилие и чрезмерное сочетание затрудняет чтение скальдов³², это сторона искусственности; в основе эпитет = образ принадлежит естественному развитию народноэпического стиля; сравнение с параллелями греческими и описательным приемом французского эпоса подтверждает общие отношения народнопоэтической эволюции к инициативе личного поэта или поэтической школы.

Одностороннее определение эпитета не всегда выражалось в форме прилагательного или соответствующего существительного; вместо того чтобы сказать: это совершил такой-то сильный воитель, можно было выразиться: сила, мощь воителя; мощь = мышцы, тело; то и другое обобщалось в определении самого героя. Сл. употребление греческ<ого> эпоса: <...> *βίη 'Ηρακλῆος* или *'Ηρακλεῖν* <...> (<<Илиада>>, V, 638; Гесиод, «Теогония», 333): сила Геракла или Гераклова = сильный Геракл; <...> *le cors Rollant* <ст.-фр. — тело Роланда = Роланд> (<<Песнь о Роланде>>, 613); <...> Сл. <верх.-нем> *sîn lîp* (Зигфрида) *der ist so küene* <его (Зигфрида) тело так отважно> (<<Шеснь о Нибелунгах>>) и в том же значении малорусские: «Головонька же моя бідная», «голова моя казацькая! Бувала ты у землях у турецких, у вірах бусурманських», и т. д. (Иларион, «Слово о ветхом и новом завете»: встани, о четьная главо) <...> Это не отвлечение, а *pars pro toto* <лат. — часть вместо целого>; эпитет, заступивший место нарицательного, как в старосеверном кеннинге: разделитель запястий. Серб, выражения: *сила* и *сватови*, *кита* и *сватови* вместо *сильни*, *кићени сватове*, *чуда* и *јунаке* вместо *чудни јунаке* свидетельствуют уже о другом психическом акте; сила, чудо указывают на обобщение и на другую череду развития.

Перенесите этот прием на другую почву, и вы придете к римским отвлечениям: Virtus, Victoria <пат. — добродетель, победа>, и целой веренице иносказательных образов, унаследованных средневековым и более поздним европейским аллегоризмом. Еще несколько шагов далее, и мы еще в XVII веке, но уже на стезях новой поэтики, которая подскажет нам нечто подобное гомеровскому βίη <гр. — сила>, но с другим личным оттенком и другим пониманием. «Сила Геркулеса» — это просто мышцы, крепость мышц; Менар³³ во 2-й оде к Ришелье говорит не о beauté des jaunes moissons <фр. — красота желтых жатв>, а о la jaune beauté des moissons <фр. — желтая красота жатв>. Что его поразило прежде всего, это не реальный вид золотой жатвы, а именно красота, она все застилает, на нее-то и перенесен реальный эпитет: желтый, золотой. Это как бы переживание • древнего поэтического или риторического приема на почве личного аффекта. <...>

Сила Геркулеса — это пластический эпитет в форме существительного; Virtus — рассудочное отвлечение, одетое в образ; красота и веселье и вечность — обобщения основного впечатления объекта; как бы устраняющие его формы, чтобы подчеркнуть общий тон ощущения.

Синкретические и метафорические эпитеты новейшей поэзии дают повод говорить о таком же переживании, которым можно измерить историческое развитие мысли в сходных формах словесного творчества. Когда в былое время создавались эпитеты: ясен сокол и ясен месяц, — их тождество исходило не из сознательного поэтического искания соответствия между чувственными впечатлениями, между человеком и природой, а из физиологической неразборчивости нашей, тем более первобытной психики. С тех пор мы научились наслаждаться раздельно и раздельно понимать окружающие нас явления, не смешиваем, так нам кажется, явления звука и света, но идея целого, цепь таинственных соответствий, окружающих и определяющих наше «я», полонит и опутывает нас более прежнего, и мы вторим за Бодлером: «Les parfums, les couleurs et les sons se répondent»³⁴. Язык поэзии и наша групповая впечатлительность оправдывают в известной мере это положение. Гюго видится la dentelle du son que le fifre découpe <кружево звука, вырезываемого флейтой>, у Золя читаем о musique bondissante de cristal <...> <музыке, хрустально рассыпающейся...> (Le Reve), у Эйхендорфа³⁵ — о пурпурной влаге вечера (rote Kühle). Сл. Бальмонт, «Мертвые корабли»: ... хлопья снега падают беззвучно, «любимцы немой тишины»; оттуда представление сна, но ведь хлопья пушисты, и этот эпитет переносится на понятие сна: «Мы пушистые, чистые сны». Гейне говорит в «Флорентийских ночах» о способности воспринимать музыкальные впечатления образно, так сказать глазом: играет Паганини, и каждый удар его смычка вызывает в воображении ряд осязательных, фантастических картин и положений, музыка рассказывает и изображает в звучащих иероглифах, in tönender Bilderschrift: «то были звуки, которые то сливались в поцелуе, то, капризно повздорив, разбегались, то снова обнимались, смеясь, и, опять слившись, умирали в опьянении союза». Нечто подобное испытал Гёте, когда молодой Мендельсон сыграл ему увертюру Баха: ему казалось, он видит торжественную процессию сановников, в парадных одеждах, спуска-

ющуюся по гигантской лестнице. Той же способностью к смежным, бессознательно переплетающимся впечатлениям объясняются иные эпитеты у гр. А. Толстого: «Звуки скрипки так дивно звучали, // Разливаясь в безмолвии ночи. // В них рассказ убедительно-лживый // Развивал невозможную повесть, // И змеиною цвета отливы // Соблазняли и мучили совесть»³⁶. «Если я перенесусь в настроение, какое дают стихотворения Гёте, я точно воспринимаю впечатление золотисто-желтого цвета, отливающего в червонный», — говорит Отто Людвиг³⁷, и <Арре>³⁸ подтверждает подобную же слитность впечатления у живописцев, музыкантов в душе, для которых Моцарт — синий, Бетховен — красный; <Нурри>³⁹ выразился об одном итальянском певце, что у него в распоряжении всего два цвета: белый и черный и т. п.

На почве такого рода психологических скрещиваний выросли синкретические эпитеты новейшей поэзии: ее необычные эпитеты-метафоры предполагают такую же бессознательную игру логики, как знакомые нам обиходные формулы: черная тоска, мертвая тишина, только более сложную, потому что усложнились и исторический опыт, и спрос анализа. Голубая даль переносится от понятия пространства во времени и получается «сон о жизни, в голубой дали», vom *ferneblauen Leben* у Готфрида Келлера⁴⁰; так явились у Гейне цветы, шепчущие друг другу *душистые сказки*: в основе простейший параллелизм (цветок—человек) и анимизм — цветок живет как человек; у цветов своя речь — аромат; когда они стоят, склонив друг к другу головки, они точно нашептывают друг другу сказки, и эти сказки — *душистые*. У Фофанова звезды нашептывают цветам «сказки чудные», которые рассказывают их ветрам; те распели их над землей, над волной, над утесами. «И земля под весенними ласками, наряжался тканью зеленою», переполнила «звездными сказками» безумно влюбленную душу поэта, который в дни многотрудные, в темные ночи ненастные, отдает звездам (в ненастные ночи!?) их задумчиво прекрасные сказки. Образ тот же, но доразвитый до потери реализма.

Вернемся еще раз к синкретическим эпитетам. Выделить среди них те, которые восходят к физиологическому синкретизму чувственных впечатлений, от других, которые говорят скорее за *сознательное смешение* красок, дело нелегкое: надо иметь в своем распоряжении массу самых разнообразных и одновременных примеров, чтобы разобраться в их хронологии. К какой из двух категорий отнести, например — «обширную тишину», *vastum silentium* Тацита (с иным оттенком в <<Анналах>>, 3, 4: *dies per silentium vastus* <лат. — день, проведенный в глубоком молчании>), темный (тенистый) холод, *frigus* Орасиума Вергилия (ел. фр. *froid noir* <черный холод> и серб, *дебел хлад* <темный холод>? Верно одно, что чем подробнее и раздельнее становится наше знание природы и жизни, тем шире игра психологических соответствий и разнообразная суггестивность эпитета; что если в творчестве мифа человек - Спроецировал себя на природу>, оживляя ее собою, то с нарастающим обособлением личности она стала искать элементов самоанализа в природе, очищенной от антропоморфизма, перенося ее внутрь себя, и это искание отразилось в новой веренице эпите-

тов. В том и другом отношении поэты-символисты идут в колее, давно проторенной поэзией; все дело в мере и признании; если порой символистов не понять, в этом отчасти их вина. «Мысли пурпурные, мысли лазурные» одного из современных русских представителей символизма поражают нас, хотя в основе лежит тот же психический акт, который позволяет нам говорить о *ясных мыслях*, *düstere Gedanken* Гейне, хотя нас не смущают и его *blaue Gedanken* <нем. — голубые мысли> <...>. Разница в специальном характере перенесения впечатлений пурпура и лазури, ярких и горячих либо мягких и спокойных, на настроения мысли. Такого рода личные настроения могут выразиться в эпитете, выводе из целого ряда уравнений, взаимная зависимость которых не всегда ясна, а ощущается как нечто искомое, неуловимое, настраивающее на известный лад: *la chanson grise* <фр. — серая песня> символистов, *où l'Indécis au Précis se joint* <фр. — где неопределенное и определенное сливаются>. Сделать такого рода личные эпитеты общеупотребительными может энергия сильного таланта (личная школа) и такт художника. Примером может послужить характеристика Бориса и Пьера в «Войне и мире»; разговаривает Наташа с матерью: «И очень мил, очень, очень мил! — говорит Наташа о Борисе, — только не совсем в моем вкусе, — *он узкий* такой, как часы столовые... Вы не понимаете?.. — *узкий*, знаете *серый, светлый*... — Что ты врешь? — сказала графиня. — Наташа продолжала: Неужели вы не понимаете? Николенька бы понял... <Безухов> — тот *синий, темно-синий с красным, и он четвероугольный*» (т. II, ч. 3, гл. 13). Голубые мысли, мечты Гейне не поражают, а нравятся потому, что обставлены целым рядом образов, наводящих на них соответствующую окраску: *blaue Augen, ein Meer von blauen Gedanken* <нем. — голубые глаза, море голубых мыслей> <...>. Вырванные из голубой атмосферы эти эпитеты режут ухо.

Но, помимо личной школы, есть еще школа истории: она отбирает для нас материалы нашего поэтического языка, запас формул и красок; она наложила свою печать на эпитеты романтической поэзии, с ее предилекцией к «голубому», как заставила нас верить в «*contes bleus*» <фр. — голубые сказки> и «*blaues Wunder*», *blaue Rätsel* <нем. — голубое чудо, голубые загадки> <...>. А какое богатство новых представлений и соответствующих им образов принесло нам христианское мирозерцание, этого вопроса касались с разных точек зрения, но со стороны стиля он остается открытым.

В нашем культурно-историческом и этнографическом языке пошло в ход слово переживание (*survivals*) и даже «пережиток»; в сущности переживания нет, потому что все отвечает какой-нибудь потребности жизни, какому-нибудь переходному оттенку мысли, ничто не живет насильно⁴¹. Современное суеверие относится к языческому мифу или обряду как поэтические формулы прошлого и настоящего: это кадры⁴², в которых привыкла работать мысль и без которых она обойтись не может.

Эти кадры ветшают; их живучесть зависит от нашей способности подсказать им новое содержание и от их — вместимости. Когда-то греческие храмы и средневековые соборы блестели яркими красками, и цветовой

эффект входил в состав впечатления, которое они производили; для нас они полиняли, зато мы вжились в красоту их линий, они стали для нас суггестивны иной стороною, и нам приходится насильно вживаться в впечатление расписной греческой статуи. Удастся ли такое вживание — вот вопрос, над которым стоит задуматься не одним лишь историкам литературы. Мы твердим о банальности, о формализме средневековой поэзии любви, но это *наша* оценка: что до нас дошло формулой, ничего не говорящей воображению, было когда-то свежо и вызывало ряды страстных ассоциаций.

Эпитеты холодеют, как давно похолодели гиперболы. Есть поэты целомудренной формы и пластической фантазии, которые и не ищут обновления в этой области; другие находят новые краски и — тоны. Здесь предел возможного указан историей: искать обновления впечатлительности в эмоциональной части человеческого слова, выделившегося в особую область музыки, не значит ли идти против течения?

ЭПИЧЕСКИЕ ПОВТОРЕНИЯ КАК ХРОНОЛОГИЧЕСКИЙ МОМЕНТ

О типических повторениях французского эпоса много было писано и высказано для объяснения их несколько гипотез¹. Я касался этого вопроса в моей статье «Новые исследования о французском эпосе»²; с тех пор литература возросла <...>. Эпическим повторениям посвящены были недавно^{**} два чтения в неофилологическом обществе, состоящем при С.-Петербургском университете, г. Тиандера^{***} и гр, де ла Барта; подойдя к анализу одного и того же явления с разных сторон, они выдвинули тот или другой момент его развития; я старался обобщить и вместе обособить этот вопрос в предлагаемом далее отрывке из моих чтений по исторической поэтике.

I

В следующем обзоре я касаюсь лишь стороною таких народно-песенных приемов, как дословные захваты из конца одного стиха в начало следующего, как сходные начала нескольких стихов подряд и повторение одного стиха в течение песни, род внутреннего refrain <фр. — припева>. Я имею в виду повторения другого рода.

Я различаю *повторение* — *формулу*, известное греческому эпосу, встречающееся и во французском, но особенно развитое в славянском и русском: постоянные формулы для известных положений, неотделимых от них, приставшие к ним, как пристал к слову характеризующий его эпитет; с повторением известного положения в течение рассказа возвращаются и соответствующие формулы: герой снаряжается, выезжает, бьется, держит речь, так сказать, по одному иконописному подлиннику; посол дословно повторяет данное ему поручение; в песни о Роланде CCLXXXII бароны сговариваются между собою просить Карла, чтобы он простил Ганелона; в строфе CCLXXXIII они обращаются к императору почти в тех же выражениях.

*<Журнал Министерства народного просвещения. 1885. Ч. 238.> Отд. 2. С. 245 след.

**24 марта и 20 ноября 1895 г.

***Сл.: Тиандер К. Заметки по сравнительному изучению народно-эпического стиля: О повторениях в народном эпосе// Живая Старина. Ч. 6. Вып. 2. С. 202 след.

Иное дело повторения специально-французского типа: *не сходные положения*, а *одно и то же* задерживается перед нами в течение 2-х, 3-х, 5-и и более стрóf, и эта длительность подчеркивается повторениями одного или нескольких стихов.

Позволю себе привести здесь сказанное мною по этому поводу в моей упомянутой выше заметке*. Повторения встречаются обыкновенно в нескольких последовательно строфах. «Общее построение такое: строфа открывается каким-нибудь положением, сценой, которые и развиваются в дальнейших стихах. Начало следующей строфы снова возвращает нас к положению, иногда (с небольшими видоизменениями) к запеву первой, и снова то же положение развивается почти так же, новым является один какой-нибудь штрих, одна подробность, незаметно подвигающая действие. То же может повториться и в третьей строфе».

Я привел в доказательство строфы CXXXV—VII песни о Роланде; я разберу их теперь в связи с строфами LXXXIV—VI**.

Сарацины окружили арьергард Карла; Оливье говорит товарищу Роланду, что врагов много; пусть затрубит в свой рог, Карл услышит и явится на помощь. Но Роланд отнекивается, и это положение развито трижды таким образом:

LXXXIV... «Товарищ Роланд, затруби в свой рог! Услышит его Карл и вернется войско. Отвечает Роланд: Безумно поступил бы я, уронил бы в милой Франции мое славное имя. Стану я наносить Дюрандалем столь могучие удары, что лезвие о багрится до головки меча. В недобрый час подошли к ущельям поганые язычники; ручаюсь тебе, все они обречены на смерть» <...>.

LXXXV. «Товарищ Роланд, затруби в олифант, услышит его Карл, велит войску вернуться... Отвечает Роланд: Да не попустит того господь, чтобы мои родичи через меня посрамились и была принижена милая Франция, если б из-за язычников я стал трубить в мой рог! Напротив, я стану сильно рубить Дюрандалем... Все вы увидите его окровавленное лезвие. В недобрый час собрались сюда поганые язычники; ручаюсь тебе, все они осуждены на смерть» <...>.

XXXVI. «Товарищ Роланд, затруби в свой олифант! Услышит его Карл, он проходит теперь ущельями. Ручаюсь вам, французы вернутся. — Да не попустит того Господь, чтобы кто-нибудь из живущих сказал, что я затрубил из-за язычников; не будет из-за того попрека моим родичам. Когда я буду в жаркой битве, я нанесу тысячу и семьсот ударов, увидите вы обогренное кровью лезвие Дюрандаля» <...>.

Лишь впоследствии, после жестокой сечи, когда и опасность, и смерть на виду, и сам Роланд истекает кровью, он решается затрубить, но уже поздно.

*<См.: *Веселовский А.Н.* Новые исследования о французском эпосе.> С. 247.

**Далее песнь о Роланде цитируется по Оксфордскому списку в издании <Т.Мюллера>.

СХХХV. «Роланд приставил ко рту олифант, хорошо его захватил, сильно в него затрубил. Высоки горы, далеко разносится звук, на тридцать больших лье слышали, как он раздался... Слышит его Карл и дружина <...>. Говорит император: То бьются наши люди! А Ганелон ему в ответ: Если б такое сказал кто иной, за великую ложь то показалось бы».

СХХХVI. «Граф Роланд трубит в свой олифант с трудом, и усилием, и великою болью <...>, алая кровь струится у него изо рта, лопаются жилы на висках <...>. Далеко слышен звук его рога, слышит его Карл, проходя ущельями, <...> слышит его герцог Немон, слышат французы. Говорит император: Слышу я рог Роланда. Отвечает Ганелон: Нет никакой битвы!» — и он обличает престарелого императора в детской легковёрности: будто он не знает, как заносчив Роланд? Это он тешится перед пэрами. Вперед, до Франции еще далеко!

СХХХVII. «У графа Роланда рот в крови, лопнули жилы на висках, он трубит в олифант с болью и трудом. Слышит его Карл, слышат французы <...>. Говорит император: Силен звук этого рога! Отвечает герцог Немон: Бароны, работает там добрый вассал, по-моему там идет битва. Он бросает подозрение на Ганелона; надо подать помощь своим».

Эти своеобразные повторения, с захватами стихов из строфы в строфу, вызвали различные толкования. Одни находили в них следы простейших эпических песен, сведенных впоследствии в целую поэму, причем однозначные строфы очутились иногда рядом; другие говорили о вариантах одной какой-нибудь песни, которые плодились в исполнении бродячих жонглеров³, и они заносили их порой в свои книжки, выбирая из них, при пении, тот или другой вариант, какой полюбится; после чего явились переписчики и все эти разночтения списали подряд. Третье объяснение опять же исходит из идеи записи: сходные строфы — дело интерполяции⁴, прием позднейших пересказчиков, составителей больших эпоей, основанных на песенном предании. Если вторая гипотеза объясняла, более или менее вероятно, механической работой переписчиков существование в однородных строфах некоторых (иногда кажущихся) противоречий, то идеи сознательного свода и интерполяции их исключали. В настоящее время преобладает, кажется, воззрение, что повторения французского эпоса следует объяснить как особенность французской народнопэтической, наивной стилистики. Но это не объяснение, а новая постановка вопроса. Старая точка зрения (<Вольфа — Лахманна>) на большие поэмы как на свод народных песен не выдержала критики; теории вариантов и интерполяций покоятся на гипотезе записи текста, не считаясь с тем фактом, что и в народной неписаной поэзии встречаются образцы таких же повторений и захватов. Примеры тому представляют фарейские песни⁵ и малорусская дума, которую мне уже случилось привлечь к сравнению:

Верхь Бескида Калинова
Стоїть мі там корчма нова,
А в той корчмі турчин піе,
Пред ним дівка поклон біе:

«Турчин, турчин, турчинойку,
Не губь мене молодойку»,

мой отец уже несет за меня выкуп. Но отец не является, и девушка плачет. Следующая строфа повторяет ту же картину: Бескид и турчин и мольба девушки; на этот раз будто бы ее мать несет выкуп. В третьей то же повторение — и является с выкупом «милый». Аналогичен прием русских песен, задерживающих повторением один какой-нибудь момент действия:

Ударили ў званы кылыкалы,
Садитесь, быяре, усе на кони,
Паедим, быяре, ў новый горыд.
А ў новым горыди кынями дорюють.
То таму, то сяму ды па конику,
Нашиму Ванички што налуччага.

Это положение повторяется еще дважды, с тою разницею, что в новом городе дарят уже не конями, а хустками и, наконец, девками; лучшая достается жениху*.

Я пытался психологически выяснить себе подобного рода повторения по поводу эпизодов песни о Роланде: о том, как он трубит**. «Некоторые сцены, образы до такой степени возбуждают поэтическое внимание, так захватывают дух, что от них не оторвать глаз и памяти, как бы ни было впечатление болезненно, томительно, и, может быть, потому именно, что оно томительно, что оно щемит душу, им не насытиться. Веселые моменты жизни переживаются быстрее. Встретив образ изнеможенного Роланда, трубящего, надрываясь, на весть своим, современный поэт схватил бы его, быть может, целиком, исчерпал бы в один присест присущее ему либо связанное с ним поэтическое содержание. Народная поэзия и поэзия, стоящая еще под ее влиянием, ближе воспроизводят действительный процесс психологического акта. В каждом комплексе воспоминаний, преимущественно патетических, есть одно, почему бы то ни было становящееся поверх других, как бы их покрывающее, дающее тон всему. Воспоминания тянутся вереницею, возбуждая различные ассоциации, разбегаясь за ними в сторону, и снова возвращаются к основной ноте и образу: обессиленный Роланд трубит».

*Сл.: <Смоленский этнографический сборник / Сост. В.Н. Добровольский. М., 1894.> Ч. 2. № 89, 223, 231, 270, 296, 303, 404; <Великорусские народные песни / Изд. А.И. Соболевским. Спб., 1895>. Т. 2, № 649. С. 552-553 (внутренний повторяющийся припев). <...>; *Потебня* <А.А.> Объясн<ения> малор<усских> и сродн<ых> народн<ых> песен. <Варшава, 1883>. Т. 2. С. 575 след.

**Сл.: <Веселовский А.Н. Новые исследования о французском эпосе.> С. 249-250.

Для поэта, каковым мне представляется слагатель песни о Роланде, и именно в разобранном нами эпизоде, я готов удержать мое психологическое объяснение, предполагающее и художественный такт, и сознательное отношение к средствам стиля. Но эти средства выработаны, очевидно, ранее и могли быть лишь применены к новой цели. Перед нами факт более древнего распорядка, и притом синтаксического: *соподчинение* впечатлений, следующих друг за другом в порядке времени, еще не нашло себе соответствующей формулы и выражается *координацией*, свойственной народнопоэтическому стилю. Мы сказали бы, например: *пока* Роланд трубит (умирает, рубит и т. д.), совершается то-то и то-то; старый певец несколько раз повторяет: Роланд трубит, и со всяким воспоминанием соединяется новая подробность, современная целому, единичному действию. Так у старых мастеров нет пространственной перспективы, близкое и далекое лежит в одном плане; так и на средневековой сцене соединены бывали местности, далеко отстоящие друг от друга, хотя бы Рим и Иерусалим. Зрители подсказывали перспективу, как подсказывали ее слушатели песни.

Грёбер (и за ним Пакшер) называют это явление диттологией и также объясняют его как синтаксическое⁶; это исключает эстетические цели. Другое дело — эстетическое впечатление, которое эти своеобразные повторения производят порой на нас: впечатление *длительности* основного акта при смене развивающих его эпизодов. Былины достигают этого другим путем; вместо того, чтобы сказать: богатыри взяли коней, оседлали их, сели и т. д., поется:

*Брали они молодых коней,
Брали седельшка черкасские
И седлали они молодых коней;
Брали они кисточки шелковые
И бросали они кисточки шелковые,
Брали в руки тросточки дубовые,
Садилась они на добрых коней.
(Рыбн. III, №3, с. 9)*

Могут заметить (и возражения такого рода явились), что как в приведенном выше ряде строф, так и в некоторых других подобных дело идет не об одном моменте, развитом повторениями, а о нескольких: певец действительно хотел сказать, что Роланд трижды принимается трубить, что он затрубил трижды, как в другом месте три раза пытается раздробить свой меч о камень. С этим толкованием согласятся лишь те, которые и в аналогических приемах русского эпоса (повторение удара, спроса и т. п.) способны усмотреть выражение действительно повторенных актов, а не риторическое усиление одного и того же, плеоназм, подчеркивающий впечатление, как, например, в эпитетах: хитроумный, стародревний*,

* Сл.: <Веселовский А.Н.> Из истории эпитета. <С 69>.

как, например, в сербских песнях у витязя три сердца или даже десять сердец, то есть сердце богатырское. Это только особый вид той координации, о которой шла речь выше.

Заметим, что рядом с повторениями, допускающими, по-видимому, реалистическое толкование, французский эпос знает и другое, где действие, очевидно, единичное (покаяние и смерть Роланда) троится, расчлняясь на разные моменты. И те и другие повторения подлежат одной и той же оценке.

Естественно является вопрос: если повторения французского типа -факт координации, свойственной народному синтаксису, то чем объяснить, что лишь во французском эпосе он развился до значения стилистического приема, тогда как поэзия других народов представляет лишь отдельные примеры?

Я попытаюсь объяснить начала этого явления из предполагаемого мною способа исполнения древних эпических песен.

II

Древнейшее исполнение песни, соединенной с музыкой и действием, было хорическое, оставившее свой далекий след и в некоторых явлениях поэтики современной⁷. То были песни обрядовые, аграрные, бытовые и героические. Древнегреческий дифирамб⁸, до его видоизменения в V—IV веках, пелся хором: певец, *εξάρχων* повествовал о страданиях, либо подвигах бога или героя, хор подхватывал, отвечая (*εφύμιον*). Хором пелись, по всей вероятности, и похоронные, и героические песни у готов и франков, как по свидетельству начала XII в. (у автора *Vitae Sancti Willelmi* <лат. — Жития святого Вильгельма>) песни о Вильгельме. Для кантилены о св. Фароне⁹, была ли это боевая песня о победе Клотария или нечто вроде духовного стиха, засвидетельствовано такое же исполнение... <...>

И теперь еще раздаются в хоровом исполнении старые эпические песни и игровые балладного содержания. Их характерная черта — *припев*, <рефрен>, и *подхватывание* стиха из одной строфы в другую. Таков тип старофранцузских *rondels* <рондо>¹⁰: солист (*Vorsinger* — запеваля) начинал запевом, который подхватывал хор; далее песня исполнялась солистом, за каждым стихом хор вступал с тем же запевом, получавшим теперь значение припева, тогда как солист вел песню от строфы к строфе, повторяя в начале каждой последующей последний стих предыдущей. В хоровой импровизации бретонцев повторения простираются и на несколько стихов. Датские *viser* <висы>¹¹ указывают на такое же распределение припева и подхваченных стихов.

Иногда вместо одного хора выступало два, отвечавших друг другу при естественном усилении диалогического момента. Так в малорусских веснянках, в весеннем же немецком прении Лета и Зимы¹²; свадебные песни Сапфо¹³, отразившиеся в превосходном гимнее Катутла¹⁴, имели в виду хоры девушек и юношей; хоры мужчин и женщин являются и в обряде французской и эстонской свадь-

бы*, подобную двойственность предположили и для начал древнеаттической комедии¹⁵.

При том и другом исполнении могло случиться, в течение времени, что лирико-эпическая схема песни отрывалась от хора и пелась самостоятельно. Тому способствовали и забвение обрядового начала, в связи с которым развилась хорическая поэзия, и интерес к объективному содержанию песни. Заплачки и причитания входили в обрядовую тризну¹⁶, лирические сетования чередовались с воспоминаниями об усопшем, о его делах и доблестях; то и другое сопровождалось иногда и действием, пляской, как, например, у армян. Когда дело шло о видном члене рода, витязе, властителе, эпические воспоминания переживали момент лирической заплачки, потому что аффект слабел со временем, новое поколение ощущало его менее страстно, а личная память о подвигах продолжала держаться и крепнуть. Исторические песни выделялись из тризны, гомеровский *θρηνος* <плач> уже поется вне обряда, французские *complaintes* <плачи> обозначают вообще песни с трагическим исходом действия.

Выделялись из обрядовой поэзии и другие, если их содержание представляло интерес и вне хорического действия. В народной поэзии весеннего и июньского циклов много наивного эротизма, в котором чувствуются отголоски давно пережитых общественных порядков¹⁷. Они выражены типически: либо девушка просит мать выдать ее замуж, либо жена глумится над старым мужем, бежит от него, ей хочется поплясать, повеселиться и т. д. В Минской губернии девушки образуют хоровод, одна из них становится посредине; хор поет:

Я на старца наскачусь, наплечусь, нарумянюся!
Ох, старец, лих-лихоимец!
Ой, лих, невелик, а лих дома сидеть,
Богу молицца, Спасу кланицца,
А мне молодешеньке не хочецца.
Хотелось молодешеньке еще погулять,
Честно, хорошо, хорошоохонько.

Тут девушка, находящаяся в середине, спрашивает: «А далеко старец»? Хор отвечает, указывая деревню. Тогда опять поется: «Я на старца» и т. д.; в последний раз отвечают, что старец «а вот уже на той вулицы». Тогда является девушка, наряженная стариком. Хоровод замолкает, девушка, с увлечением плясавшая в середине, останавливается как вкопанная. Старец вступает в круг и ведет строгие речи к жене. Дело кончается тем, что старец с палкой бросается за ней, но ему подставляют ногу, и он падает**;

* *Веселовский* <А.Н.> Новые книги по народной словесности // Журнал Министерства народного просвещения. 1886. Ч. 244. Отд. 2. С. 180.

** См.: *Грузинский* <А.Е.> Из этнографических наблюдений в Речицком уезде Минской губернии // Этнографическое обозрение. XI. С. 144-145.

Следующая провансальская плясовая песня понятна лишь на почве такого же хорического исполнения; что она принадлежала к *Kalendas mayas*, песням, сопровождавшим весенние празднества, это мы знаем из провансальской новеллы «*Flamensa*» <«Фламенка»^{18*}. В основе — весенний хоровод с таким же содержанием, как и в русском, но диалог, видимо, сократился, перешел в цельную песню, хору принадлежит лишь припев; действующие лица — король и «апрельская» королева¹⁹. ** <...>

«Наступило ясное время года — ай люли; для начала веселья — ай люли, чтобы подразнить ревнивца — ай люли, королева хочет показать, что она исполнена любви. (Припев): Прочь, прочь, ревнивец, оставь меня, оставь, дай поплясать нам друг с другом, друг с другом.

Она приказала всюду оповестить, до самого моря, чтобы не осталось ни девушки, ни молодца, которые не пришли бы поплясать в веселом танце. (Припев.)

Пришел туда с другой стороны король, чтобы помешать пляске, ибо он боится, что у него хотят похитить апрельскую королеву. (Припев.)

А ей это не по сердцу, нечего ей делать со стариком, охота до ловкого парня, который сумел бы, как следует, утешить прекрасную даму. (Припев).

Кто бы увидел ее тогда в пляске, как она там веселилась, мог бы по правде сказать, что нет на свете равной апрельской королеве. (Припев)***».

**Jeanroy* <*A. Les origines de la poésie lyrique en France au moyen âge*. P., 1889.> P. 88- 89; сл. припевы на тот же сюжет: P. 179, 395.

***La regine avrillouse*. Romer читает *aurillouse* в значении: *munter* — веселая. Это не изменяет дела.

***К весенним игровым песням сходного содержания ел.: *Чубинский* <Я.Я.> Труды этнографическо-статистической экспедиции в Западно-Русский край: Юго-западный отд. <Спб., 1873.> Т. 3. С. 69 след. № 13 (Жона та муж); С. 141-142, №46. Сл. весеннюю игру № 4: *Чоловік та жінка*: грачи сидят в кружке, выбирают двух -быть мужем и женой; жена бегаёт кругом грачей, а муж за ней с «ломакою». Хор поет за того и за другого. За мужа: «Гей, мати, до дому!.. Дяті плачуть, істи хочуть, Никому дати». Она отвечает: «Там на полиці Три паляниці, Нехай ідять». Муж говорит, что дети хотят спать, она отвечает: «Там на ліжечці Е три подушечки, Нехай сплять!»... В заключение муж угоняет жену домой. Сл.: хоровую песню из Лесбоса: (Речитатив) Соседушка, твоему мужу пить хочется. (Пение) Он хочет пить, а мне все равно: пляска в ходу. Есть вода в горшке, пусть напьется. (Речитатив) Соседушка, твой муж есть хочет. (Пение) Он хочет есть, а мне все равно: есть что поест в шкапу, пусть поест. (Речитатив) Соседушка, твой муж умер. (Пение) Умер, а мне всё равно: пляска в ходу. Пусть женщины поплачут, певчие попоют, попы его погребут, черви поедят. <...> <сл.: Великорусские народные песни / Изд. А.И. Соболевским. Спб., 1896. Т. 2. С. 362 след. № 430-438; № 505 след., 589, 615; Великоруссы в своих песнях, обрядах, обычаях, верованиях, сказках, легендах и т. п. / Матер. собр. П.В. Шейном. Спб., 1898. Т. I. Вып. 1. №453-457, 639, ср. №945-949.>

Такие выделившиеся из хорового состава песни носят следы своего происхождения не только в припеве, но и в повторении стихов. Таково, например, построение датской баллады о Мимеринге: она начинается двустишием, как бы запевом, за ним <припев>, повторяющийся за каждой из следующих четверостишных строф; первая строфа повторяет 1½ стиха начального двустишия и присоединяет два новых стиха; следующая подхватывает последние 1½ стиха предыдущей и снова ведет песню далее таким же порядком:

1. <Мимеринг был самый маленький человек, который родился в стране короля Карла>. Припев: <Мои прекрасные девы>.

2. <Самый маленький человек, который родился в стране короля Карла. До его рождения ему сшили платье>. (Припев).

3. <До его рождения ему сшил и> и т. д.

Хору принадлежала партия <припева>, песня с ее повторениями певцу или певцам? Стенструп предполагает последнее для датских <вис>, Вигфуссон — для английских баллад: хор при двух чередовавшихся певцах; лишь впоследствии, когда баллада утратила свой лирический характер, певец явился один. Я присоединю к этому и другое соображение: при системе одного хора с двумя певцами, или двух хоров, отвечающих друг другу, солисты невольно выделялись; отнимите у них хор, песня останется с ее захватами и повторениями из строфы в строфу, исчезнет элемент припева.

На этой стадии развития и, вместе, разложения хорического начала явилось пение амебейное²⁰, антифоническое²¹, вдвоем или более, взапуски, засвидетельствованное и в древности, и в средних веках, и до сих пор широко распространенное в народном обиходе. Укажу на феценнины²² <...>, на лодочников Горация²³, проводивших ночь в пении *setatim* <лат. — наперебой>*, на застольные аттические сколии²⁴; в средние века на диалогический принцип пастурелей²⁵. Может быть, следует допустить влияние школьных диспутов в искусственных тенционах²⁶ и *débats, contrasti* <спорах>, в прениях о вещи мудрости в мифологических песнях стихотворной «Эдды», в «евангелистой песни» и ее родичах, и в песне о «превращениях»**, в вопросах и ответах, нередко с характером загадок, которыми обмениваются в иных местностях Германии начальники двух народных трупп, исполняющих рождественскую мистерию²⁷; но во всем этом, как и в увлечении средневековых латинских поэтов вергилиевской буколикой²⁸, отразилась, вероятно, и народная струя, привычка к песенному антифонизму.

* Гораций в «Путешествии в Брундизий» <«Сатиры». I, 5) рассказывает о забавном прении двух балагуров-скоморохов. V. 52 <...>.

** О них сл.: *Веселовский* <А.Н.> Разыскания в области русских духовных стихов // <Записки имп. Академии наук. Спб., 1883. Т. 45.> VI. С. 67 след. С тех пер библиография вопроса разрослась и потребовала бы особой заметки.

В настоящем случае я обойдусь немногими примерами.

Начну с немецкого народного обычая, известного уже в XVI в.: об Иванове дне, или и в другую пору лета, девушки водили по вечерам хороводы с песнями (in ein Ring herum singen), туда являлись и парни и пели *взапуски о венке*: кто споет лучше, тому венок и достанется. В одном летучем листке, напечатанном в Страсбурге в 1570 г., сохранилась песня с мотивом такого прения. Из далеких стран прибыл певец, много вестей принес: там уже лето настало, показались алые и белые цветы, девушки вьют из них венок, чтобы выступить с ним в пляске и было бы о чем петь молодцам, пока венок не достанется одному из них. Весело подходит молодец к хороводу, всем поклон кладет, богатому и бедному, большому и малому, вызывает другого певца, пусть разрешит его загадки и заслужит венок. Загадки такие: Что выше бога? Сильнее насмешки? Белее снега? Зеленее клевера? — Другой отвечает: Выше бога венчик (на иконах), стыд сильнее насмешки, белый день белее снега, мартовская зелень зеленее клевера. Не достанется венок тому, кто загнул, заключает певец и, в свою очередь, предлагает красавице девушке вопрос, коли ответит, венок останется за нею и дольше. У венка нет ни начала ни конца, — говорит он, — цветков парное число; какой цветок посредине? Никто не отвечает, разрешает загадку сам молодец: цветок посредине — сама красавица; и он еще раз просит девушку: пусть возьмет венок своею белоснежной ручкой и возложит его на его белокурые волосы. Венок достается победителю, и игра кончается его приветом и благодарением. В песне по рукописи XV в. сама девушка задает загадку прохожему молодцу: У моего отца на крыше семь птичек сидят; чем они кормятся? Коли скажешь, венок твой. Одна живет твоей юностью, другая — твоей добродетелью, третья — твоим милым взглядом, четвертая — твоим добром, пятая — твоим мужеством, шестая — твоею красой, седьмая — твоим чистым сердцем. Подари меня твоим розовым венком, дорогая! — Далее такая загадка: Скажи, что то за камень, над которым не звонил ни один колокол, который ни один пес не обляял, ветер не обвеял, дождь не омочил? — Тот камень лежит в глубине ада, зовут его Dillestein, на нем покоится земля, и он расторгнется от призывного гласа, от которого воскреснут усопшие.

Мотив венка и прений загадками знакомы русской народной поэзии: укажу на витье весенних и ивановских венков, на соединенный с ним обычай гаданья и загадки русальных, волочесных и колядных песен. В одной русальной русалка задает девушке три загадки, коли та угадает, она Отпустит ее, коли нет, возьмет с собою:

Ой що росте без коріння,
А що біжить без повода,
А що цвіте да без цвіту?
Камень росте без коріння
Вода біжить без повода,
Папороть росте без цвіту.

Панночка загадочен не взгадала,
Русалочка панночку зашекотала*.

В колядке такие же загадки предлагает девушке ее милый: коли угадает, его будет, коли нет — «людская» будет: что горит без жариння? Ответы девушки: камень, папороть, огонь**.

Венок немецкого обряда и его пение взапуски еще ближе отвечают армянскому обычаю накануне праздника Вардавар (6 августа: Преображение Христово), заменившего древнее празднование Афродиты. <...>

В других случаях обрядовый характер народного антифонического пения выражен менее ярко, но являются и новые данные, зарождение цельной песни из чередующихся вопросов и ответов. Так, например, в южной Германии: одно импровизированное четверостишие (Schnaderhüpfel <нем. — частушка>) вызывает другого певца, он отвечает, повторяя отчасти схему предыдущего, подхватывая последний стих; образуется таким образом, в чередовании певцов, серия четверостиший, которая поется впоследствии и как нечто целое. Schnaderhüpfel — живая форма народного творчества: в баварских и австрийских Альпах он раздается под окнами милой, на церковных праздниках и свадьбах, особенно при пляске. Выступая со своею дамой, парень кидает музыкантам какую-нибудь монету и напевает мелодию, которую и подхватывает оркестр; за первую следуют другие, один за другим танцоры поют Schnaderhüpfel, все на ту же мелодию, обыкновенно обращенные к их дамам, которые им и отвечают. Это напоминает любовные песенки, которыми обменивались в Исландии мужчины и женщины во время пляски и против которых еще в XII в. восстал епископ Ion Ögmundarson (1106—1121): пели попарно, схватившись руками и раскачиваясь взад и вперед, опираясь на правую ногу, но не сходя с места***.

Сардинские *battorinas* — четверостишия, нередко с припевом, повторяющим один или два начальных стиха, импровизированные или усвоенные в живой смене певцом; порой они слагаются в целую канцону (*canthone*).

В Сицилии, во время полевых работ, кто-нибудь сложит и запоет *stornello*: двустихие, либо трехстишие, причем первый стих играет роль запева, не связанного содержательно со следующими; иногда это — полу стих с названием цветка. На *stornello* отвечает другой певец, воспринимая порой его рифму и вводя новую, которая, в свою очередь, может быть подхвачена

* Чуб<инский П.П. Труды этнографическо-статистической экспедиции в Западно-Русский край. Спб., 1874. Т. 3.> С. 190. № 7. Очевидно, разрешение загадок не принадлежит девушке, а объяснение певца.

** <Там же.> С. 314-315. № 44. <См. также:> *Потебня <А.А.>* Объяснения малор<усских> и сродных народных песен. Т. 2. С. 595.

*** См.: <Веселовский А.Н.> Новые книги по народной словесности. 1886. Ч. 244. Отд. 2. С. 193-195 <...>.

в следующем ответе. Такие поэтические состязания распространены по всей Италии, где живет *stornello*, в его разных видах и обозначениях. Д'Анкона выводит его метрическую форму из разложения четверостишия, с рифмующим вторым и четвертым стихами: древней, предположительно, форме сицилианского *strambottu*, *strammottu*. <...>... ходячая этимология *strambotto* от лат. класс, *strambus* — косою, вульгарно-латинского *strambus* -хромой; отсюда *strambotto*, *strammottu*, *estribot*. Поводы к такому обозначению объяснялись различно. <...>.

Если представить себе, что *strambotto* — *estribot* любовного (как в Италии) или сатирического содержания пелись антифонно, как *stornelli*, то каждый из них получал цельный смысл лишь в чередовании, когда одна строфа отвечала другой, дополняя ее; выхваченная из череда она была несвязною, хромала: *strambotto*?

Не в таком ли же переносном смысле следует объяснить название аттических застольных песенок, *σχολια* <гр. — сколии>, то есть кривые? Они пелись на пирах и свадьбах; запевал возлежавший на первом месте за первым столом и передавал миртовую ветку тому, кто занимал то же место за вторым столом. Затем ветка переходила ко второму гостю первого стола, который передавал ее по порядку второму гостю второго и т. д. Принимавший ветку перенимал и песню, доканчивая ее или продолжая; это называлось *το δέχεσθαι τα σχολια* <гр. — принимать сколии>. Их название «кривые» объясняется, между прочим, этой передачей песни от стола к столу, по кривой линии; но, может быть, и здесь «кривой» следует истолковать как недоконченный, неполный, ожидающий восполнения. Содержание песенок гномическое²⁹, шутовское, с элементами басни и личной сатиры, но и эпических, и патристических воспоминаний: об Адмете, Теламоне и Аяксе, Гармонии и Аристокитоне. Подхватыванием песни объясняется парность некоторых сколий; в следующем примере две пары сколий, распределенные между четверью певцами, развивают одно и то же содержание: прославляются герои Афинской свободы, Гармонии и Аристокитон. Первая сколия начинается запевом: «в миртовой ветке понесу меч, как Гармонии и Аристокитон» <...>. Прославляется их подвиг, «ибо они убили тирана и сделали Афины свободными» <...>. Ответная, вторая, сколия говорит об их пребывании среди героев древности на островах блаженных. Третья сколия начинается с запева первой; следуют похвалы Гармонию и Аристокитону, «ибо, во время жертвоприношения Афине, они убили тирана Гиппарха» <...>. Четвертая, ответная, сколия говорит о бессмертной славе героев и кончается заключительным стихом первой <...> и т. д.

Это подхватывание начала и конца строф объясняется амебейным исполнением. В цельной (литературной) сколии Габрия эти повторения уже окаменели, явились средством стилия: «Большое богатство — мне *копье, и меч, и прекрасный щит, защита тела*. Им я пашу и жну, им даю сладкое вино из винограда, в силу сего меня зовут *господином челяди*. У меня, не осмеливающегося иметь *копье, и меч, и прекрасный щит, защиту тела*, все, преклоняясь, целуют колена, зовут *господином, великим царем*» <...>.

Припев, *stef*³⁰, то правильно перемежающийся, то разбитый на части (*klofa-stef*, *rek-stef*), в старосеверных драпах³¹, является таким же искусственным стилистическим приемом; объяснить ли его из хорического исполнения, как во французских *rondets* и датских *viser*, или из амебейной смены? В Норвегии *stef*ом зовутся теперь строфы, которые поются взапуски, в чередовании вопросов и ответов.

III

Содержание такого рода амебейных песен лирическое, но для известной поры развития мы вправе предположить его лирико-эпическим или эпическим. К сожалению, наши сведения о старых певцах, хотя бы средневековых, касаются их быта, инструментов и сюжетов, и правовых отношений, и весьма мало способа исполнения ими песен. От соборных постановлений против мимов и гистрионов и их бесовских игр таких сведений нельзя и ожидать; когда позднее они становятся обстоятельнее, уже наступило царство больших поэтов, которые заслонили память о лежавших за ними эпических песнях — кантиленах и их исполнителях. Певцы уже руководились книжками.

Предположим, однако, что те кантилены-былины, которые дали впоследствии материал для *chansons de geste* и определили особенности их стиля, пелись антифонически; в них будут повторения, но припев исчез вместе с хором, отзываясь разве в загадочном *Aoi*, которым кончаются некоторые строфы поэмы о Роланде*. Один певец пел о том, как Роланд затрубил в призывный рог: *«Роланд приставил ко рту олифант, хорошо его захватил, сильно затрубил. Высоки горы, далеко разносится звук, на тридцать больших лье слышно, как он разнесся. Слышит его Карл и его товарищи»*. Другой певец вступал в то же положение: *«Граф Роланд трубит в свой олифант с трудом и усилием и великой болью; алая кровь струится у него изо рта, лопаются жилы на висках. Далеко слышен звук его рога; Карл слышит его...»* Затем первый из певцов вел рассказ далее, и второй вступал в его содержание, варьируя его в новой *laisse* <фр. — лесса>³², присоединяя подробности, не предусмотренные в предыдущей и производящие на нас порой впечатление противоречий. Иные из них устраняются при связном чтении: когда, например, в строфе 2-й Марсилией жалуется, что у него нет войска, а в 44-й говорит, что у него четыреста тысяч всадников, то в первом случае он держит речь своим, во втором хвастается перед послом, Ганелоном. Фактические противоречия действительно существуют в *chansons de geste*, но не во всех подобных случаях позволено говорить об интерполяциях и неумелых вариантах, введенных в текст в ту пору, когда он подвергся записи и литературной обработке. Певцы стояли в живом предании, один досказывал то, что обошел другой, противоречия принадлежат иной раз нашему впечатлению, которого слушатели не получали: предание

* 173 строфы из 198 по Оксфордскому списку.

объединяло для них эти противоречия, и они подсказывали себе многое из запаса воспоминаний. Песни о каком-нибудь событии из цикла хотя бы Косовской битвы³³ — эпизод, естественно вставлявшийся для них в связь других событий, тогда как мы потребуем комментария.

Обратимся с указанных точек зрения к разбору некоторых повторений в песни о Роланде.

Последний стих IX строфы (о Карле: <Чело в раздумье долу опустил>) повторяется по содержанию в начале следующей (X: <В раздумье Карл не поднимал чела>, см. такое же повторение в заключении CL и начале CL I строфы; LXXIX и LXXX).

В конце XI поется, что Карл уселся под сосною, велит позвать на совет своих баронов.

Desuz un pin en est li reis alez,
Ses baruns mandet pur sun cunseill finer³⁴.

Обращение к собравшимся баронам в начале XIII <лессы> отвечало бы логически развитию действия: XII строфа останавливает его перечислением лиц, явившихся на призыв, подхватывая, с вариантами, приведенные выше стихи:

Li empereres s'en vait desuz un pin,
Ses baiuns mandet pur sun cunseill fenir³⁵.
(Сл. начала строф V и VI)

Следующие строфы LIX—LXIII характеризуют не столько повторения, сколько те противоречия, которые повели к теории интерполяций.

В начале поэмы Карл советуется с баронами: кого бы ему послать послом к Марсилию; поручение опасное; Роланд указывает императору на своего отчима Ганелона как на самого подходящего человека. Ганелон в гневе на пасынка: это его проделка, — говорит он Карлу, — во всю жизнь не стану дружить ни с ним, ни с его товарищем Оливье, ни с двенадцатью пэрами, которые так его любят. Говорю это открыто, при всех. Отвечал император: очень уж ты злобен! ты отправишься, потому что это я приказываю (XXI). Он подает ему свою рукавицу (знак передачи власти, доверенности), но Ганелон роняет ее, и все смущены этим знаменем (XXVI); затем Ганелону вручают жезл и грамоту (XXVII). — Я привел эту сцену в объяснение следующих <лесс>.

Карл возвращается победоносно из Испании, войско идет вперед и (LIX) поднимается вопрос, кому быть начальником арьергарда. Ганелон указывает на своего пасынка Роланда. «Как услышал это император, гневно на него посмотрел и говорит: Ты истый дьявол, у тебя в сердце смертельная ярость!» (LX) Когда услышал Роланд, что решено остаться ему, говорит, как истый рыцарь, *благодарит* отчима, что он указал именно на него; он не посрамит себя. — Я в этом уверен, то правда, — отвечает Гане-

лон. — В следующей <лессе> LXI отповедь Роланда другая: как услышал Роланд, что ему быть в арьергарде, *гневно* обратился к своему отчиму: трус и негодяй! <...> ты полагал, Что я уроню рукавицу, как ты уронил жезл перед лицом Карла* (LXII) Он просит императора вручить ему рукавицу и жезл; Карл тербит бороду, плачет (LXIII), а Нэмон говорит ему: Слышал ты? Расходился Роланд (*irascut*), ему присудили быть в арьергарде, и теперь никто его не отговорит.

В двух ответах Роланда видели противоречие, в одном из них интерполяцию, но предание и слушатели соединяли один с другим. Роланд доволен, что на него возложено трудное сторожевое дело, благодарит и Ганелона, и вместе с тем он убежден, что замысел отчима был другой, злостный, и он обращается к нему с гневной речью. Выражено это в форме координации, напоминающей эпитет русской былины при Калине: царь — и собака**, либо «милую» Францию в устах Сарацина (<<Песнь о Роланде>>, II); художник-слагатель явится позже и сплотит в одно целое разбросанные психические моменты. Правы ли те (*Dietrich*), которые видят в первом ответе Роланда иронию, что дало бы возможность помирить видимую благодарность со следующей затем вспышкой гнева? Не подсказываем ли мы древней поэме более, чем следует?

Роланд умирает, 1) пытается раздробить свой меч *Durendal* <Дюрандаль>, дабы он не попался в руки неверных; 2) приносит покаяние во грехах. Каждый из этих моментов развит в трех последовательных <лессах>.

CLXXIII. Чувствует *Роланд*, что смерть близко подступила; перед ним *темный* (*brune*) камень; десять раз ударяет он по нем в тоске и гнев; скрипит сталь, не ломается и не зазубрилась <...>.— Следует обращение к мечу, которым витязь победил в стольких сражениях.

CLXXIV. *Роланд ударяет по твердому камню* (*sardonic*); скрипит сталь, не ломается и не зазубрилась <...>. Следуют жалобы, эпически, развитые воспоминаниями: сам господь послал <Дюрандаль> Карлу, он опоясал им Роланда; им он завоевал Анжу, Бретань и т. д.

CLXXV. *Роланд ударил по серому* (*bise*) камню, отколол больше, чем я сумею вам рассказать. Меч скрипит, не сломался и не разбился <...>.—Новое обращение к <Дюрандалю>, в его головке заключены святыя мощи; многие страны покорил им Роланд.

Три раза ударяет Роланд по камню, то темному, то твердому, то серому; если разумеются три камня, то противоречия нет; так мог понять редактор Оксфордского списка поэмы, где Карл, явившийся на поле битвы, узнает удары Роланда на трех камнях (CCVIII). Но другие списки этого стиха не знают; хроника Псевдо-Турпина³⁶ говорит о трех ударах

* В строфе XXVI Ганелон роняет не посольский жезл, а перчатку. Видеть в этом противоречии след другой версии нет основания: в представлении певца или слагателя факт «знамения» (зловещее падение) заслонил вещественные символы вассальной верности: рукавицы или жезла.

** <См.: *Веселовский А.Н.*> Из истории эпитета. <С. 66>

<...>, И мы можем поставить вопрос: не разумеется ли здесь один и тот же камень, с разными обезличенными эпитетами, которыми певцы орудовали свободно, как общими местами, не имеющими ярко-реального значения и не вызывавшими у них противоречия*. Заметим кстати, что один из эпитетов *brune* и *bise* мог быть подсказан и ассонансом. Противоречие и следы сознательной переделки видели (<Пакшер>) в том, что в строфе CLXXIII Роланд поминает былые подвиги, совершенные им с помощью Дюрандаля, что совершенно в духе героя и героической песни, тогда как в CLXXV говорится о мощах, заключенных в мече, — и эта черта обличает будто бы руку духовного лица, стало быть рукописный вариант. Но ведь герои *chansons de geste* были и боевыми и благочестивыми людьми, одно не исключало другого в понимании певцов. <Дюрандаль> зовется святым мечом, *saintisme*, но им завоеваны и многие страны; да и в строфе CLXXIV говорится, что сам господь сослал его Карлу. Все это в духе времени, один из певцов предпочел начать с воинственных воспоминаний, другой присоединил священные, и то и другое объединилось, с новыми подробностями, в третьей строфе.

Строфа CLXXVI начинается с того же образа, что и первая из трех, посвященных Дюрандалю (CLXXIII, <...>): чувствует Роланд, что смерть его захватила <...>, и это повторяется и в следующей <лессе> CLXXVII; чувствует Роланд, что ему недолго жить <...>. Во всех трех строфах (CLXXVI—VIII), описывающих кончину Роланда, красной нитью проходят одни и те же образы: Роланд лежит под сосной, обратился лицом к Испании, приносит покаяние в грехах, протягивает к небу свою рукавицу (символ вассальной верности и преданности богу). Во второй строфе есть движение вперед: ангелы спускаются к умирающему, а последняя прибавляет, что это был Гавриил архангел, который и принимает рукавицу из рук умирающего.

Карл, явившийся слишком поздно на выручку, причитает над Роландом — ССXI: Друг Роланд, я вернусь во Францию, и когда буду в Лаоне, в моем покое, придут иноземцы из многих царств спросить, где граф-предводитель? <...> — ССХН: Друг Роланд, красный молодец, когда я буду в <Эксе>, в часовне, придут люди спросить вестей <...>. — <Экс> был резиденцией Карла Великого, Лаон — резиденцией последних Каролингов со времени Карла Простодушного; чередование того и другого названия показывает только, что в песенном предании, из которого вышла поэма о Роланде, оба города обобщились к значению столицы; и там и здесь Карл мог ожидать одного и того же вопроса.

Подсказыванием из общего эпического запаса объясняются различные заявления Ганелона перед его судьями в двух следующих <лессах> — ССLXXVIII—IX. Смерть Роланда — мое дело, — говорит он в ССLXXVIII, — ибо Роланд обидел его казной <...>; я искал его смерти и гибели, но предательства тут не было <...>. Отвечают французы: об этом мы и станем

* <См.: *Веселовский А.Н.*> Из истории эпитета. <С. 65 след.>

держат теперь совет <...>. В <лессе> CCLXXIX Ганелон по-прежнему на суде: Роланд возненавидел меня <...>, — объясняет он, — обрек на смерть и горе (т.е. на посольство к Марсилию); я открыто заявил свою вражду к нему, Оливье и всем его товарищам; я отомстил, но предательства тут нет <...>. Отвечают французы: пойдем на совет <...>. — Оба объяснения соединимы, могли соединяться и в предании.

Я не утверждаю, чтобы все повторительные <лессы> указанного типа восходили к древней песенной амебейности, отразившейся позднее в *chansons de geste*. Иные из них могут быть объяснены интерполяциями слагателей поэм, вставками переписчиков, песенными вариантами жонглеров, попавшими в запись; строфы XLII—III песни о Роланде, каждая по 13 стихов, почти дословно повторяют друг друга, лишь на разные ассонансы, и обе представляют развитие вопроса, поднятого в ХLI. Гипотеза, которую я предлагаю, опирается на сравнение с теми лирическими строфами, которые, зарождаясь экспромтом, в чередовании двух или нескольких певцов, могли спеваться и подряд, вне момента их амебейного происхождения. Я лишь переношу этот прием на эпические песни; когда антифонизм уступил место единоличному исполнению, может быть и ранее, когда певцу приходилось петь одному, он повторял при случае характерные парные <лессы>, зародившиеся в парном же исполнении, мог присочинять и новые под стать, — и это был путь, по которому амебейное повторение из естественного стало искусственным, общим местом, тогда как талантливый слагатель мог воспользоваться им в целях психологического анализа или эпической ретардации.

Явления припева (*respos*, то есть ответ в провансальских плясовых песнях), анафоры³⁷, климакса³⁸, палилогии³⁹, захватов из строфы в строфу и повторений — все это объясняется из принципа древнего хоризма и амебейности, и все это является уже на почве народной лирики, средством подчеркнуть настроение. Таково впечатление от <припева> в северных балладах и французских песнях; именно частое отсутствие содержательной связи между песнею и <припевом>, иногда заимствованным из другой песни, указывает на его обобщившееся значение. И здесь не лишним будет напомнить, что *наше* эстетическое впечатление бывает обманчиво, и мы часто настраиваемся невпопад. Былина о Соловье Будимировиче у Кирши⁴⁰ вовсе не вызывает своим содержанием чудесного запева, в котором чувствуется столько широты и приволья:

Высота-ли, высота поднебесная,
Глубота, глубота океан море;
Широко раздолье по всей земли,
Глубоки омуты Днепровские.

В основе — это развитая формула параллелизма, столь обычного в народной поэзии: Соловей ехал в Киев, Днепром; оттуда: глубоки омуты Днепровские, параллель: глубота океан-море. В варианте у Рыбникова I, 54=Гильф. №53 формула запева осталась, непонятая, в место Днепра —

поморская страна, Белоозеро; и всему дан комический оборот. Это бросает свет на появление в песнях по крайней мере некоторых припевов, вне связи с их содержанием; вначале дело могло идти о такой же формуле параллелизма. В малорусской поэзии еще прозрачен символ воды, которую замутили гуси, где купались голуби; на такое же содержание указывает <припев> французской песни XVII века: *J'ai vu un cerf du bois sailly — Et boire à la fontaine* <Я видел, как из леса вышел олень // И пил из ручья>*. Впоследствии значение формулы было забыто, а пристрастие или привычка к ней осталась и восполнялась случайно, по созвучию с настроением.

В пору личной, художественной лирики все это очутится стилистическим приемом, отвечающим музыкальному *Leitmotiv* <нем. — лейтмотиву>. Примеры излишни; припомню хотя бы гейневское: *Ja, du bist elend und ich grolle nicht* (*Buch der Lieder*) <нем. — Да, ты несчастна, и я не ропщу (Книга песен)>, или у Фета, I, № XXXVII: *И тебе не грустно? И тебе не томно?... И тебе не томно? И тебе не больно?* — То же и в прозе, в рассказах Доде, у <Д'Аннунцио>⁴¹ и др. Я хотел лишь указать, как формы, зародившиеся в связи с простейшими выражениями психики (первоначальный <припев> как восклицание, звукоподражание, синтаксическая координация) и механизмом песенного исполнения (хоризм, амебейность), последовательно переходили к значению художественных.

IV

Древнее амебейное исполнение или и сложение эпических песен предположено мною по аналогии с лирическими; фактических оснований для этой гипотезы немного, и они разбросаны на далеком пространстве. Оттого я и не привожу их в порядке хронологии, а группирую содержательно, в применении к моему построению; новый материал и указания специалистов могут его изменить или и отменить.

Эпическая песня поется вдвоем. Санскрит, *kuçîlava* — рапсо́д, актер; *kaucîlavya* — профессия рапсо́да, актера; но *kuçîlava* означает также: *Kuça* и *Lava*, братьев близнецов, сыновей Ситы и Рамы, учеников Вальмики. Рассказывается в начале «Рамаяны», что когда Вальмики ее кончил, стал раздумывать, кто будет ее петь по свету; тут подошли к нему, в одежде отшельников, двое прекрасных, благородных юношей, *Kuça* и *Lava*, и обняли его колени; им он и передал свою поэму, дабы они пели ее вместе.

Песни на один сюжет слагаются и поются друг за другом несколькими певцами. Кабардинские гегуако, бродячие певцы, еще недавно являлись на народных собраниях, праздниках и тризнах, поставляя современных героев, воспевая и древних. Умирал ли человек, уважаемый за мудрость и храбрость, народ собирался на его могиле, приглашал несколько гегуако и просил их сложить песню про умершего на память потомству. В таких случаях один из гегуако брался воспеть одну сторону деятельности покой-

* *Jeanroy A.* <Les origines de la poésie lyrique en France. P.> 162: Примеч. 3.

ного, другой — другую и т. д. После этого гегуако на некоторое время удалялись от света в безлюдные, уединенные места и, ведя там самую тихую жизнь, слагали свои песни. По истечении некоторого времени они объявляли об окончании своей работы, и тогда народ стекался со всех сторон на определенное место, куда являлись и гегуако. Один из них всходил на возвышение среди толпы и пропевал сначала только голосовой мотив песни, ударяя при этом харсом; настроив свой голос под харе, он пропевал свою песню, за ним другой, и так до последнего*.

Этические песни исполняются (и слагаются) антифонически. 'Γποδέχεσθαι μέλος. означает: принять от певца песню с целью продолжать ее, подхватив <Эсхил. «Просительницы», 1023>. См. выше: <принимать сколии>. В этом смысле можно понять и <«Илиаду»,> IX, 189 след.: играя на форминге, Ахилл: <«Лирой он дух улаждал, воспевая славу героев. // Менетиад перед ним лишь единый сидел и безмолвный. // Ждал Эакида, пока песнопения он не окончит»>, то есть ожидая, пока он допоет, чтобы подхватить песню о славных мужах.

Интересно в нашем смысле, несмотря на свою отрывочность, показание <Альберико да Рочиате> в его комментарии на «Божественную Комедию»**: объясняя слово Comedia, он говорит о комедиях, то есть жонглерах: они до сих пор водятся у нас, особенно в области Ломбардии, *поют в ритмах про деяния великих властителей*, причем один *поет* (ставит вопрос?), другой отвечает <...>. «Деяния великих людей», по-видимому, исключают лирическое содержание песни; может быть, дело идет о тенционах на современные политические события, — или же имеются в виду те франко-итальянские cantatores <певцы>, которые пели на площадях о сюжетах французского эпоса, чередуясь? Они пели об одном и том же мотиве, фактическая сторона песни была общая, но подробности и стилистические мелочи, развивающие одно и то же положение, могли быть разные; один певец восполнял другого, отправляясь от его положения или стиха и досказывая по-своему. Мы возвращаемся к гипотезе., высказанной выше по вопросу о французских couplets similaires <сходных строфах>.

Амебейное исполнение, на этот раз, унаследованных эпических песен сохранилось в пении финских рун⁴³, но в чертах архаического переживания. Певцов двое: запевала и вторящий ему, тот, кто крутит и вьет струну песни, спетой первым <...>. Оба певца сидят рядом или друг против друга; касаясь коленями, схватившись руками и слегка покачиваясь, они поют; запевала пропевает первый стих и несколько более половины второго; тут присоединяется к нему вторящий и затем повторяет, уже один, первый стих. Так поют и самоедские шаманы: первый бьет в барабан и поет несколько стихов, большей частью импровизованных, на мрачную, унылую

* Материалы для описания местностей и племен Кавказа. Вып. I. Отд. 2: *Урусбиев*. Сказания о нартских богатырях у татар-горцев Пятигорского округа Терской области. С. IV—VI; <*Веселовский А.Н.*> Разыскания в области русского духовного стиха. VII. С. 218-219.

** *Fiammazzo*. Il commento dantesco di Alberico da Rosciate. Bergamo, 1895.

мелодию; второй подхватывает, и они поют вместе, после чего второй повторяет уже один спетое первым. Финские руны поются взапуски для испытания, у кого память сильнее; первый из певцов, у кого запас иссяк, выпускает руки товарища; никто не был в состоянии схватиться за руки с Вейнемейненом, говорится в «Калевале».

В такой амебейности песня могла не только петься, но и слагаться при особых обстоятельствах, возможных в героическом быту. Происходят битвы, идут пограничные стычки, враждуют и мирятся, чувство народного самосознания вырастает рядом с культом героя, витязя, чей бы он ни был, свой или чужой. Одно и то же событие вызывает в разных лагерях разную оценку, нередко поражение представляется победой. Русский военный уполномоченный в Черногории полковник Боголюбов в ночь своей поездки в Цетинье слышал одного гусляра в передовом черногорском шанце в Тербише, воспевавшего события из осады Никитича черногорцами. И в то же время из турецкого шанца было слышно, как почти те же события воспевались гуслером в Никшиче. Один понимал другого, и по временам они отвечали друг другу в своих песнях*. Из такой «войны гуслеров» могла выработаться и распространиться одна песня, с вариантами и повторениями, в которой противоположности освещения были не ощутимы или сглажены.

Петь и сказывать (singen und sagen, dire et chanter). Может быть, мы вправе привлечь к вопросу и некоторые песни стихотворной «Эдды». Я имею в виду не те песни, где принцип диалога определен содержанием: прениями в мудрости, напоминающими антифонизм народной песни с таким же иногда материалом загадок, а <песни> эпические, где повествовательная канва изложена в диалоге действующих лиц. Не распределялись ли эти партии между отдельными певцами? В норвежских stef, амебейный характер которых отмечен был выше, встречаются порой мотивы старых эпических песен, например саги о Сигурде.

К другому смежному вопросу дает повод следующая особенность изложения некоторых песен стихотворной «Эдды», например, Skírnisfö, Grímnismál, Völundarkviða <<Поездка Скирнира>, «Речи Гримнира», «Песнь о Вёлюнде»> и др.: они состоят из коротеньких партий в прозе, вводящих в стихотворный диалог или перемежающих его. В начале <<Поездки Скирнира>> рассказывается прозой, как однажды Фрей воссел на престол Одина и, обозревая весь мир, увидел в области йотунов красавицу Герду и заболел по ней душой. Его отец Ниорд посылает к нему его слугу Скирни спросить, что с ним. Следует далее, уж в стихотворной форме: разговор Скади (матери Фрея) с Скирни, беседа с ним Фрея; мы узнаем, что Скирни собирается и едет в Йотунгейм. Несколько строк прозой сообщают нам, как он доехал до двора Гими (отца Герды), до тына, у которого привязаны были два злых пса, вступил в разговор с пастухом. Этот разговор и следующая беседа Скирни с Гердой изложены в стихах и т. д.⁴⁴

* Московские ведомости. 1877. 13 авг. № 201.

Мюлленгоф выразил мнение*, что песни «Эдды», которые последовательно провели стихотворную форму, лишь переложили в строфы более древние прозаические партии; <Шрёдер>** видит в смешении стиха и прозы признак древнейшего, праисторического стиля, далеко предшествовавшего появлению эпоса; <Кёгель>*** считает его прагерманским и даже арийским: наблюдения Ольденберга над некоторыми гимнами «Ригведы»****, которые считали фрагментарными, доказали, что они дополнялись рассказом в прозе; <Кёгель> обобщает это явление в связи с культом; в поэтическую форму облакались лишь диалог и некоторые выдающиеся эпизоды действия, остальное дополнял жрец в прозаическом изложении.

Это чередование, напоминающее такое же чередование экзарха⁴⁵ и хора в древнегреческом дифирамбе, могло остаться и позднее формой эпического изложения, вне связи с обрядом и культом. В этом смысле понимает Шрёдер значение средневековой немецкой формулы для эпического сказа: *singen und sagen* <петь и сказывать> Иначе <Кёгель>: древнефранкские песни, — говорит он, — были строфические, восполнявшиеся рассказом в прозе; готские певцы ввели эпическую песнь связную, без строф; их-то изложение и характеризуется понятием *singen, siggwan*, не *canere*, а *recitare*, сказывать нараспев. Но что же делать с *sagen*? Тавтология ли это с *singen* или отзвук старого чередования стихов и прозы, сохранившейся лишь в формуле?

Так или иначе, это чередование, засвидетельствованное, например, для древнеримской сатуры, является довольно распространенной формой эпического изложения, хотя каждая из относящихся сюда групп фактов подлежит особому анализу и объяснению, ибо формально сходные явления коренятся иногда в источниках совершенно разнородных. Древне-бретонские певцы предпосылали своим *lais* <лэ>⁴⁷ рассказ, объяснявший их содержание*****; на французской народной свадьбе такое же объяснение предшествует каждому куплету. С другой стороны, так называемые русские побывальщины, где стихотворные части перемежаются пересказом в прозе, представляют разложение или забвение первых, причем запечатованное излагается певцом от себя, иногда с обрывками стиха и в конструкции, в которой еще отзываются и размер, и формулы былинного склада. Не предположить ли подобный же процесс и для некоторых песен стихотворной «Эдды», что удалило бы, по отношению к ним, гипотезу прагерман-

* <Zeitschrift für deutschen Altertum.> XXIII. S. 151 след.

** Schröder E. Über das Spell / <Zeitschrift für deutschen Altertum.> XXXVII. S. 241 след.

*** Koegel R. <Geschichte der> deutschen Literatur bis zum Ausgange des Mittelalters. <Strassb., 1894.> В.І.Т.І. S. 97 след.

**** Oldenberg H. Das altindische Akhyana // <Zeitschrift der deutschen> morgenländische Gesellschaft. XXVII. S. 54; *его же*: Akhyana-Hymnen im Rigveda // <Zeitschrift der deutschen morgenländische Gesellschaft.> XXXIX. S. 52 след.

***** Paris G. La littérature française au moyen-âge. <P., 1888.> P. 91.

ской древности? Сходное, по-видимому, явление представляет ирландский эпос, один из древнейших европейских — по записи: рассказ идет в прозе, перемешанный с эпизодами в стихах; это либо диалог, либо отдельное стихотворение, речь действующего лица, введенная в рассказе формулой: «тогда сказал» или «тогда запел» такой-то. В стихах изложены главным образом лирические и драматические элементы легенды, — говорит Виндиш, — перед нами как бы начало ее поэтической обработки*. Если я верно понял слова автора, то стихотворные партии не пересказ соответствовавших прозаических, а те и другие возникали совместно и разница формы обуславливалась содержанием. Каракиргизский акун (певец) выражает ее двумя мелодиями: одна в скором темпе для рассказа, другая — медленный, торжественный речитатив для диалога.

В других ирландских текстах этот распорядок производит иное впечатление: поэтические партии просто пересказывают предшествующие прозаические. Ирландская поговорка: сказ без песни — объясняется из такого чередования как обычного; <Уитли Стоуксу> оно напомнило подобный же распорядок в полинезийских сказках и в памятниках буддийской литературы; пенджабские легенды <...> представляют такую же смену прозы и стихов, причем для некоторых легенд (например, приключения раджи Расалу) существуют две версии: одна смешанная, другая стихотворная; прозаическая часть изложена общим литературным языком (урду), стихотворная большею частью на местных диалектах с архаическими формами. Если, говоря об аналогичном явлении в «Эдде», Мюлленгоф склонялся на сторону первой, как более древней, то Темплъ заключает наоборот, что прозаические партии вышли из стихотворных. Он, впрочем, считает возможным и другое решение, которого я коснулся, говоря о наших побывальщинах: певец (часто руководящий записью) не все помнил одинаково и прибегал к рассказу в прозе в тех случаях, когда память стиха изменяла. Стихотворные партии вводятся иногда формулой: он так сказал; сообщают какое-нибудь нравственное изречение либо назначены вызвать смех; часто их содержание ничем не отличается от изложенного в прозе, но порой они идут с ней вразрез, тем не менее повторяясь из поколения в поколение**.

Это подготовило нас к оценке своеобразной формы «Aucassins et Nicolette» <«Окассен и Николетт»>⁴⁸, поэтической старофранцузской сказки начала XIII в. Место ее действия — южная Франция и Африка (Карфаген) и еще какое-то тридцатое государство <Торлор>, где король держится обряда кувады⁴⁹, царица ходит на войну, где сражаются свежим сыром, печеными яблоками и грибами. Имя главного действующего лица Aucassins

* Revue Celtique. T.V. P. 70 след. Сп. о том же стилистическом явлении: Ibid. P. 364; IX. P. 14, 448; XII. P. 318, 319; XIII. P. 32.

**В татарской сказке «Молла-Касум» прозаический рассказ по манере, усвоенной певцами-сказителями, чередуется с короткими песнями (Сборник <материалов> для опис<ания> местност<ей> и племен Кавказа. XIX. Отд. 2).

<Окассен> напоминает арабское al-Kâsim; предположить ли для повести византийские литературные влияния — это я оставляю под сомнением.

Начинается она стихотворным обращением:

1) Кто хочет послушать хорошей песни, как любил ее старый пленник? Песни о двух прекрасных детях, Николетте и Окассене, какие великие напасти он вынес, какие храбрые подвиги совершил для своей милой с белоснежным лицом. *Сладкая эта песнь, хорош рассказ... <...>*

Последний стих указывает на распорядок изложения: чередуется рассказ в прозе под заглавием: «Or dient et content et fablent» или: «Or dient et content» («Теперь сказывают-рассказывают» — с стихотворным отделом, надписанным: «Or se cante» («Теперь поют»); отсюда и название повести: cantefabie <песня-сказка> (в конце: No cantefable prent fin, n'en sai plus dire <Сказку-песнь окончим тут. Я все сказал>).

В первом прозаическом отделе 2) рассказывается о том, как валенский граф <Бугар> воевал с <Гареном>, графом Бокера. <Гарен> стар и слаб; у него сын красавец <Окассен>; всем хорош, разве то не ладно, что он поддался всепобеждающей любви, почему и не хотел ни стать рыцарем, ни взяться за оружие. Отец и мать убеждают его выйти на защиту своей земли, на помощь своим. К чему говорить об этом? — отвечает он отцу. — Когда я стану рыцарем на коне и выйду на бой или в битву, где буду поражать рыцарей, а они меня, пусть Господь не внемлет моей молитве, если вы не отдадите за меня Николетту, мою милую, которую я так люблю. — Не дело это, — говорит отец, — оставь Николетту, это полонянка, приведенная из чужой земли, купил ее виконт этого города от сарацин, воспринял ее, и крестил, и удочерил, и вскоре даст ей мужа, который будет честно доставать ей хлеб. Тут тебе делать нечего; коли хочешь жениться, я дам тебе в жены дочь короля или графа. Увы, отец мой! — отвечает <Окассен>, — всех почестей на земле мало для Николетты: таковы ее благородство, и приветливость, и доброта, и всякие хорошие качества!

Примыкающий к этому эпизоду стихотворный отрывок 3) резюмирует главное содержание предыдущего: <Окассен> был из Бокера, из прекрасного замка, от красавицы Николетты никто не может отвлечь его, а отец не пускает, мать грозитя: Чего ты хочешь, дурень! Николетта, красивая, веселая, была похищена в Карфагене, куплена от саксонца. Коли хочешь жениться, возьми жену из высокого рода. — Но <Окассен> не может отвязаться от Николетты, ее красота освещает его сердце; он так и отвечает матери. — Саксонец стоит вместо сарацина: это обычное смешение во французском эпосе; в конце рассказа Николетта действительно оказывается дочерью карфагенского короля.

Действие подвигается в прозаическом эпизоде № 4: <Гарен> боится за сына, говорит о том приемному отцу Николетты и грозит сжечь ее. Отец отвечает в выражениях № 2: я купил ее на свои деньги, воспринял, и крестил, и удочерил, и хотел было дать ей мужа, который честно бы зарабатывал ей хлеб. Тем не менее он запирает ее во дворце, в комнате, дверь которой запечатал. Следующий стихотворный отдел 5) начинается с того же напоминания: Николетта посажена в тюрьму, в комнате со сводами; он

сетует. № 6 открывается тем же: Николегга была в тюрьме, в комнате, как вы слышали-уразумели. <Окассен> приходит к приемному отцу Николетты, спрашивает: Что он с нею сделал? Тот отвечает, как в № 2 и 4: она полонянка, я привез ее из чужой земли; купил на свои деньги у сарацин, воспринял и т. д.; <Окассен> никогда ее не увидит — и юноша удаляется, печальный, от вицграфа. «<Окассен> вернулся, печальный и убитый» — так начинается № 7, стихотворный; следуют сетования влюбленного <...>, повторяющиеся, с изменениями, в № 11. — № 8: новое нападение графа <Бугара> и новые просьбы отца <Окассену> принять участие в битве. Сын отвечает как в № 2 (когда я стану рыцарем на коне и выйду на бой или битву и т. д.) и соглашается лишь на условии: если Господь вернет меня живым и здоровым, дайте мне настолько повидать Николетту, мою милую, чтобы мне сказать ей два-три слова и раз поцеловать. Отец соглашается: №9 (стихотворный) ведет рассказ далее: <Окассен> вооружается, в отделе 10 (в прозе) на это указано вкратце; <Окассен> одержал победу и напоминает отцу об его обещании в выражениях № 8.

И далее характер чередования разный: стихотворные партии служат лирическим излиянием (№ 13), выходящим из действия, либо его продолжают (№ 15, 17); проза подхватывает стихи, например в № 19 (конец) и 20 (начало: Николетта устраивает себе навес из цветов, травы и ветвей); либо, наоборот, например в описании сказочной битвы — № 30 (в прозе): король сел на коня, <Окассен> на своего; поехали они, пока не прибыли к месту, где находилась королева, и увидели битву — борьбу печеными яблоками, яйцами и свежим сыром. <Окассен> принялся смотреть на тех людей и дался диву. — № 31 (стихи): <Окассен> остановился, оперся на лук седла и стал смотреть на общий бой: они принесли много свежих сыров, печеных лесных яблок и больших полевых грибов. Кто из них всего больше замутит броды, того и провозглашают победителем. Храбрый, мужественный <Окассен> стал глядеть на них и рассмеялся.

За вычетом тех обычных эпических повторений, которые в *разных* местах рассказа отвечают повторению того же действия, остаются повторения другого рода, с захватами из отдела в отдел, напоминающими приемы <сходных строф>, с тою разницей, что дело идет о чередовании стихов и прозы. Интересен вопрос: одни ли и те же лица сказывали и пели или пело одно лицо, сказывало другое; надписание — <теперь сказывают-рассказывают> — едва ли говорит за многих рассказчиков, тогда как <теперь поется> может быть понято и в единственном, и во множественном числе. Приведенные выше примеры чередования прозы и стихов ничего не разъясняют в этом отношении, как и встречающееся в старофранцузской литературе выражение: *dire et canter = singen und sagen* — <говорить и петь>.

Интересно было бы проверить факт, отмеченный <Барруа>, что в одной рукописи «Энеиды»⁵ Хв. речи действующих лиц сопровождаются музыкальной нотацией. Предполагали, быть может, что эти части пелись, рассказ в третьем лице читался, но и сказывался?*

* La chevalerie Ogier de Danemarche / Ed. Barrois. I. Préface. P. 51 (из рукописи собрания Libri).

Для хронологии эпических повторений мы наметили несколько моментов: древнее исполнение хором, с чередованием хора и запевалы или запевал; чередование двух хоров; антифонизм при двух или нескольких певцах; личное исполнение. Повторения французского типа развились на стадии антифонизма, на ней именно и застала их запись и обработка древних *chansons de geste*; в <<Песни о Роланде>> лиризм еще сильно подчеркнут. В эпоху личного исполнения такие повторения становились лишними, и в эпической песне, отвечающей этой поре развития, преобладают повторения спорадические, как, например, в греческом и славянском эпосах, вместо амебейности или парности — *loci communes* <лат. общие места>.

Этот хронологический расчет, разумеется, приблизительный, не считающийся с возможностью исторических влияний, например, занесения песен, находящихся на более прогрессивной стадии развития, в среду, застывшую в древних формах песенного исполнения.

Древность рукописи или версии, показания языка и метрики, исторические и бытовые подробности текста — вот приемы, служащие критике средневековых эпических и вообще поэтических текстов. Не лишним критерием являются, по моему мнению, и наблюдения в истории стиля, тем более, что здесь границы изучения могут быть раздвинуты и развитие поэзии записанной или литературной проверено поэзией народной, развившейся в других, более свободных условиях. Я полагаю, что не только история эпитета*, но и история повторений, поставленная возможно широко, послужит хронологии поэтического творчества там, где другие критерии оказались бы недостаточными либо дали сомнительные результаты.

* Сл.: <Веселовский А.Н.> Из истории эпитета. <С. 59.>

ПСИХОЛОГИЧЕСКИЙ ПАРАЛЛЕЛИЗМ И ЕГО ФОРМЫ В ОТРАЖЕНИЯХ ПОЭТИЧЕСКОГО СТИЛЯ

I

Человек усваивает образы внешнего мира в формах своего самосознания; тем более человек первобытный, не выработавший еще привычки отвлеченного, необразного мышления¹, хотя и последнее не обходится без известной сопровождающей его образности. Мы невольно переносим на природу наше самоощущение жизни, выражающееся в движении, в проявлении силы, направляемой волей; в тех явлениях или объектах, в которых замечалось движение, подозревались когда-то признаки энергии, воли, жизни. Это мирозерцание мы называем анимистическим²; в приложении к поэтическому стилю, и не к нему одному, вернее будет говорить о *параллелизме*. Дело идет не об *отождествлении* человеческой жизни с природною и не о *сравнении*, предполагающем сознание раздельности сравниваемых предметов, а о *сопоставлении* по признаку действия, движения³: дерево хилится, девушка кланяется, — так в малорусской песне. Представление движения, действия лежит в основе односторонних определений нашего слова: одни и те же корни отвечают идее напряженного движения, проникания стрелы, звука и света; понятия борьбы, терзания, уничтожения выразились в таких словах, как *mors* <лат. — смерть, убийство>, *mare* <лат. — море>, *μάρναμαι* <гр. — сражаюсь>, нем. *mahlen* <молоть>.

Итак, параллелизм покоится на сопоставлении субъекта и объекта по категории движения, действия как признака волевой жизнедеятельности⁴. Объектами, естественно, являлись животные; они всего более напоминали человека: здесь далекие психологические основы животного аполога⁵; но и растения указывали на такое же сходство: и они рождались и отцветали, зеленели и клонились от силы ветра. Солнце, казалось, также двигалось, восходило, садилось; ветер гнал тучи, молния мчалась, огонь охватывал, пожирал сучья и т. п. Неорганический недвижущийся мир невольно втягивался в эту вереницу параллелизмов: он также жил.

Дальнейший шаг в развитии состоял из ряда перенесений, пристроившихся к основному признаку — движения. Солнце движется и глядит на землю: у индусов солнце, луна — *глаз*; <Софокл, «Антигона»,> 860: *ιερον ομμα* <священное око>; земля прорастает травю, лесом — *волосом*: у Гомера говорится о *κόμη* <волосах> деревьев <...>; когда гонимый ветром Агни (огонь) ширится по лесу, он скашивает волосы земли; земля — невеста Одина, пел скальд⁶ Hallfredr <Халльфред> («Драпа о Хаконе Яр-

ле»⁷>, до 968г.), лес — ее волосы, она — молодая, широколицая, лесом обросшая дочь Онара <...>.

В основе таких определений, отразивших наивное, синкретическое представление природы, закрепощенных языком и верованием, лежит перенесение признака, свойственного одному члену параллели, в другой. Это — *метафоры языка*; наш словарь ими изобилует, но мы орудуем многими из них уже бессознательно, не ощущая их когда-то свежей образности; когда «солнце садится», мы не представляем себе раздельно самого акта, несомненно живого в фантазии древнего человека⁸; нам нужно подновить его, чтобы ощутить рельефно. Язык поэзии достигает этого определениями либо частичною характеристикой общего акта, так и здесь в применении к человеку и его психике. «Солнце движется, катится вдоль горы» — не вызывает у нас образа; иначе в сербской песне у Караджича (I, 742):

Што се сунце по край горе *краде*?

<...>

Следующие картинки природы принадлежат к обычным, когда-то образным, но производящим на нас впечатление абстрактных формул: пейзаж стелется в равнинах, порой внезапно поднимаясь в кручу; радуга перекинулась через поляну; молния мчится, горный хребет тянется вдаль; деревушка разлеглась в долине; холмы стремятся к небу. Стлаться, мчаться, стремиться — все это образно, в смысле применения сознательного акта к неодушевленному предмету, и все это стало для нас переживанием, которое поэтический язык оживит, подчеркнув элемент человечности, осветив его в основной параллели <...>.

Равнина разостлалась уютно, молодая радуга перескочила через поляну, тощий хребет *крадется*, словно ходячий скелет, а холм поднимается, растет, точно *полный желанья*, навстречу весеннему небу. Параллель оживилась, наполнившись содержанием человеческих симпатий; у Гомера камень Сизифа — безжалостный (<«Одиссея»>, II, 598).

Накопление перенесений в составе параллелей зависит от 1) *комплекса и характера сходных признаков*, подбирившихся к основному признаку движения, жизни; 2) от *соответствия* этих признаков с нашим пониманием жизни, проявляющей волю в действии; 3) от *смежности* с другими объектами, вызывавшими такую же игру параллелизма; 4) от *ценности и жизненной полноты явления* или объекта по отношению к человеку. Сопоставление, например, солнце = глаз (инд., гр.) предполагает солнце живым, деятельным существом; на этой почве возможно перенесение, основанное на внешнем сходстве солнца и глаза; оба светят, видят. Форма глаза могла дать повод и к другим сопоставлениям: греки говорили об *οφθαλμος αμπέλου*, *φύτων* <глазе винограда, растения>; у малайцев солнце = глаз дня, источник = глаз воды; у индусов слепой колодезь = колодезь, закрытый растительностью; французы говорят об *oeil d'eau* <глаз воды>, итальянцы об отверстиях в сыре: *occhio del formaggio* <глаз сыра>.

Последние сопоставления не давали повода к дальнейшим, частичным перенесениям, тогда как сопоставление «солнце — глаз» смежно с други-

ми: солнце и смотрит, и светит, и греет, палит и скрывается (ночью, зимой, за тучами); рядом с ним луна, вызвавшая такую же игру перенесений и, далее, смежное развитие двух параллелей при возможности обоюдного влияния одной серии на другую. Или другой пример: человек жаждет крови врага, жаждет ее хищный зверь, далее: копьё, сабля <...>. Эта жажда крови могла представиться роковой: таков рассказ о мече Ангантира, приносившем смерть всякий раз, когда вынут его из ножен; в нашей повести о Вавилонском царстве меч Навуходносора заложен в городскую стену, заклят; когда царь Василий извлек его, он всех порубил и самому царю голову снял.

Далее подобного развития идее меча, жаждущего крови, некуда было пойти. Иную вереницу сопоставлений вызывало, например, представление огня: у индийского Агни язык, челюсти, ими он косит траву, но его значение более сложное, чреватое жизненными отношениями, подсказывавшими новые параллели; огонь не только уничтожает, но и живет, он податель тепла, очиститель, приносится с неба, его поддерживают в домашнем очаге и т. п. Оттого, с одной стороны, сопоставления остановились на одной какой-нибудь черте, в других случаях они могли накопиться если не до цельного образа, то до более или менее сложного комплекса, отвечавшего первым вопросам познания. Мы зовем его *мифом*; такие комплексы давали формы для выражения религиозной мысли⁹.

Если, как мы сказали выше, ценность и полнота выражаемой объектом жизненности способствует такому именно развитию, то нет возможности предположить, чтобы оно иссякло и остановилось: видимый мир постепенно раскрывается для нашего сознания в сферах, казавшихся когда-то нежизненными, не вызывавшими — сопоставлений, но теперь являющимися полными значения, человечески суггестивными. Они также могут вызвать сложение того комплекса жизнеподобных признаков, который мы назвали мифом; укажу лишь на описание паровоза у Золя и Гаршина. Разумеется, это сложение бессознательно отоляется в формах уже упрочившейся мифической образности; это будет *новообразование*, которое может послужить не только поэтическим целям, но и целям религиозным. Так в новых религиях получили жизненный смысл символы и легенды, в течение веков вращавшиеся в народе, не вызывая сопоставлений, пока не объявился соответствующий объект, к которому они применились.

Указанные точки зрения заставляют осторожнее относиться к обычному приему анализа, усматривающего в поэтических образах продукт разложения первичных анимистических сопоставлений, отложившихся в метафорах языка и рамках мифа. В общем это верно, но необходимо иметь в виду и возможность новообразований по присущему человеку стремлению наполнить собою природу по мере того, как она раскрывается перед ним, вызывая все новые аналогии с его внутренним миром.

Возвращаюсь к истории параллелизма — сопоставления.

Когда между объектом, вызвавшим его игру, и живым субъектом аналогия сказывалась особенно рельефно, или устанавливалось их несколько-

ко, обуславливая целый ряд перенесений, параллелизм, склонялся к идее уравнивания, если не тождества. Птица движется, мчится по небу, стремглав спускаясь к земле.; молния мчится, падает, движется, живет: это параллелизм. В поверьях о похищении небесного огня (у индусов, в Австралии, Новой Зеландии, у североамериканских дикарей и др.) он уже направляется к отождествлению: птица приносит на землю огонь-молнию, молния = птица.

Такого рода уравнивания лежат в основе древних верований о происхождении людского рода. Человек считал себя очень юным на земле, потому что был беспомощен. Откуда взялся он? Этот вопрос ставился вполне естественно, и ответы на него получались на почве тех сопоставлений, основным мотивом которых было перенесение на внешний мир принципа жизненности¹⁰. Мир животных окружал человека — загадочный и страшный; манила трепещущая тайна леса, седые камни точно вырастали из земли. Все это, казалось, старо, давно жило и правилось, довлея самому себе, тогда как человек только что начинал устраиваться, распознавая и борясь; за ним лежали более древние, сложившиеся культуры, но он сам пошел от них, потому что везде он видел или подозревал веяние той же жизни. И он представлял себе, что его праотцы выросли из камней (греческий миф), пошли от зверей (поверья, распространенные в средней Азии, среди североамериканских племен, в Австралии)*, зародились от деревьев и растений. Генеалогические сказки, образно выразившие идею тождества¹¹.

Выражение и вырождение этой идеи интересно проследить: она провожает нас из глубины веков до современного народнопоэтического поверья, отложившегося и в переживаниях нашего поэтического стиля. Остановлюсь на людях — деревьях — растениях.

Племена сиу, дамаров, лени-ленанов, юркасов, базутов считают своим праотцом дерево; амазулу рассказывают, что первый человек вышел из тростника; сходные предания можно встретить у иранцев, в «Эдде», у Гесиода; праотец фригийцев явился из миндалевого дерева; два дерева были родоначальниками пяти мальчиков, из которых один, Бук-хан, стал первым уйгурским царем. Частичным выражением этого представления является обоснованный языком (семя-зародыш), знакомый по мифам и сказкам мотив об оплодотворяющей силе растения, цветка, плода (хлебного зерна, яблока, ягоды, гороха, ореха, розы и т. д.), заменяющих человеческое семя**

* Сл.: Этнографическое обозрение. XXXVIII и XXXIX: *Харузин*. «Медвежья присяга» и тотемические основы культа медведя у остяков и вогулов. Сл. XXXIX. С. 16 след. О тотемизме ел.: *Frazer D. Totemism // <The British Encyclopaedia. L., 1888. V. 23.X...>*

** *Hartland S. The legend of Perseus. I.P. 147 след. (The supernatural birth in practical superstition). (Зарождение от плода.) Сл.: Gastin. La pomme et la fécondité // Revue du tradition populaire. 1894. XIV. P. 6 след. (Связь человека с животным и растительным миром.) Сл.: Kohler. Der Ursprung der Melusinesage. Leipzig, 1895. S. 32 след.:*

Наоборот: растение происходит от существа живого, особенно от человека. Отсюда целый ряд отождествлений: люди носят имена, заимствованные от деревьев, цветов (см., напр<имер> собственные имена у сербов); они превращаются в деревья, продолжая в новых формах прежнюю жизнь, сетуя, вспоминая: Дафна становится лавром (<Овидий. «Метаморфозы»>, I, 567), сестры Фазтона, обращенные в деревья, проливают слезы — янтарь (<там же>, II, 365), Клития, покинутая <Солнцем>, томится в образе цветка (<там же>, IV, 268); припомним мифы о Кипарисе, Нарциссе, Гиацинте; когда вырывают кусты с могилы Полидора, из них каплет кровь (<Вергилий. «Энеида»>, III, 28 след.) и т. п. На пути таких отождествлений могло явиться представление о тесной связи того или другого дерева, растения с жизнью человека; в египетской легенде герой помещает свое сердце в цветах акации; когда, по наущению его жены, дерево срублено, он умирает; в народных сказках увядание деревьев, цветов служит свидетельством, что герой или героиня умерли, либо им грозит опасность*. Последовательным развитием идеи превращения является другой сюжет, широко распространенный в народных поверьях, в персидском сказании, в песнях шведских, английских, бретонских, шотландских, ирландских, греческих, сербских, малорусских: явор с тополем выросли на могиле мужа и жены, разлученных злою свекровью, на могиле мужа — зеленый явор, на могиле жены — тополь, и

Стали ж их могилы та красуватися,
Став явір до тополі та прихилатися.

Либо вместо мужа и жены двое влюбленных: так в кавказской (цухадарской) песне молодой казикумык, вернувшись из отлучки, застаёт свою милую умершей, велит показать ее себе: «труп отнял у него душу, ее глаза выпили его глаза и сердце проглотило его сердце»; «умерших от взаимной любви и скончавшихся от общей радости» похоронили в одной и той же могиле и в одном саване. «Изнутри этой могилы выросли два дерева, одно сахарное, другое гранатное: когда дул северный ветер, то они обнимались друг с другом, когда дул южный, оба расходились». Так умирает, в последнем объятии задушив Изольду, раненый Тристан; из их могил вырастает роза и виноградная лоза, сплетающиеся друг с другом (Эйльхарт фон Оберг>) *², либо зеленая ветка терновника вышла из гробницы Тристана и перекинулась через часовню на гробницу Изольды (французский роман в прозе); позже стали говорить, что эти растения посажены были ко-

происхождение животных и растений от людей и S. 37 след. — явление тотемизма; происхождение человека от животного — S. 38 след.; от растения — S. 42; превращения — S. 42 след.; смешения человека с животным — S. 45 след.; S. 47 — комбинации человеческой и животной форм (люди — деревья) .<...>

* О превращениях подобного рода (в растение, животное и т.д.) см.: *Hartland S.* <The legend of Perseus.> I, P. 182 след. (Death and birth as transformation).

ролем Марком. Отличие этих пересказов интересно: вначале, и ближе к древнему представлению о тождестве человеческой и природной жизни, деревья — цветы вырастали из трупов; это — те же люди, живущие прежними аффектами; когда сознание тождества ослабело, образ остался, но деревья — цветы уже сажаются на могилах влюбленных, и мы сами подсказываем, обновляя его, древнее представление, что и деревья продолжают, по симпатии, чувствовать и любить, как покоящиеся под ними. Так в лужицкой песне влюбленные завещают: «Похороните нас обоих там под липой, посадите две виноградных лозы. Лозы выросли, принесли много ягод; они любили друг друга, сплелись вместе». В литовских причитаниях идея тождества сохранилась свежее, не без колебаний: «Дочка моя, невеста велей; какими листьями ты *зазеленеешь*, какими цветами *зацветешь*? Увы, на твоей могиле я посадила землянику!» Или: «О, если б ты вырос, посажен был деревом!» Напомним обычай, указанный в вавилонском Талмуде: сажать при рождении сына кедровое, при рождении дочери — сосновое дерево.

Легенда об Абеяре и Элоизе¹³ уже обходится без этой символики: когда опустили тело Элоизы к телу Абеяра, ранее ее умершего, его остов принял ее в свои объятия, чтобы соединиться с нею навсегда. Образ сплетающихся деревьев — цветов исчез. Ему и другим подобным предстояло стереться или побледнеть с ослаблением идеи параллелизма, тождества, с развитием человеческого самосознания, с обособлением человека из той космической связи, в которой сам он исчезал как часть необъятного, неизведанного целого. Чем больше он познавал себя, тем более выяснялась грань между ним и окружающей природой, и идея тождества уступала место идее особенности. Древний синкретизм удалялся перед расчленяющими подвигами знания: уравнение молния — птица, человек — дерево сменились *сравнениями*: молния, как птица, человек, что дерево, и т. п.; *mons, mare* и т. п., как дробящие, уничтожающие и т. п., выражали сходное действие, как *ánima* <лат. — душа> — *άνεμος* <гр. — ветер> и т. п., но по мере того, как в понимание объектов входили новые признаки, не лежавшие в их первичном звуковом определении, слова дифференцировались и обобщались, направляясь постепенно к той стадии развития, когда они становились чем-то вроде алгебраических знаков, образный элемент которых давно заслонился для нас новым содержанием, которое мы им подсказываем.

Дальнейшее развитие образности совершилось на других путях.

Обособление личности, сознание ее духовной сущности (в связи с культом предков) должно было повести к тому, что и жизненные силы природы обособились в фантазии как нечто отдельное, жизнеподобное, личное; это они действуют, желают, влияют в водах, лесах и явлениях неба; при каждом дереве явилась своя гамадриада¹⁴, ее жизнь с ним связана, она ощущает боль, когда дерево рубят, она с ним и умирает. Так у греков; <...> то же представление <...> существует в Индии, Аннаме и т. д.

В центре каждого комплекса параллелей, давших содержание древнему мифу, стала особая сила, *божество*: на него и переносится понятие жиз-

ни, к нему притянулись черты мифа, одни характеризуют его деятельность, другие становятся его символами. Выйдя из непосредственного тождества с природой, человек считается с божеством, развивая его содержание в уровень со своим нравственным и эстетическим ростом: *религия* овладевает им, задерживая это развитие в устойчивых условиях культа. Но и задерживающие моменты культа и антропоморфическое понимание божества недостаточно емки, либо слишком определены, чтобы ответить на прогресс мысли и запросы нарастающего самонаблюдения, жаждущего созвучий в тайнах макрокосма¹⁵, и не одних только научных откровений, но и симпатий. И созвучия являются, потому что в природе всегда найдутся ответы на наши требования суггестивности. Эти требования присущи нашему сознанию, оно живет в сфере сближений и параллелей, образно усваивая себе явления окружающего мира, вливая в них свое содержание и снова их воспринимая очеловеченными. Язык поэзии продолжает психологический процесс, начавшийся на доисторических путях: он уже пользуется образами языка и мифа, их метафорами и символами, но создает по их подобию и новые. Связь мифа, языка и поэзии¹⁶ не столько в единстве предания, сколько в единстве психологического приема, в *arte renovata forma dicendi* <искусстве обновленной формы высказывания> (<Квинтилиан¹⁷>, IX, 1, 14): переход лат. *exstinguere* от понятия ломания (острия) к понятию тушения — и сравнение тембра голоса с кристаллом, который надломлен (<Гюисманс¹⁸>), древнее сопоставление: солнце = глаз и жених = сокол народной песни — все это появилось в разных стадиях того же параллелизма.

Я займусь обзором некоторых из его поэтических формул.

II

Начну с простейшей, народнопоэтической, с 1) *параллелизма двучленного*. Его общий тип таков: картинка природы, рядом с нею таковая же из человеческой жизни; они вторят друг другу при различии объективного содержания, между ними проходят созвучия, выясняющие то, что в них есть общего. Это резко отделяет психологическую параллель от повторений, объясняемых механизмом песенного исполнения (*хорического* или *амебейного*)¹⁹ и тех тавтологических формул, где стих повторяет в других словах содержание предыдущего или предыдущих: *ритмический* параллелизм, знакомый еврейской и китайской поэзии, равно как и народной песне финнов, американских индейцев и др.²⁰. Например:

Солнце не знало, ще его покой,
Месяц не знал, ще его сила <...>
(<Прорицание Вэльвы>, 5)²¹

Или схема четырехстрочной строфы, обычной в поэзии скальдов:

(Такой-то) король выдвинул свой стяг,
Обагрил *свой* меч (в таком-то месте),
Он обратил в бегство врагов,
Они (такие-то) побежали перед ним.

Либо Вейнемейнен «оставил по себе кантеле, оставил в Суоми прекрасный инструмент на вечную радость народу, (оставил) хорошую песню детям Суоми» («Калевала», руна 50).

Такого рода тавтология делала образ как будто яснее; распределяясь по равномерным ритмическим строкам, она действовала музыкально. К исключительно музыкальному ритмическому впечатлению спустились, на известной степени разложения, и формулы психологического параллелизма, образцы которого я привожу:

- 1a Хилилася вишня
Від верху до кореня,
b Поклонися Маруся
Через стіл до батенька.
- 2a Не хилися, явіроньку, ще ти зелененький,
b Не журися, казаченьку, ще ти молоденький.
- 3 (Та вилетіла галка з зеленого гайка,
Сіла-пала галка на зеленій сосні,
Вітер повіває, сосенку хитає...)
a Не хилися, сосно, бо й так мені тошно,
b Не хилися, гілко, бо и так мені гірко,
Не хилися низько, нема роду близько.
- 4a Яблынка кудрява, куда нахинулась?
Не сыма яблынка нахинулась,
Нахинули яблынку буйные ветры,
Буйные ветры, дробный дождик,
b Мыладая Дуничка куды ўздумыла?
Ни змудрей, матушка, сама ведаишь:
Прыпила мыладу ны горелычки,
Русая косица — ина так пышла.
- 5a Зялений лясочек
К земле приклоніўся,
b А что-же ты, парнишка,
Холост, не женіўся?
- 6a Ой білая паутина по тину повилась,
b Марусечка з Ивашечком понялась, понялась.

Либо:

Зеленая ялиночка на яр подалася,
Молодая дівчинонька в казака вдалася;

Или:

Ой, тонкая хмелиночка
На тин повилася,
Молодая дівчинонька
В казака вдалася

7a Шаўковая нитычка к стене льнетъ,
b Дуничка к матушке чалом бьетъ.

8a Стелется и вьетца
Па лугам трава толковая,
b Цалуютъ, милуютъ
Михаила свою жонушку. (Сл.: Не свивайся,
не свивайся трава с повеликой, Не свыкайся, не
свыкайся, молодец с девицей. Хорошо было
свыкаться, тошно расставаться <...>).

<...>

11a Отломилась веточка
От садовой от яблонки,
Откатилось яблочко;
b Отъезжает сын от матери
На чужу дальню сторону.

12a Катилося яблычка с замостья,
b Просилася Катичка с застолья. <...>

14a Кленова листына,
Куды тебе витер несе:
Чи ў гору, чи ў долину,
Чи назад ў кленину?
b Молода диўчина,
Куды тебе батька оддае:
Чи ў турки, чи ў татары,
Чи ў турецкую землю,
Чи ў великую семью? <...>

16a Зеленая березонька, чему бела, не зелена?
b Красна дзевочка, чему смутна, не весела? <...>

22a Ой ў поли крыныця безодна,
Тече з ней и водыця холодна,
b Як захочу, то напьюся,
Кого люблю, обіймуся.<...>

- 25a Не видать месяца из-за облака,
b Не знать князя из-за бояров.
- 26a Гуси лебеди видели в море утку, не поймали,
только подметили, крылышки подрезали,
b Князи-бояре-сваты видели Катичку, не взяли,
подметили, косу подрезали,<...>
- 31a Кукувала кукушка у садочку,
Прилажіўши галоўку к листочку;
Птицы спрашивают, отчего она кукует; то орел
раззорил ее гнездо, самое ее взял;
b Дуня плачет в светличке, приложив голову к сестричке;
девушки спрашивают; ответ: она свила венок.
Ваничка его разорвал, самое к себе взял.
- 32a Травка чернобылка прилегает к горе,
пытает ее о лютой зиме;
b Дуничка прилегла к сестре, пытается о чужих людях.
- 33a Лиса просит соболя вывести ее из бора,
b Дуничка Ваничку — вывести ее от батьки. <...>

(Польские)

<...>

- 41a Zielony trawnicek
Kręta rzécka struże,
b Biedna ja sierota,
Cale życie służe. <По зеленому лужочку
Извилистая речка струится,
Бедная я сирота,
Всю жизнь служу.>
- 42a Przykryło się niebo obłokami,
b Przykryło się Marysia rąbkami,
a Okrył się jawór zielonym listёнkiem,
b Młoda Marysia bielonym czepeńkiem. <Прикрылось небо облаками,
Прикрылась Марыся краем косынки.
Покрылся явор зеленым листочком
Молодая Марыся беленым чепчиком.>

(Чешские)

- 43a Koulelo se, koulelo
Červeno jabličko,
b Komu ty se dostaneš,
Má zlatá holčičko? <...> <Крутилось, крутилось
Красное яблочко,
Кому ты достанешься,
Моя золотая девочка?>
- 45a Sil jsem proso na souvrati;
Nebudu ho žiti,
b Miloval jsem jedno děvče,
Nebudu ho miti. <...> <Сеял я просо на краю поля,
Не буду его жать,
Любил я одну девушку,
Не буду ее иметь.>

(Литовские)

- 50 a Придет теплое лето, прилетят лесные кукушки, сядут на елке и станут куковать,
b А я матушка, стану им помогать; кукушка станет куковать по деревьям, я, сирота, буду плакать по углам. <...>

(Латышские)

- 52 a Много ягод и орехов в лесу, да некому их брать;
b Много девушек в деревне, да некому их взять. <...>

(Итальянские)

- 56a Fiore di canna!
Chi vo' la canna, vada a lo caneto,
Chi vo' la neve, vada a la montagna,
b Chi vo' la figlia, accarezzi la mamma.
<...>
- <Цвет тростины!
Кто хочет тростины, пусть идет в тростник,
Кто хочет снега, идет в горы,
Кому приглянулась девушка, пусть подладится к
маменьке.>

(Французская)

- 58a Quand on veut cueillir les roses,
Il faut attendre le printemps,
b Quand on veut aimer les filles,
Il faut qu'elles aient seize ans.
- <Когда хотят сорвать розы,
Надо подождать до весны,
Когда хотят любить девушек,
Надо, чтобы им стало шестнадцать лет.>

(Испанские)

- 59a A la mar, por ser honda,
Se van los rios,
b Y detras de tus pjos,
Se van los mios. <...>
- <К морю из-за его глубины
Стремятся реки,
И к твоим глазам
Стремятся люди.>

(Немецкие)

- 61a Dass im Tannwald finster ist,
Das macht das Holz,
b Dass mein Schatz finster schaut,
Das macht der Stolz. <...>
- <Что в еловом лесу темно,
Это от деревьев,
Что мое сокровище хмуро глядит,
Это от гордости.>
- 68a Wie schön ist doch die Lilie,
Die auf dem Wasser schwimmt,
b Wie schön ist doch die Jungfrau,
Die ihre Ehre behält.
- <Как же прекрасна лилия,
Которая плывет по воде,
Как же прекрасна девушка,
Сохраняющая свою честь.>

(Грузинские)

- 69 a Речка бежит, волнуется, в речке плывут два яблочка;
b Вот и мой милый возвращается, вижу, как он шапкой машет.
70a У нашего дома цветет огород, в огороде там трава растет. Нужно траву скосить
молодцу; b Нужен молодец красной девице.

(Турецкие)

- 71a Два челнока едут рядом, то замедляя путь, то скользя дальше;
b Кому милая неверна, у того сердце истекает кровью.

- 72a Катится ручей, волна за волной, вода утолила мою жажду;
b Твоя мать, носившая тебя в утробе, будет мне тещей.

(Арабская)

- 73a Снег тает на горах Испагани;
b Как ты ни хороша, не будь горделива. Аман! Аман! Аман!

(Китайские)

- 74a Молодое, стройное персиковое дерево много плодов принесет;
b Молодая жена идет в свою будущую родину, все хорошо устроить в доме и покоях.

- 75a Вылетела ласточка с ласточкой, неровен взмах их крыл;
b Милая возвращается домой, долго шел я за нею следом; глядь, ее не видать, и мои слезы льются, что дождь.

(Новозеландская)

- 76a На небе поднимаются облака и высоко вьются над морем,
b А я сижу и плачу о моем дитяти, что носила под сердцем.

(Из Суматры)

- 77a К чему зажигать светоч, когда нет светильни?
b К чему любовные взгляды, когда нет серьезных намерений.

(Пракрит)

- 78a Листья тростника облетели, остались одни стволы;
b И наша юность прошла, прошла любовь, вырвана с корнем. <...>

(Татарские)

<...>

- 81a На берегу реки ветвистый тис,
Сорви ветку и в воду брось;
b Молодые годы назад не вернуться;
Покуда молод, пой песни.

- 82a Побежал я в цветочный (фруктовый) сад,
Покраснело, поспело одно яблочко;
b Тебя со мной, меня с то бой,
Не соединит ли нас бог?

- 83a Желтый жаворонок садится на болото, чтобы пить прохладную воду;
b Красивый молодец ходит по ночам, чтобы целовать красивых девушек.

(Башкирская)

- 84a Перед моею дверью широкая степь,
От белого зайца и следа нет;
b Со мной смеялись и играли мои друзья,
А теперь ни одного нет.

(Чувашские)

- 85a У начала семи оврагов
Ягод много, да места мало,
b В доме отца и матери
Добра много, да дней мало (то есть жить недолго) .<...>
- 87a Маленькая речка, золотая вода,
Не мости моста, а заставь прыгнуть лошадь;
b Вот красивый молодец,
Не говори с ним, а только мигни глазом.

Общая схема психологической параллели нам известна: сопоставлены два мотива, один подсказывает другой, они выясняют друг друга, причем перевес на стороне того, который наполнен человеческим содержанием. Точно сплетающиеся вариации одной и той же музыкальной темы, взаимно суггестивные. Стоит приучиться к этой суггестивности — а на это пройдут века, — и одна тема будет стоять за другую.

Примеры взяты мною отовсюду, может быть, недостаточно широко и равномерно, но, полагаю, и в моем подборе они дают понятие об общности приема, то удержавшегося в простейшей форме, то развившегося, еще на почве народной песни, до некоторой искусственности и психологической виртуозности. Некоторые из приведенных мною стихотворных формул ходят как самостоятельные песни (например, немецкие, итальянские, испанские и др.), русские поются и отдельно, чаще они встречаются в начале песни, как ее вступление, запев или мотив. В основе — *парность* представлений, связанных, по частям, по категориям действия, предметов и качеств. В нашем № 1, например: вишня хилится, склоняется = девушка кланяется: связь действия; в следующем № 2 представлены все три категории, при условии вполне естественного сближения: молодо = зелено, склоняться = повесить голову, опуститься, печалиться. Таким образом получается параллель: хилиться = журиться, явор = козак, зелёный = молодой. Но склоняться, хилиться может быть понято и в нашем значении: склонности, привязанности <...>:

Похилився дуб на дуба, гільем на долину,
Ліпше тебе, любцю, любью, як мати дитину <...>

Там и здесь формула: дуб склоняется к дубу, как парень к девушке; свывается, свивается с нею, как трава с повиликой (№ 8), как паутина, хмель и т. д. повились по тыну. Параллелизм покоится здесь на сходстве действия, при котором подлежащие могли меняться; это необходимо иметь в виду, чтобы из всякого символического сопоставления песни не заключать непременно к той тождественности, которую мы отметили в древней истории развития параллелизма и которая будто бы пережила в народнопоэтической, уже непонятной формуле. Дерево = человек принадлежал старому верованию, девушка = паутина возможна лишь в складе песни. Разберем некоторые из относящихся сюда формул.

Любить = связаться, привязаться; рядом с этим другие сопоставления: утолить любовь = утолить жажду, напиться (№ 72), напоить коня, замутив воду. Или: любить = сеять, садить (см. лат. *satus* = сын; *saeculum* = род, собственно посев; ел. литов. *sekla*), но и топтать. С точки зрения последнего, реального понимания, по сходству действия, девушке отвечает в параллельной формуле образ сада — винограда, вишеня, льна, зелья, руты, васильков: их топчет жених, поезжане, либо конь, олень, стадо и т. д. Но жених представляется в другой параллельной формуле соколом, бросающимся на лебедь белую; между двумя формулами произошло смешение: образ сада остался, но не конь его топчет, а сокол перелетает через ограду и ломает ветви (как в малор<ус.> песнях райские птички обтрушивают золотую росу с дерева, в сербской сокол обломал тополь); далее исчез и сад, вместо него является дуб и даже гора. В западной народной поэзии также известен образ виноградника, который кто-то попортил, обобрал, сада, который потоптал олень <...>; либо срывают, рубят, ломают деревцо, ветку:

Da brach der Reiter einen griinen Zweig
Und machte das Madchen zu seinem Weib,

<Тут всадник сломал зеленую ветку
— И сделал девушку свой женой,>

поется в немецкой песне; в польских и литовских: срубить деревцо — взять девушку, «не вызревшей рябинушки нельзя заломать, не выросшей девушки нельзя замуж взять». Цветком часто является роза <...> См. латышскую формулу: Белые красивые розы цвели в садике моего брата; проезжали чужане, не смели сорвать ни одной; если б сорвали, заплатили бы пеню.

Щиплите роженку, стелите дороженку,
От сельця до сельця, куда йихать от винця, —

поется в малорусской свадебной песне; в «Каллимахе и Хрисоррое»²² чередуются в таком смысле роза и виноградная лоза (v. 2081 след., 2457 след) и т. п. В сущности цветок безразличен, важен акт срывания; если в западной народной поэзии преобладает в этом сопоставлении роза, то потому что, как редкий, холеный цветок, она вошла в моду как символ красавицы²³.

Катятся слезы — катится жемчуг; параллелизм действия и предметов: недаром жемчуг у нас зовется «скатным», в русских песнях он и толкуется как слезы. Но мы не скажем, что девушка = яблоко, на основании № 11 и следующего двустишия:

Катись яблучко, куда катитця,
И оддай, таточка, куда хочетьця,

ибо параллелизм ограничен здесь действием катиться = удалиться. (Сл. вариант: Руби, руби, молодец, куда дерево клонится. Отдай, отдай, батюшка, куда замуж хочется).

Образ дерева в народной поэзии дает повод к таким же соображениям. Мы видели, что оно хилится, но оно и скрипит: то вдова плачет: это параллелизм действия, и, может быть, предметный; ел. в великорусских заплачках сравнение горюющей вдовы с горькой осиной, деревиночкой и т. д.; образ, принявший впоследствии другие, более прозаические формулы: вдова — *сидит* под деревом. Или: дерево зеленеет, распускается = молодец — девушка распускаются для любви, веселья (ел. № 16,18), помышляют о браке. Сл. еще следующие формулы: дерево «нахинулось» (как бы в раздумье), девушка «уздумыла» (№ 4); либо дерево развернулось, развернулись и мысли:

Не стій, вербіно, роскидайся,
Не сиди, Марусю, розмишляйся.

Очевидно, типичность этой формулы вызвала такие параллели, как лист = разум, листоньки = мислоньки; нет нужды восходить к древнему тождеству листа = слова, разума, мысли.

Дерево сохнет = человек хиреет; «лист опадае = милый покидае», «листочек ся стелит — милый ся женит», что предполагает вторую (опущенную) половину формулы: милый покидае. Нечто подобное следует, быть может, подсказать и в таком примере:

Висока верба, висока верба,
Широкий лист пускае,
Велика любое, тяжка разлука,
Серденько знывае.

Верба раскидывается широким листом, моя любовь цветет; (с вербы листья унесены ветром), разлука тяжка.

Предшествующий анализ, надеюсь, доказал, что параллелизм народной песни покоится главным образом на категории действия, что все остальные предметные созвучия держатся лишь в составе формулы и вне ее часто теряют значение. Устойчивость всей параллели достигается лишь в тех случаях, 1) когда к основному сходству, по категории действия, подбираются

более или менее яркие сходные черты, его поддерживающие или ему не перечасие; 2) когда параллель приглянулась, вошла в обиход обычая или культа, определилась и окрепла надолго. Тогда параллель становится *символом*, самостоятельно являясь и в других сочетаниях как показатель нарицательного*. В пору господства брака через увоз жених представлялся в чертах насильника, похитителя, добывающего невесту мечом, осадой города, либо охотником, хищной птицей; в латышской народной поэзии жених и невеста являются в парных образах: топора и сосны, соболя и выдры, козы и листа, волка и овцы, ветра и розы, охотника и куницы, либо белки, ястреба и куропатки и т. д. К этому разряду представлений относятся и наши песенные: молодец — козел, девушка — капуста, петрушка; жених — стрелец, невеста — куница, соболю; сваты: купцы, ловцы, невеста — товар, белая рыбица, либо жених — сокол, невеста — голубка, лебедь, утица, перепелочка; серб, жених — ловец, невеста — хитар лов и т. д. Таким-то образом отложились, путем подбора и под влиянием бытовых отношений, которые трудно уследить, параллели — символы наших свадебных песен: солнце — отец, месяц — мать; или: месяц — хозяин, солнце — хозяйка, звезды — их дети; либо месяц — жених, звезда — невеста; рута как символ девственности; в западной народной поэзии — роза, не снятая со стебля, и т. п.; символы то прочные, то колеблющиеся, постепенно проходящие от реального значения, лежавшего в их основе, к более общему — формуле. В русских свадебных песнях калина — девушка, но основное значение касалось признаков девственности; Определяющим моментом был красный цвет ее ягод.

Калина бережки покрасила,
Александринка всю родню повеселила,
Родня пляшет, матушка плачет.

Да калинка наша Машинька,
Под калиной гуляла,
Ножками калину топтала,
Падолом ноженьки вытирала,
Тым ина Ивана спадабала.

Красный цвет калины вызывал образ каления — калина горит:

Ни жарка гарить калина (вар. лучина),
Ни жалка плачеть Дарычка,

Калина — олицетворенный символ девственности:

Хорошее дерева калина,
Па дароге ишла, гримела,

* (Символика). Сл.: *Benezé*. Das Traummotiv in der mittelhochdeutschen Dichtung bis 1250 und in alten Volksliedern. Halle, 1897.

Па балоту ишла, шумела,
К и двару пришла, заиграла;
«Атвари, Марьичка, вароты!»
«Не кали, калина, не кали»,

отвечает девушка: я копаю чернозем, посею мак; червонный цвет — это Ваничка, зеленая маковка — она сама.

Разгарелася калинка,
Пирид зарею стоючи;
Тушіў ветрик, не утушіў,
Па полю искры разнасіў.
Расплакалась Ликсандринка,
Пирид матушкой седючи;
Унимала матулька, не ўняла,
Болій жалóсти задала.

Горенью калины отвечают во втором члене параллели слезы девушки: *горючих* слез не утешить, как ветер не унимает пожар. Заря (звезда) = мать внесена в песню из другого ряда символических сопоставлений; отсюда странный образ: калина стоит перед звездой. То же перенесение в варианте песни, где, кажется, зарей (звездой) является отец, месяц — мать. <...> В вариантах этой песни вместо калины является зозуля: не хотела она полететь в бор, полюбить соловья, а полюбила.

Далее: калина = девушка, девушку берут, калину ломает жених, что в духе разобранной выше символики топтанья или ломанья. Так в одном варианте: калина хвалится, что никто ее не сломает без ветру, без бури, без дробного дождя; сломали ее девки: хвалилась Дуничка, что никто не возьмет ее без пива, без меду, без горькой горелки; взял ее Ваничка.

Итак: калина — девственность, девушка; она пылает, и цветет, и шумит, ее ломают, она хвастается. Из массы чередующихся перенесений и приспособлений обобщается нечто среднее, расплывающееся в своих контурах, но более или менее устойчивое; калина — девушка.

III

Разбор предыдущей песни привел нас к вопросу о развитии народно-песенного параллелизма; развитии, переходящем во многих случаях в искажение. Калина = девушка: далее следует в двух членах параллели: ветер, буря, дождь = пиво, мед, горелка. Удержано численное соответствие, без попытки привести обе серии в соответствие содержательное. Мы направляемся к 2) *параллелизму формальному*. Рассмотрим его прецеденты.

Одним из них является — *умолчание* в одном из членов параллели черты, логически вытекающей из его содержания в соответствии с какой-нибудь чертой второго члена. Я говорю об умолчании — не об искажении: умолчанное подсказывалось на первых порах само собою, пока не забыва-

лось. Отчего ты речка не всколыхнешься, не возмутишься? — поется в одной русской песне. — Нет ни ветра, ни дробного дождика. Отчего, сестрица-подруженька, ты не усмехнешься? Нечего мне радоваться, — отвечает она, — нет у меня тятиньки родимого. (См. латышскую песню: Что с тобою, речка, отчего не бежишь? Что с тобою, девица, отчего не поешь? Не бежит речка, засорена, не поет девица, сиротинушка). Песня переходит затем к общему месту, встречающемуся и в других комбинациях, и отдельно к мотиву, что отец просится у Христа отпустить его поглядеть на дочь. Другая песня начинается таким запевом: Течет речка, не всколыхнется; далее: у невесты гостей много, но некому ее благословить, нет у нее ни отца, ни матери. Подразумевается выпавшая параллель: речка не всколыхнется, невеста сидит молча, невесело.

Многое подобное придется подсказать в приведенных выше примерах: высоко ходит луна, звезды ей спутницы; как печально человеку, когда женщина его обманывает, т.е. не сопутствует ему. Либо в турецких четверостишиях № 71, 72: два челнока едут рядом; у кого милая неверна (не едет с ним рядом), у того сердце истекает кровью; катится ручей, вода утолила мою жажду, — а твоя мать будет мне тещей, т.е. ты утолишь мою жажду любви. См. еще татарское четверостишие №81: Сорви ветку и брось в воду, молодые годы назад не вернуться, то есть они ушли безвозвратно, как брошенная в воду ветка и т. д.

Иной результат являлся, когда в одном из членов параллели происходило *формально-логическое развитие выраженного в нем образа или понятия*, тогда как другой отставал. Молод: зелен, крепок; молодо и весело, и мы еще следим за уравнением; зелено = весело; но веселье выражается и пляской — и вот рядом с формулой: в лесу дерево не зеленеет, у матери сын не весел — другое: в лесу дерево без листьев, у матери дочь без пляски. Мы уже теряем руководную нить. Или: хилиться (склоняться: о дереве к дереву): любить; вместо любить венчаться; либо из хилиться — согнуться, и даже *надвое*:

Зогнулася на двое лещинонька,
Полюбылася да з козаком девчинонька.

Или другая параллель: гроза, явления грома и молнии вызывали представление борьбы, гул грозы = гул битвы, молотьбы, где «снопы стелют головами», или пира, на котором гости перепились и полегли; отсюда — битва = пир и, далее, варенье пива. Это такое же одностороннее развитие одного из членов параллели, как в греческом *καλλιβλέφαρον* <свет с прекрасными ресницами>: солнце — глаз, у него явились и ресницы.

Внутреннему логическому развитию отвечает внешнее, обнимающее порой оба члена параллели, с формальным, несодержательным соответствием частей <...>.

Содержательный параллелизм переходит в *ритмический*, преобладает музыкальный момент, при ослаблении внятных соотношений между деталями параллелей. Получается не чередование внутреннесвязанных образов,

а ряд ритмических строк без содержательного соответствия²⁴, Вода волнуется, чтобы на берег выйти, девушка наряжается, чтобы жениху угодить, лес растет, чтобы высоким быть, подруга растет, чтобы большой быть, волосы чешет, чтоб пригожей быть (чувашская)²⁵.

Иногда параллелизм держится лишь на согласии или *созвучии* слов в двух частях параллели:

Красычка хараша,
Калинка ў лозы
Краши того,
Ваничка жанитца едит.

А чїя ж это пашаниченька,
Што *долгія* й гони,
А што долгі я гони?
А чїя-ж эта деўчиночка,
Што *черныя* брови?

А ю месица *два* рога,
У Матвейки *два* брата.

<...>

В следующем чувашском четверостишии намечено и соответствие содержания между двумя членами параллели, но держится она на рифме: рифмуют по-чувашски «не нужно следовать» и «не должно перечить»:

За черным лесом выпал снег,
Там черная куница проложила след;
Не нужно следовать по следу черную куницу,
Не должно перечить имени отца и матери.

Татарские и тептярские четверостишия — параллели также бывают построены на соответствии рифмы во 2-м и 4-м стихе. Именно этот элемент рифмы или созвучия следует иметь в виду при изучении народно-песенной символики: часто он ее прикрывает, и толкование вступает на ложный путь, не приняв его в расчет. Нам знакома параллель: горит калина — девушка плачет (*горючими*) слезами; дальнейшая параллель: *куриться* — *журииться* едва ли не поддержана рифмой, как *хмара* — *пара* в следующей песне пинчуков:

За бором черна *хмара*,
За столом людіей *пара*,
Обое молодые,
Як квіеты ружовые.

Хмель вьется по тыну: девушка льнет к парню; но вьющийся хмель, может быть, и парень: он лезет на тычину, дерево; в русских песнях девушка поет в хороводе:

Хмель ты мой, хмелюшко, веселая головушка,
Перевейся, хмелюшко, на мою сторонушку.

Когда хмель просится ночевать, где женушки молодые, повадился к девушкам ходить — то это развитие того же образа: виться — льнуть; но когда, в малорусских песнях, поется:

Хмель вьется — козак бьється,

рифма уже заслонила образ.

Из русских песен укажем еще на рифмы к *косе*: образ девушки-*красы* вызвал понятие *косы*; коса сравнивается с коноплею: ветер ее рассыпал, не дал ей постоять, жених расплел косу невесте, не дал ей погулять. Либо коса — черный шелк. Рифма *роса* явилась в чередовании других образов: «повій вітре, дорогою, за нашою молодою; розмай її косу, як літню росу»; или «дівоцька краса, як літняя роса». Произошло смешение параллелей = рифм, обнявшее *красу*, *косу* и *росу* либо *росу* и *косу*, как в следующей песне:

Плавала вутица по росе,
Плакала Машинька по косе.

В свадебном обряде приглянулась другая рифма: красота — высота: «Где же мы будем их сводить, — спрашивает женихов дружка у невестина, — под девичьей красотой (то есть в избе) или небесной высотой» (то есть на улице), иначе? И красота — лента в косе невесты, коса (?): в русской песне она хочет бросить ее в Волгу, к белым лебедушкам:

Отойду я, лягу, послушаю:
Не кицет ли лебедь белая,
Не плацет ли девья красота
О моей буйной голове?

Мифологи могли усматривать в *красе* — *косе* — *росе* нечто мифическое, архаично-тождественное; я уже ответил на это сомнением; неужели и девушка представлялась, например, паутиной? В последнем случае перед нами образ, держащийся лишь в связи параллели, в первом все дело в созвучии. Рифма, звук воспреобладал над содержанием, окрашивает параллель, звук вызывает отзвук, с ним настроение и слово, которое родит новый стих. Часто не поэт, а слово повинно в стихе:

Weil ein Vers dir gelingt in einer gebildeten Sprache,
Die für dich dichtet und denkt, glaubst du schön Dichter zu sein?

<нем. — Потому что тебе удался стих на сложившемся языке,
Который за тебя сочиняет и думает, ты уже считаешь, что ты поэт? (Гёте)>

«Вместо того, чтобы сказать: идея вызывает идею, я сказал бы, что слово вызывает слово», — говорит Ришэ²⁶, — «если бы поэты были откровенны, они признались бы, что рифма не только не мешает их творчеству, но, напротив, вызывала их стихотворения, являясь скорее опорой, чем помехой. Если бы мне дозволено было так выразиться, я сказал бы, что ум работает каламбурами, а память — искусство творить каламбуры, которые и приводят, в заключение, к искомой идее».

Только рифма *Nodier: amandier* вызвала у Мюссе²⁷ одно из самых грациозных его стихотворений. Это параллель к красе — косе — росе. *Car le mot, qu'on le sache, est un être vivant* (V. Hugo. *Contemplations*) <фр. — Ведь слово, знайте это — живое существо (В. Гюго. «Созерцания»)».

Параллель сложилась: содержательная, музыкальная; отложились из массы сопоставлений и перенесений и такие, которые получили более или менее прочный характер символов: жених, сват = сокол; невеста, девица = калина, роза и т. д. К ним приучаются, они приобретают характер нарицательных — и переносятся в такие сочетания, где их не ожидаешь по связи образов. В немецких песнях обычен образ дерева и под ним источника: то и другое символ девушки; явился сокол, ломающий ветки сада, то есть похищающий невесту; в сербской песне Мица дает розу сивому соколу: «Оно ни био сивы сокол, него младостина»; в русской — соколы (сваты) рассыпали крупен жемчуг (слезы), распухли черны шелк (косу): так толкуется сон невесты; либо крупен «жемчуг» рассыпал «сизый орел». Калина — девушка стоит, плачется перед звездой — матерью; или жених = месяц, невеста = звезда: выйдем оба разом, осветим небо и землю, то есть сядем зараз на посад (малор<ус.> песня). Формула полюбила: засветим все разом, говорит месяц = жених звездам = поезжанам в одной пинской песне: это жених зовет свою родню воевать с тестем; в латышской песне месяц с звездами спешит на войну — на помощь молодым парням. Мы уже знаем, что косить, жать — символы любви; они понятны при женихе, косце и т. д., как в немецких плясовых песнях (*Habermähen*), не в малорусской, где они перенесены на девушку:

Було ж не іти жито жати,
Було ж іти конопель брати.
Було ж не іти, дівча, заміж,
Було ж мене молодца ждати.

Язык народной поэзии наполнился иероглифами, понятными не столько образно, сколько музыкально, не столько представляющими, сколько настраивающими; их надо помнить, чтоб разобраться в смысле. Кстати, параллель из области христианской символики: надо знать, что петух — символ Христа, лев — дьявола, чтобы понять изображения на портале

Альдорфской церкви во Пфорцгейме: петух в борьбе со львом, затем он же стоит на льве, связанном цепями.

За смешениями явились созвучия, довлеющие сами себе, как созвучия: коса — роса — краса; текст некоторых из наших инородческих песен лишен всякого смысла, слух ласкает рифма.

Это — декадентство до декадентства; разложение поэтического языка началось давно. Но что такое разложение? Ведь и в языке разложение звуков и флексий приводит нередко к победе мысли над связывавшим ее фонетическим знаком²⁸.

IV

Припомним основной тип параллели: картинка природы, с цветком, деревом и т. д., протягивающая свои аналогии к картинке человеческой жизни. Та и другая половина параллели разворачивается по частям, во взаимном созвучии, анализ порой разрастается, переходя в целую песню; но об этом далее. Порой параллельная формула стоит несколько уединенно в начале или запева песни, лишь слабосвязанная с дальнейшим развитием, либо не связанная вовсе.

Это переводит нас к вопросу о песенных *запевах* по отношению к параллелизму. В татарских песнях они нередко состоят из бессмысленного подбора слов, как часто в народных французских *refrains* <припевах>; ни те, ни другие не крепки известной песне, а поются и при других, даже в таких случаях, когда запев или припев не лишен реального значения, обязывавшего, казалось бы, к некоторому соответствию с тем, о чем поется; татарская «сложная» песня состоит из протяжной и плясовой (такмак); последние поются и отдельно, но в составе сложных они играют роль припева, и эти припевы меняются при одной и той же песне. И наоборот: литовские и латышские песни несходного содержания нередко начинаются с одного и того же запева, например: еду верхом, еду верхом и т. п.

Последнее явление объяснили сноровкой певцов: им нужно было расхотиться, распеться, чтобы иметь время припомнить текст; в таком случае все дело было в напеве, слова безразличны, либо являлись капризным развитием восклицания, звукоподражанием свирели, или какому-нибудь другому инструменту, как часто во французском <припеве>. Это открыло бы нашим запевам и припевам довольно почтенную историческую перспективу в ту седую древность, когда в синкретическом развитии пляски — музыки — сказа ритмический элемент еще преобладал над музыкальным, а слова песни намечались слабо, междометиями, отдельными фразами, медленно направляясь к поэзии²⁹. Точки зрения, установленные в предыдущей главе, побуждают меня видеть в бессмысленности и бродячести <припевов>, запевов явление позднее, отвечающее той же стадии развития, которое вызвало явление музыкального параллелизма, игру в рифму и созвучия, обобщило символы и разметало их в призрачных, настраивающих сочетаниях по всему песенному раздолью. Вначале запев мог быть крепок

песне, и я не прочь предположить в иных случаях, что в нем отразилась забытая формула параллелизма. Я привел тому два примера*, к которому подберется, быть может, и несколько других: былинный запев «Глубоко, глубоко океан море... Глубоки омуты Днепровские» построен на представлении глубины и именно Днепра, по которому поднимается Соловей Будимирович в открывающейся затем былине³⁰; <припев> одной французской песни объясняется из знакомого народной поэзии параллелизма: любить — замутировать — загрязнить. Когда такая формула обобщалась, ее реальный смысл бледнел, но она уже успела стать выразительницей известного настроения в составе той песни, которую она открывала или к которой вела. В запевах наших песен: «Ходила калина, ходила малина», или: «Калинушка, малинушка, розолевый цвет!», как и в припеве: «Калина, малина!», исчезли всякие следы реального символизма.

Этим объясняется перенесение таких обобщенных формул в другие песни сходного тембра и новая роль, в которой начинает выступать запев: он не поддерживает память певца, не вызывает песни, а приготавливает к ее впечатлению, приготавливает и слушателей и певца своею метрическою схемой. Так в северных балладах³¹; в шведской песне об увозе Соломоновой жены <припев> такой: «Хочется мне поехать в лес!»** Между содержанием песни и припевом нет, видимо, ничего общего, но припев настраивает к чему-то далекому, на далекие пути, по которым совершится умыкание³².

Самостоятельно параллельные формулы существуют, как я сказал, в виде отдельных песенок, чаще всего четверостиший, которые представились мне*** антифоническим³³ сочетанием пары двустиший либо развитием одного, ибо его формами исчерпывалась психологическая парность образов. По новым наблюдениям именно к двустишию восходят народные латышские quatrains <четверостишия>; тема известного (малор<ус>, белор<ус>, великор<ус>, польск.) четверостишия:

Зеленая рутонька, жовтый цвіт,
Не піду я за нелюба, піду в світ,

и т. п. дана в первых двух стихах. Вариантами этой формулы я занимался по другому поводу****; вариантами и применениями: рута была символом девственности, отчуждения, разлуки и т. д.; ее топчут; песня о ней являлась

* <См.: *Веселовский А.Н.*> Эпические повторения как хронологический момент. <С. 92>.

** *Веселовский А.Н.* Шведская баллада об увозе Соломоновой жены // <Сборник / Академии наук. ОРЯС. 1896. Т. 64. № 2. С. 4:> Прим. 1 (отд. оттиск).

*** <См.: *Веселовский А.Н.*> Новые книги по народной словесности // Журнал Министерства народного просвещения. 1886. Март. С. 193. <...>

**** См. мой академический отчет о сборнике <П.П.> Чубинского: <Записки / Академии наук. 1880. Т. 37. С. 38 след.: Прилож. №4>.

естественно в обиходе свадьбы, переносясь в разные ее моменты, то отвлекаясь от обряда, то сменяя традиционный образ руты — в розу (Червонная рожухна, жоўтый цвет). При этом образ цветка стирался: Зеленая сосенка, желтый цвет — и даже: Далекая дороженька, жовтый цвіт, — и первая часть параллели теряла постепенно свое соответствие со второй, принимая значение запева неустойчивого, переходного, что и дало мне повод осветить его аналогией явление цветочных запевов в народных итальянских stornelli <частушка, куплет>.

Это двестишые или трехстишие, либо паре стихов предшествует полустих с названием цветка, причем первый стих или полустих не готовится, по-видимому, к содержанию следующих. Я полагаю вероятным, что связь была, но забылась. Она ощущается, например, в нашем № <56>: а) цвет тростины! Кто хочет тростины, пусть идет в тростняк, б) кому приглянулась девушка, пусть подладится к маменьке. Или:

Fior della canna!
La canna è lunga e tenerella,
La donna ti lusinga e poi t'inganna.

(<Цветок тростника!> Тростинка гибка, ей нельзя довериться; девушка тоже, она обманет);

Fiore di grane!
Che de lu grane se ne viè lu fiore,
Che belle giuvenitt'e fa l'amore.

(<Цветок пшеницы!> Пшеница дает цвет, девушка цветет любовью). <...>

С каждым новым цветком могли явиться новые отношения, новые подсказывания; когда содержательный параллелизм перестал быть внятными, один цветок мог явиться вместо другого, без различия; лишь за немногими остался символический смысл, напоминающий калину, руту наших песен. Так в южной Италии в ходу сравнение любимой девушки с рутой, но тот же цветок означает, как и у нас, удаление, отчуждение, разлад <...>. Дать отведавать чесноку — наглумиться над кем: корка (zagra) апельсина (горька, как) — ревность. Но в общем цветок запева утратил свою суггестивность, центр тяжести лежит на общем понятии *цветка*, вместо него — букет, листок, ветка, стебель, дерево (fiore d'arcipresso, mazzo di viole, foglia, fronde d'ulivo и т. д.); цветы копяты в одном и том же запеве (gamerin e salvia <ит. — розмарин и шалфей>) прозаические, ничего не подсказывающие (например, fagiolo bianco, fagiogli sciutti = белый, сухой боб и др.), фантастические, причем выступает отвлеченное понятие fiore <цвета> как лучшего, совершенного, «цвет чего-нибудь», например юности. Оттуда такие формулы, как fior di farina, di miele, di penna, d'argento, di gesso, di piombo, di tarantola (цвет муки, меда, травы, серебра, гипса, свинца,

тарантулы), даже *fior di guai* (цвет печали) и *fior di gnente* (цвет ничего) !

Развитие кончилось игрой в привычную формулу, хотя лишенную смысла, порой с оттенком пародии; игрой в созвучия и рифму, чему примеры мы видели выше <...>. Припевы французских *rondes* <хороводных песен>, кажущиеся чуждыми содержанию песни, вероятно, того же происхождения:

<...> La belle fougère,
La fougère grainera. <...>

<Прекрасный папоротник,
Папоротник даст семя.>

В румынской народной поэзии цветочная параллель осталась запевом, как в Италии, с таким же формальным характером. Она только настраивает, не протягивается в песню; господствует образ не цветка, а зеленой ветки: *Frunzã verde alunicã*, *Frunzã verde salbã mole*, *Frunzulitã de dudeã* <зеленая ветка орешника, зеленая ветка кустарника, зеленая веточка бересклета> и т. д.

Происхождение итальянских *fiori* <цветов> искали на востоке, в селаме — приветствии красавице цветку; другие устраняли восток, указывая на общепоэтический прием, отождествление девушки, милой, с розой, лилией и т. п. Но такое отождествление явилось не вдруг, сокол, калина и т. п. прошли несколько стадий развития, прежде чем стать символами жениха, девушки, и этих стадий позволено искать в отражениях народнопоэтического стиля; к этому ведет и аналогия русских четверостиший о руте. Восток исключается и народным характером некоторых игр, в которых подобные *fiori* могли слагаться. Южнофранцузские серенады, *flouretas* <цветочки>, которые парни дают девушкам, кончаются куплетами, импровизованными на тот или другой цветок. Известно, что итальянские *stornelli* пелись амебейно, в смене вопросов и ответов <...>... Играв «*fioire*» <могла сопровождаться пляской; передачей друг другу цветка> <...>.

Позже эта игра спустилась к уровню салона, *jeu de société* <светской игры>; так в Риме и в Тоскане: руководитель зовется *il Bel Mazzo* <«Прекрасный букет»>, он раздает играющим по цветку; когда все расселись, он говорит, например: *Mentre qui solitorio il passo nuovo, Cerco del gelsomino e non lo trovo* <Я брожу одинокий, не нахожу жасмина>, — тогда тот, у кого в руках жасмин, отзывается: *Quel vago fior son io!* Этот цветок — я!>. *Si, caro bene, addio.* <Да, милый, прощай,> — отвечает руководитель, и они меняются местами.

При этом значение цветка не играет никакой роли, как и в лорренских *dayemens* <ст.-фр. — пение наперебой, взапуски>, представляющих интересную параллель к вырождению итальянского песенного запева. Дело идет о песенном прении, прежде обычном во французских деревнях мозельского департамента. Во время зимних посиделок, особенно по субботам, девушка или парень стучались в окно избы, где собралось для работы и беседы несколько женщин, и предлагали: *Voleue veu dayer?* <Хотите петь взапуски?> Изнутри отвечали; следовал обмен вопросов и ответов в сти-

хах с рифмой: двустишия, чаще всего сатирического содержания, с цветным запевом по формуле: *Je vous vends* <ст.-фр. — Я вам продаю*>.

Je vous vends la blanche laitue!
Eh, faut-il que l'on s'esvertue
De bien aimer un bon ami!

<Я вам продаю белый латук!
О, надо стараться
Горячо любить доброго друга!>

Je vous vends la feuille de persil sauvage
Qui est dans votre menage.

<Я продаю вам листок дикой петрушки,
Которая есть в вашем хозяйстве.>

Запевы разнообразятся: *Je vous vends la feuille de veigne; les remoris; mon tablier de soie; l'or et la couronne* <Я вам продаю виноградные листья, ворсянку, мой шелковый передник, золото и корону>, наконец: *je ne sais quoi* <фр. — я не знаю что>, как в итальянском *fior di niente* <цвет ничего>. Игра эта зовется и *ventes d'amour* <фр. — продажа любви>; у <Христины де Пизанн³⁴ в «Jeux à vendre» * <«Играх в продажу»> песенки эти получили литературную обработку <...>.

Цветочные зачала *stornelli*, румынских *frunzi* и *dayements* и игры в «fiore» представляются мне результатом развития, точку отправления которого можно построить лишь гипотетически. В начале коротенькие формулы параллелизма в стиле нам известных; может быть, игровые песни, с амебейным исполнением таких дву- или четверостиший; с одной стороны, выработка более постоянного символизма, с другой — обветшание цветочных запевов в формальные, переходные, свободноприменимые. На этой точке развития остановились *stornelli* и *dayements*; когда эти изменения или искажения проникли в игровую песню, получился *il giuoco del fiore* <ит. — игра в цветок>. <

Подтверждению предложенной гипотезы могли бы послужить следы народно-песенного параллелизма в средневековой художественной лирике, но их немного, и они ощутимы разве в манере, как усвоен был чужой поэтический прием. Лирика трубадуров, как и древнейших труверов и миннезингеров предполагает, разумеется, народные начала³⁵, но призыв к личному творчеству, сознание поэтического акта как серьезного, самодовлеющего, поднимающего — все это явилось не самостоятельно, не из импульса народной песни, которая и нравилась и не ценилась, была делом, когда поминала славные подвиги или призывала небожителей, либо любовным бездельем, заподозренным церковью, и в том и в другом случае не вызывая критерия — поэзии. Этот критерий явился, а вместе ощутилась и ценность поэтического акта, под влиянием классиков, которых толковали в средневековой школе, которым старались подражать на их языке <...>.

* Формула <Я вам продаю> напоминает обмен шуток при раздаче свадебных подарков на малорусской свадьбе: Даруюць хлопци... того кабана, що за Дніпром ходиць, лычем оре, хвостом боронуйе, все тейе Буг поровнуйе; Дарую тобі коня, що по полю ганя: як піймаєшь, то твій буде.

Веселые ваганты³⁶ прошли классическую школу, усвоили ее общие места, ее мифологические аллюзии, полюбили аллегории и картинки природы, которые они приводят в соотношение с внутренним миром человека. Делают они это несколько абстрактно, не останавливаясь на реальных подробностях, более намечая настроение; так или иначе, они идут навстречу тому народно-песенному параллелизму, который зиждется на таком же совпадении, на созвучии внешней природы с процессами нашей психики. В отрывках старонемецкого Minnesang'a³⁷ не ощутившего влияния трубадуров и, через их посредство, классиков, параллелизм еще ощущается в наивной свежести образов, как, например, в песенке о соколе-молодце, с которой мы встретимся далее.

Так сплелась классическая традиция с народно-песенным приемом и, начиная с XII века, поражает нас однообразием тех запево, которые немцы назвали Natureingang <природный зачин>. Ряд формул, банальных от частых перепевов: весна идет, все цветет в природе, цветет и любовь; или, наоборот: впечатления осени и зимы сопоставляются с грустным настроением чувства. Вспомним народные параллели: дерево зеленеет, молодец распускается для любви, или «лист опадает — милый покидает». Таких раздельных аналогий в средневековой художественной лирике мы встретим немного, интерес исчерпывается общими местами: весна, зима с окружающими их явлениями, с другой стороны, человеческое чувство, то поднятое, то убитое; между отдельными членами параллели и их образами не снуют нити образного параллелизма. <...>

У Вольфрама фон Эшенбаха весеннее чувство просыпается в параллель с образом птиц, баюкающих весною птенцов своими песнями <...>³⁸.

Такая отвлеченная формула параллелизма получила и другое развитие — по идее противоречия. Выше мы привели подходящий пример, объяснив его умолчанием одного из членов параллели: высокая верба пускает широкий лист: велика моя любовь, а сердце изнывает в разлуке (как лист отлетел от вербы). Может быть, и здесь мы вправе говорить о сопоставлении по противоречию: весна идет, моя любовь должна бы цвести, но она увядает; и, наоборот, блаженство любви окружается образами зимы, все кругом околело, только не чувство. Эта игра контрастами, которую нередко можно встретить в средневековой лирике, указывает, что сопоставление весны = любви и т. д. уже сложились; они естественны, их созвучия, их соответствия — ожидают, а его нет, и те же образы сопоставляются по идее противоречия; не на них лежит центр тяжести, а на анализе чувства, которому они дают виртуозное выражение.

В одном эпизоде старофранцузского «Парсиваля»³⁹ <Карадок>, застигнутый в лесу бурей, спрятался от дождя под ветвистым дубом и предается печальным думам о своей любви. Видит: на него движется что-то светлое, слышится пение птичек, в полосе света едет <Аларден>, рядом с ним, на белом муле — красавица; соловьи, жаворонки, дрозды весело несутся над ними, перелетая с ветки на ветку и чирикавая, так что огласился весь лес. Парочка проехала на расстоянии шага от Карадок; его привет не находит отзвука; он мчится за удалявшимися на коне, под дождем и ветром

и не может их нагнать, а они движутся вперед, все в том же сиянии, под пение птичек.

Параллель по контрасту — в форме грезы. Очевидно, подобный прием мог явиться лишь на относительно поздней стадии развития; весна — не в весну — напоминает и логическое построение отрицательного параллелизма, не сопоставляющего, а выделяющего сопоставлением: «Не белая березка нагибается... Добрый молодец кручиной убивается».

V

Развитие обоих членов параллели могло быть разнообразное, смотря по количеству сходных образов и действий; оно могло остановиться на немногих сопоставлениях и развернуться в целый ряд, в две параллельных картинки, взаимно поддерживающих друг друга, подсказывающих одна другую. Таким образом, из *параллели запева* могла выйти песня — вариация на его основной мотив. Когда хмель вьется по тыну, по дереву (парень увивается около девушки), когда охотник (жених, сват) выследил куницу (невесту), я представляю себе приблизительно, как пойдет дальнейшее развитие. Разумеется, оно может направиться и в смысле антитезы: ведь охотник может настичь — или и не настичь куницу. Несколько Schnaderhüpfel <нем. — частушка, четверостишие> начинаются запевом: пара белоснежных голубков пролетает над озером, лесом, домом девушки, и она раздумалась: и мой суженый = голубок скоро будет со мною! Или он не явится, и любви конец; один вариант развивает именно эту тему; девушка настроена печально; в запеве другого варианта голуби даже не белоснежные, а черные, как уголь.

Развитие могло разнообразиться и иначе. Речка течет тихо, не всколыхнется: у невесты-сироты гостей много, да некому ее благословить; этот знакомый нам мотив анализируется так: речка притихла, потому что поросла лозой, заплывали на ней челны; лозы и челны — это «чужина», родня жениха. Песенка о руте, уже упомянутая нами, развивается таким образом в целый ряд вариантов, вышедших из одной темы: удаления, разлуки. Тема эта дана в запеве: зеленая рутонька, желтый цвет <...>. Либо сама девушка хочет удалиться, чтобы не выйти за немилого, либо милый просит ее уйти с ним, и этот вариант развивается отповедью: Как же мне пойти? Ведь люди будут дивоваться. Или невеста не дождет жениха, матери, написала бы, да не умеет, пошла бы сама, да не смеет. К этому развитию примыкает другое: ожидая жениха, девушка свила ему венки на заре, сшила хустки при свече, и вот она просит темную ночку помочь ей, зарю — посветить. И песня входит в течение предыдущей: написала бы, да не умею, послала бы, да не смею, пошла бы, да боюсь.

Хорошим образцом цельной песни, исключительно развившейся из основной параллели (сокол выбирает себе галку, Иванушка — Авдотьюшку), может служить следующая, записанная в Щигровском уезде Курской губернии:

а Па пад небисью исьмен сокол лятая,
 Сы палёту чёрных галок выбирая,
 Он выбрал себе галушку сизуя,
 Он сизуя, сизуя, маладуя.
 Сизая галушка у сокола прашалась:
 «Атпусти мене, исьмен сокол, на волю,
 Ох на волю, на волю в чистая поля,
 С черными галками палятати».
 — «Атпустил бы тябе, галушка, ня будишь,
 Пра мне, ясьнова сокола, забудишь»,
 «Права буду, исьмен сокол, ни забуду,
 Пра тебе ли, ясьнова сокола, успомню,
 Ох, успомню, успомню, васпамяну».

б Па улицы, улицы шыро́кай,
 Па улицы Иванушка праезжая,
 С карагуду красных девок выбирая,
 Он выбрал себе девушку любуя,
 Ох любуя, любуя, Авдотьюшку маладуя.
 Авдотьюшка у Иванушки прашалась:
 «Атпусти мне, Иванушка, у гости,
 Ох у гости, у гости гастявати,
 А в радимова батюшки пабывати,
 С подружками пагуляти».
 — «Атпустил бы, тябе, Авдотьюшка, ня будишь,
 Пра мне ли, добрава молотца, забудишь».
 «Права буду, Иванушка, ня забуду,
 Пра тебе-ли, добрава молотца, успомню,
 Ох успомню, успомню, успомяну».

Песня развивается из запева, и запев может снова вторгаться в ее состав, повторяясь, иногда дословно напоминая о себе, часто вплетаясь в ход песни и согласно с тем видоизменяясь <...>.

Порой изменения запева внутри песни объяснимы лишь требованием созвучия, но при ослаблении символических отношений трудно определить, какая форма была первичною. Вот, например, чешское четверостишие (плясовая):

*Záhon petržele,
 Záhon mrkve,
 Nepudeme domu
 Až se smrkne;*

*<Грядка петрушки,
 Грядка моркови,
 Не пойдем домой,
 Пока не стемнеет;>*

в другой песне этот запев варьируется так:

*Záhon petržele,
 Záhon máku,*

*<Грядка петрушки
 Грядка мака,*

Nechod'te k nám, hoši,
Do baraku.
Záhon petržele,
Záhon prosa,
Nechod'te k nám hoši,
Když je rosa.
Záhon petržele,
Záhon mrkve,
Nechod'te k nám hoši,
Až se smrkne.
Záhon petržele,
Záhon zeli,
Nechod'te k nám hoši,
Až v nedeli.

Не ходите к нам, парни,
В дом.
Грядка петрушки,
Грядка проса,
Не ходите к нам, парни,
По росе.
Грядка петрушки,
Грядка моркови,
Не ходите к нам, парни,
Пока не стемнеет.
Грядка петрушки,
Грядка капусты,
Не ходите к нам, парни,
До воскресенья.>

Как исполняются эти песенки, амебейно или нет, мы не знаем, но два таких четверостишия, построенных на тавтологии или антитезе, спетые подряд, дадут в результате песню с рядом повторяющихся *versus intercalates* <лат. — вставных стихов> — запевок: одних и тех же, развивающихся, видоизмененных, наконец, запевок, разных по содержанию, только поддерживающих общее настроение песни. С точки зрения нашей поэтики, они как бы сознательно возвращают нас к основному мотиву, вызывая к новому его анализу: стилистический прием, выработавшийся, как я полагаю, из древнего чередования хора и запевалы двух хоров, двух певцов. Подхватывался последний стих либо повторялся запев; в последовательности песенного исполнения повторявшийся запев являлся на перебое двух отделов, строф песни, в одно и то же время и запевом и <припевом>. Их истории друг от друга не отделить; к <припеву> я еще вернусь в другом отделе поэтики.

Но развитие песни не остановилось в границах ее основного мотива: психологической параллели запева; она нарастала новым содержанием, общими местами, эпизодическими чертами и оборотами, знакомыми из других песен. Порой они являются у места, иногда вторгаются механически, как вторгался символ, развившийся в другом круге представлений. Иные стихи, группы стихов западали в ухо как нечто целое, как формула, один из простейших элементов песенного склада, и лирическая песня пользуется ими в разных сочетаниях, как эпическая — тавтологией описаний, сказка — определенным кругом постоянных оборотов. Изучение подобного рода обобщенных, бродячих формул положит основы народно-песенной и сказочной морфологии⁴⁰. К бродячим формулам принадлежит, например, третья строфа в свode из Schnaderhüpfel'ей <нем. — частушек-четверостиший> о голубках: она встречается в составе разных немецких песен, как и некоторые другие («из ручья напиток, девушку любить», «нет яблока без червя, нет девушки, парня без обмана» и др.).

Сюда же относятся и запевы, отставшие от песни, которую они зачинали, которая из них развилась. Следующая одиночная строфа носит все признаки запева, вроде нашей песенки о руте:

Grüne Petersilie, du wunderschönes Kraut!
Ich habe mein Schätzel gar vieles vertraut,
Gar vieles vertraut und vieles verspricht.
Alte liebe die rostet nicht.

<нем. -Зеленая петрушка, ты прекрасная трава!
Я очень многое доверил моему сокровищу.
Очень многое доверил и многое обещал.
Старая любовь не ржавеет.>

Варианты этой песни начинаются жалобой девушки: что такое сделала я, что мой милый на меня гневается? — и продолжаются четверостишием о Petersilie <нем. — петрушке>, несколько измененным, иногда ввиду дальнейших, приставших к песне строф. В песне другого содержания молодец обращается к девушке: (Rosel, pflück dir Kränzelkraut. Du sollst werden meine Braut <нем. — Надень венок, ты будешь мне невестой>); она отказывается, еще молода; коли так, — отвечает парень, — то и я горд и не возьму тебя. В вариант этой песни попал запев о <петрушке>.

Он еще явится, потому что <старая любовь не ржавеет>. И милый действительно является, просит девушку надеть венок <...>. Разрешение такое же, как в предыдущей песне: девушка отказывается — а она ведь поджидала жениха! Едва ли этот новый оборот мотивирован психологически, проще объяснить его неуместным вторжением постороннего мотива.

Образцом песни, неорганически выросшей, могут служить некоторые из приведенных выше русских песен о калине, либо следующая:

Елычка ты сасонка,
Ахинись и туды и сюды,
На ўсе чатыри сторыны:
Ты ўсё при табе
Сучча — ветица?
Аи, ўсё при мне.
Сучча — ветица,
Тольки нету макушечки,
Залатэй вярхушечки.
Марычка малодая,
Пагляди на ўсе сторыны:
Ти ўся при та бе
Твая родина?
Ай, ўсё при мне
Мая родина,

Тольки нету при мне
Маего батюшки.

Песня разработана из параллели, но продолжается иногда тем, что покойный отец или мать просят у бога поглядеть на чадо (см. выше — с. 118)

Тема следующей песни такая: месяц выводит зорю = звезду, велит ей светить, как он светит; жених приводит невесту в отцовский дом, велит служить отцу, как он служит ему или служил тестю. Вариант такой:

Уйзышоў месичык над избою,
Іон узвеў зориньку за сабою:
Свяці, мяя зоринька, як я свячу.
А уж месичык насветіўся,
Па тёмным облакам находіўся.
А узъехаў Ваничка на бацькин двор.
Іон узвеў Марычку за сабою;
Поставіў Марычку перед сабою:
Стой, мяя Марычка, як я стаю,
Служи маяму батюшки, як я служу.
А уж я, молодец, наслужіўся,
Па темной ночушки наездіўся,
Пригыняў коніка па гарам ездючы,
Прышлёпаў пужычку каня паганяўшы,
Я злымаў шапычку сымаючы,
Усклычіў голоўку склыняючы,
Устаў сапожечкі скидаючы.

Один вариант развивает, отчего устал жених:

Стой, мая Аўдуська,
Як я стаю,
Кланіўся майму батюшки,
А я твайму (як я?).
Пакланіўся я твайму батюшки;
Стер — змяў шляпыньку,
У руках держал,
Всё твайму батюшки
Уклонял се,
Всё да табе, Аўдуська,
До бивалсе.

В третьем варианте новые подробности служат к развитию уравнения: зори = звезды — невесты: месяц вывел звезду за собою, поставил рядом,

Свяці, мяя зоринька, як я свячу.
А уж іна маленька, дак ясенька,
Між усих зорічек іна знатненька.

Ваничка вывел невесту, поставил рядом с собою:

Хуш ина хмарненька, дак красненька,
Меж усих девычек ина знатненька,
Хуш ина нивяличка, румяныя личка!

.....
Кланійся, Дуничка, майму батюшки,
Я твайму батюшки пыкланіўся И т. д.

Если бы дело шло о разночтениях художественной песни, записанной то в более или менее полном виде, то с опущениями и развитиями, естественнее всего было бы предположить, что последний из сообщенных выше вариантов сохранил более цельный текст, другие его сократили, забыв ту или другую черту или оборот. Такой процесс несомненно существует и в народной песне, чередуясь с обратным, знакомым и писаной поэзии: приращениями. Разница в том, что в последней он всегда сознателен, совершается с определенной, например, художественною, целью (ит. *rifacimento* <переделка>), в народной песне он настолько же служит ее искажению, насколько сложению. Я не решаюсь, например, сказать, каким из двух процессов объяснить лишнюю параллель нашего третьего варианта: А уж ина маленька — Хушь ина хмарненька; принадлежала ли она составу песни, или вторглась в него позднее, хотя бы и со стороны, но в уровень с ее образностью?

Развитие песни из мотива основной параллели принимает иногда особые формы. Известны португальские двойные песни, собственно одна песня, исполненная двумя хорами, из которых каждый повторяет стих за стихом, только каждый на другие рифмы. Иное впечатление производит следующая лесбосская песня, также двойная. Я имею главным образом в виду ее первую часть; построена она на известном параллелизме образов: утолить жажду = утолить любовь, дерево в цвету = красавица; образы эти чередуются через стих, так, например, первый связан с третьим (дерево), второй с четвертым (девушка) и т. д. Во второй части песни, содержательно связанной с первой лишь одним стихом (мои уста утолили жажду), то же странное чередование, но параллелизм не ясен, господствует внутренний, меняющийся <рефрен>.

1 а Кто видел дерево в цвету,
b Девушку черноглазую?
а Дерево с зеленой листвою,
b Девушку с черными волосами и бровями,
а С тройной вершиной,
b Девушку с глазами, полными слез,
а У подножья которого находится
b Ее сердце полно печали!
а Студеный источник?

Кто видел такое диво?
а Я склонился, чтобы напиться, наполнить мою чашу,
b (Глаза, которые мне милы, такие черные!)
Чтоб поцеловать ее черные глаза.
2 Мой платок упал,
Мои уста утолили жажду,
Шитый золотом,
(Как он прекрасен!),
Который вышили мне
Три девушки, распевая,
Как поют молодые в мае.
Одна вышивает орла
(Выйди, белокурая моя, дай на себя поглядеть!)
Другая — небо.
(Как сладок твоей взгляд!);
Одна из Галаты
(Не потерять бы мне рассудка!),
Другая из нового квартала:
То донка хаджи Яна.

Сходная песня, в другом варианте, поется на Олимпе.

VI

Простейшая формула двучленного параллелизма дает мне повод осветить, и не с одной только формальной стороны, строение и психологические основы *заговора*.

Параллелизм не только сопоставляет два действия, анализируя их взаимно, но и подсказывает одним из них чаяния, опасения, желания, которые простираются и на другое. Липа всю ночь шумела, с листиком говорила: будет нам разлука — будет разлука и дочери с маткой <...>; либо: вишня хилится к корню, так и ты, Маруся, поклонись матери, и т. д. Основная форма заговора была такая же двучленная, стихотворная или смешанная с прозаическими партиями, и психологические поводы были те же: призывалось божество, демоническая сила, на помощь человеку; когда-то это божество или демон совершили чудесное исцеление, спасли или оградили; какое-нибудь их действие напоминалось типически (так уже в <шумерских> заклинаниях)⁴¹ — а во втором члене параллели являлся человек, жаждущий такого же чуда, спасения, повторения такого же сверхъестественного акта. Разумеется, эта двучленность подвергалась изменениям, во втором члене эпическая канва уступала место лирическому моменту моления, но образность восполнялась обрядом, который, сопровождал реальным действием произнесение заклинательной формулы⁴². Известный мерзбургский заговор⁴³ с его многочисленными параллелями может служить типическим представителем других подобных: ехали когда-то три бога, у одного из них конь поранил ногу, но бог исцелил его; такого

исцеления ожидает и молящий об унятии крови. Вместо богов являлись святые, лица евангельской истории, казовые события которой, расцвеченные фантазией апокрифов, давали порой схему заговора. Сотник Лонгин⁴⁴ вынул гвозди из рук и ног Спасителя; пусть бы и у меня вышло из тела железное острие <...>. Иначе картина распятия дала образы для заговоров от кровотечения, искажаясь до неузнаваемости: в латышском заговоре Иисус Христос идет по морскому берегу, три креста у него в правой руке: первый — веры, второй — повеления, третий — исцеления. Кровь, я тебе повелеваю, остановись!

Порой заговор звучит, как песенная параллель:

Как хмель вьется около кола по солнцу,
Так бы вилась, обнималась около меня раба божия (имя рек).

В печи огонь горит... и тлит дрова,
Так бы тлело и горело сердце у N;

но тот же огонь является грандиозным космическим богатырем, которого молят укротить: а. «Сядить багатырь .огромный и магучий. Сядь, багатырь, ни кверху, ни книзу, ни на стырыну! Над табою стыять тучи грозный, под табой стыять моря синия, агаражены вы зязезным тыном. б. Пумяни, господи, царь Давыда, царь Кастянтина, вы укратели землю и воду, укратите этыга багатыга багатыря на етым месте».

Болезнь (чемерь) выбивают:

а. На мбри, мори, на икани, стаить ракитывый куст, на тым кусти ляжить гол каминь, на том камни сидять 12 молоддаў, 12 багатыреў, диржать 12 малатоў, бьють, как день, как ночь, выбивають чемирь з рыжий шерсти, из буйный галаве, из ярких вачей, из жил, из пажил, из лехкага вздыхания. б. Следовало ожидать просьбы, чтобы из такого-то выбили немочь; вместо того молитва к богородице: О, господи! закрыл и помилуй от усякыга упадку! Михаила, Архаила су ўсею небесную сильно. Пумаги!

Пресвятая дева родила без боли и мук; апокрифическая легенда знает ее бабку Соломониду, ее-то могли представить себе собирающей лечебные травы и цветы, но это действие перенесли на богородицу; место действия было в Иордане, который каким-то образом смешан был с Соломонидой — рекой, омывающей крутые берега и желтые пески. Таков мог быть первоначально состав заговора «от суроц», перепутанный в следующих двух вариантах:

а. Присвятая бугуродица дева Мария, ты хадила и гуляла па усим па лугам и па райским садам са сваим сыны Сусом Христом, с ангилами, са архангилами и са ўсими апосталами. Вы разныя травы искали и уси тветы сабирали; ты присвятая бугуродица, ўси тветы тапила и ўсих бальных лячила — палячитя и пасабитя от суроц (следует молитва И. Христу и богородице — помочь рабу божию от сглаза, наговора, от колдунов, «от ураждэнних, от женскова роду» и т. д.). Слаўная рика Ирдаць Саламанида, ты ишла па святым тарам, па жаўтым пискам, пы крутым биришкам, пу

зяленым лужкам, пу махам, пу балотам, па гнилым калодам, ты змывала и мхи и балоты и гнилэя калоды, — змый с р.б. (имя) суроцы пиригаворныя! в. Ну, я пайду у рику Ирдань воду брать, я ни сам собою, божжия матирь са мною. Ана будеть умувать, пилинами утирать, ўси яго балезни унимать ат видмавищеў, ат учзных, ат ураждэнных, ат женьских и т. д.

а. Святая матерь бугуродица Суса Христа парадила, ни видала ни криви, ни боли, ни якии муки над сабою. Слаўна рика Вутя, слаўна рика Саламанида выхадила з востока, с биластока и са ўсих четырех сторон, атмывала крутые бираги, аткрывала жаўты пяски. в. Аتكрый етакыму-та ат чирна глазу и сера глазу, сива глазу и крива глазу, желты глазу и каса глазу и ат ўсих разных глазоў...

К одночленному параллелизму, о котором мы говорим далее, относятся те формулы, в которых развита лишь первая, эпическая часть. Сличите, например, следующие заклятия от крови: три сестрицы прядут шелк; выпрядайте его, на землю не роняйте, с земли не поднимайте, «у раба божия крови не бывать»; либо: «Пресвятая мать бугородица на златую пряслицу пряла, нитку атарвала, кроў завязала». Сл, латышские заговоры: Святая Мария, божия матерь сидит на белом море, держит в руке иголку с белою шелковою нитью, зашивает все жилы; либо за Иорданом три липы, у каждой девять ветвей, у каждой ветви по девяти девушек, зашивают, завязывают кровяную жилу. «Кровь остановись!»

Порой в эту эпическую часть параллели переносятся из второй человеческая личность как объект совершающегося наяву действия. Так в русском заговоре от жабы: «У горыди Русалими, на рике Ирдани, стаить древа купарес; на том древи сядить птица арёл, шипит и тирибит кактями и нахтями и пад щиками, и пад зябрами у раба божия (имя) жабу». От глазу. «На мыри, на кыяни, стыяў дуб с карынями; с пад тога дуба бягить вадица кипучая и гримучая. Божеская матирь вадицу брала, на Солянської гаре посвищала, такога-то чиловека на галаве умывала».

Формулы такого рода восходят к двучленной и из нее объясняются: в городе Иерусалиме орел сидит на дереве, теребит немочь-жабу; так бы истребилась немочь у раба божия и т. п.

VII

Я коснусь лишь мимоходом явления 3) *многочленного параллелизма*, развитого из двучленного односторонним накоплением параллелей, добытых притом не из одного объекта, а из *нескольких*, сходных. В двучленной формуле объяснение одно: дерево склоняется к дереву, молодец льнет к милой, эта формула может разнообразиться в вариантах одной и той же песни: Не красно солнце выкатилоси (вернее: закатилоси) — Моему мужу занеможилось; вместо того: Как во полюшке дуб шатается, как мой милый перемогається; либо: Как синь горюч камень разгарается, А мой милый

друг размогается. — Многочленная формула сводит эти параллели под ряд, умножает объяснения и, вместе, материалы анализа, как бы открывая возможность выбора:

Не свивайся трава со былинкой,
Не ластися голубь со голубкой,
Не свыкайся молодец с девицей.

Не *два*, а *три* рода образов, объединенных понятием свивания, сближения. Так и в нашем № 3, хотя и не так ясно: хилится сосна от ветра, хилится галка, сидящая на ней, и я также хилюсь, печалюсь, потому что далек от своих. Такое одностороннее умножение объектов в одной части параллели указывает на большую свободу движения в ее составе: параллелизм стал стилистическо-аналитическим приемом, а это должно было повести к уменьшению его образности, к смешениям и перенесениям всякого рода. В сербском примере к сближению: вишня — дуб: девушка — юнак, — присоединяется и третья: шелк — бумбак, устраниющая в конце песни образы вишни и дуба <...>.

Если наше объяснение верно, то многочленный параллелизм принадлежит к поздним явлениям народнопоэтической стилистики; он дает возможность выбора, аффективность уступает место анализу: это такой же признак, как накопление эпитетов или сравнений в гомеровских поэмах, как всякий плеоназм⁴⁵, останавливающийся на частностях положения. Так анализирует себя лишь успокоившееся чувство; но здесь же источник песенных и художественных *loci communes* <лат. — общих мест>. В одной севернорусской заплачке жена рекрута хочет пойти в лес, и горы, и к синему морю, чтобы избыть кручины; картины леса, и гор, и моря обступают ее, но все окрашено ее печалью: кручины не избыть, и аффект ширится в описаниях:

И лучше пойду я с великой кручинушки
Я в темны лесушки, горюша, и дремучий...
И хоть в этых темных лесах дремучиих
И там от ветрышка деревца шатаются
И до сырой земли деревца да приклоняются,
И хоть шумят эты листочки зеленый,
И поють да там ведь птички жалобнёшенько,
И уже тут моя кручина не уходится...
И стать на горушки ведь мне да на высокий
И выше лесушка глядеть да по поднебесью,
Идут облачка оны да потихошеньку,
И в тумане пече красно это солнышко,
И во печали я, горюша, во досадушке,
И уже тут моя кручина не уходится...
И мне пойти с горя к синему ко морюшку,
И мне к синему, ко славному Онегушку...

И на синем море вода да сколыбается,
И со желтым песком вода да помутилася,
И круто бьет теперь волна да непомерная,
И она бьет круто во крутый этот бережок,
И по камешкам волна да рассыпается,
И уж тут моя кручина не уходится.

Это — эпический <природный зачин>, многочисленная формула параллелизма, развитая в заплачку: вдова печалится, дерево клонится, солнце затуманилось, вдова в досадушке, волны расходились, расходилась и кручина.

Мы сказали, что многочленный параллелизм направляется к разрушению образности; 4) *одночленный* выделяет и развивает ее, чем и определяется его роль в обособлении некоторых стилистических формаций. Простейший вид одночленности представляет тот случай, когда один из членов параллели умалчивается, а другой является ее показателем; это — *pars pro toto* <лат. — часть вместо целого>; так как в параллели существенный интерес отдан действию из человеческой жизни, которая иллюстрируется сближением с каким-нибудь природным актом, то последний член параллели и стоит за целое.

Полную двучленную параллель представляет следующая малорусская песня: зоря (звезда) — месяц = девушка — молодец (невеста — жених):

а Слала зоря до місяца:
Ой, місяце, товарищу,
Не заходь же ти раній мене,
Изійдемо обое разом,
Освітимо небо и землю...
б Слала Марья до Иванка:
Ой Иванку, мій сужений,
Не сідай же ти на посаду,
На посаду раній мене и т. д.

Отбросим вторую часть песни (б), и привычка к известным сопоставлениям подскажет вместо месяца и звезды — жениха и невесту. Так в сербских и латышской песнях павлин водит паву, сокол — соколицу (жених — невесту), лила (склоняется) к дубу (как молодец к девушке) <...>.

В эстонской свадебной песне, приуроченной к моменту, когда невесту прячут от жениха, а он ее ищет, поется о птичке, уточке, ушедшей в кусты; но эта уточка «обула башмачки». — Либо: солнце закатилось: муж скончался; сл. олонечское причитание:

Укатилось великое желанье
Оно во водушки, желанье, во глубокий,
В дики темный леса, да во дремучий,
За горы оно, желанье, за толкучий.

В моравской песне девушка жалуется, что посадила на огороде фиалку, ночью прилетели воробьи, пришли парни, все поклевали, потоптали; параллель к знакомому нам символу «топанья» умолчана. Особенно интересны в нашем смысле песенки из Аннама: одночленная параллель, которая тотчас же понимается иносказательно: «иду к плантациям бетеля и спрашиваю рассеянно: поспели ли гранаты, груши и коричневые яблоки» (это значит: спросить у соседей, есть ли в таком-то доме девушка на выданье); «хотелось бы мне сорвать плод с этого лимонного дерева, да боюсь колючек» (подразумевается ухаживатель, боящийся отказа).

Когда в сербских песнях говорится о юнаке, ворвавшемся в среду врагов <...>, либо Тале увозит <Анджелию> и глумится над соперником <...>⁴⁶, когда, обращаясь к девушке, Анакреон представляет ее в образе фракийского жеребенка, который косится на него и бежит, — все это отрывки сокращенных параллельных формул⁴⁷.

Выше было указано, какими путями из сближений, на которых построен двучленный параллелизм, выбираются и упрочиваются такие, которые мы зовем *символами*; их ближайшим источником и были короткие одночленные формулы, в которых липа стремилась к дубу, сокол вел с собою соколицу и т. п. Они-то и приучили к постоянному отождествлению, воспитанному в вековом песенном предании; этот элемент предания и отличает символ от искусственно подобранного аллегорического образа: последний может быть точен, но не растяжим для новой суггестивности, потому что не покоится на почве тех созвучий природы и человека, на которых построен народнопоэтический параллелизм. Когда эти созвучия явятся, либо когда аллегорическая формула перейдет в оборот народного предания, она может приблизиться к жизни символа: примеры предлагает история христианской символики.

Символ растяжим, как растяжимо слово для новых откровений мысли. Сокол и бросается на птицу, и похищает ее, но из другого, умолчанного члена параллели на животный образ падают лучи человеческих отношений, и сокол ведет соколицу на венчанье; в русской песне ясен сокол — жених прилетает к невесте, садится на окошечко, «на дубовую причелинку»; в моравской он прилетел под окно девушки, пораненный, порубанный: это ее милый. Сокола-молодца холят, убирают, и параллелизм сказывается в его фантастическом убранстве: в малорусской думе молодой соколенок попал в неволю; запутали его там в серебряные путы, а около очей повесили дорогой жемчуг. Узнал об этом старый сокол, «на город — Царь-город налитав», «жалобно квыльв-проквыльв». Закручинился соколенок, турки сняли с него путы и жемчуг, чтобы разогнать его тоску, а старый сокол взял его на крылья, поднял на высоту: лучше нам по полю летать, чем жить в неволе. Сокол ~ казак, неволя — турецкая; соответствие не выражено, но оно подразумевается; на сокола наложили путы; они серебряные, но с ними не улететь. Сходный образ выражен в двучленном параллелизме одной свадебной песни из Пинской области: Отчего ты, сокол, низко летаешь? — У меня крылья шелком подшиты, ножки золотом подбиты. — Отчего ты, Яся, поздно приехал? — Отец невырадливый, поздно снарядил дружину.

Это напоминает одночленный параллелизм старонемецкой песенки о соколе, которого приручали, лелеяли, перья которого обвивали золотом (в сербской песне у соколицы золотые крылья), а он снялся и улетел в другие страны <...>.

Образ молодца подсказывается; о милом — улетевшей птичке (соловье, сойке), которую снова заманивают в золотую, серебряную клетку, поют и другие народные песни; немецкая отразила любовь феодального общества к охоте, к соколу как охотничьей птице, уходом за которой занимались и дамы; на печатях он нередко изображается на руке женской фигуры. Эти бытовые отношения и дали всему окраску; молодец не просто ясный сокол, а сокол охотничий, милая ухаживает за ним и горюет об его отлете.

Но тот же образ мог вызывать и другое развитие, в уровень с абстракциями искусственной поэзии и в разрез с требованиями прозрачности поэтического сопоставления. Когда в «Minne-Falkner» <«Соколиная любовь»>⁴⁸ соколиное дело является аллегорией любовных отношений, то это так же искусственно, как в «Слове о полку Игореве» сравнение перстов, возлагаемых на струны, с десятью соколами, которых напустили на стадо голубей. С некоторыми вырождениями символики сокола мы уже познакомились выше.

Роза представляет еще более яркий пример растяжимости символа, ответившего на самые широкие требования суггестивности. Южный цветок был в классическом мире символом весны и любви и смерти, восстающей весною к новой жизни; его посвятили Афродите, им же венчали в поминальные дни, Rosalia <лат. — розалии>, гробницы умерших. В христианской Европе последние отношения были забыты, либо пережили в виде обломков суеверий, гонимых церковью: наши русалки (души умерших, которых поминали когда-то жертвою роз) и название Пятидесятницы — Pascha Rosarum⁴⁹ — далекие отражения языческих <розалий>. Но роза, как символ любви, принялась на почве западной народной поэзии, проникая частями и в русскую песню, вторгаясь в заветную символику руты и калины. Зато произошло новое развитие, может быть, по следам классического мифа о розе, расцветшей из крови любимца Афродиты, Адониса: роза стала символом мученичества, крови, пролитой Спасителем на кресте; она начинает служить иносказаниям христианской поэзии и искусства, напоминает жития, расцветает на телах святых. Богородица окружена розами, она сама зачата от розы, розовый куст, из которого выпорхнула птичка, — Христос. Так в немецких, западнославянских и пошедших от них южнорусских песнях. Символика ширится, и символ Афродиты расцветает у Данте в гигантскую небесную розу, лепестки которой святые, святая дружина Христова*⁵⁰.

Вернемся еще раз к судьбам одночленного параллелизма. Выделяясь из народной формулы, он стоит за опущенную параллель, иногда смещи-

* См. мою заметку: Из поэтики розы <см. примеч. 23>.

ваясь с ней — под влиянием ли аффекта, привычки к парным, отвечающим друг другу образам — или по забвению? Когда в свадебной песне говорилось о желтом цветке руты, символе девственности, отчуждения, разлуки -и далее о пути — дороге, образы спланивались в синкретическую формулу: «далекая дороженька, жовтій цвіт».

Но я имею в виду другого рода смешения, когда параллельная формула проникается не только личным содержанием опущенной, но и ее бытовыми, реальными отношениями. Сокол в неволе — это казак в неволе; он *ведет* соколицу, павлин паву — на *венчание* <...>. Поэтический символ становится поэтической *метафорой*; ею объясняется обычный в народной песне прием, унаследованный художественною поэзией: обращаются к цветку, розе, ручью, но развитие идет далее в колеях человеческого чувства, роза распускается для вас, она вам отвечает или вы ждете, что она отзовется.

Примеры взяты нами из новогреческих песен. «По соседству дерево, оно скрипит, и всякий скрип его отзывается в моем сердце <...>. Деревцо мое зеленое, студеной ручей, как подумаю я о тебе, мои уста сохнут, ощущая жажду <...>. Апельсиновое дерево, отягченное плодами, цветущий померанец, ты предал меня, юношу, в твои собственные терзания <...>. О цветущая роза, цветок из цветов, пусть будет так, чтобы не видеть было, что я не владею более твоею любовью <...>. Густолистное мое ореховое дерево, желал бы я усесться под тобою и поцеловать твои губки до крови <...>. Пришел май, покрылась цветами поляна и цветет в моем сердце роза, — поется в одной немецкой песне <...>.

У Шота Руставели Автандил спешит на свидание к *розе* (Тинатине), он плачет о ней: кристаллы (глаза) росили о *розе*; завядшая *роза*, вздыхающая между терний — это Тариэль. Восточный селам⁵¹ основан на подобных перенесениях. Многие из этих формул естественно сводятся к двучленному типу: дерево сохнет, гнется (трещит); печально мое сердце; липа говорит с листом (девушка с матерью), калина отказывается цвести (девушка любить и т. д.). При невыраженности параллели, обращение к цветку — милой производит впечатление чего-то антропоморфического. Но это не синкретизм древней *метафоры*, отразивший в формах *языка* такое же синкретическое понимание жизни, и не антропоморфизм старого верования, населившего каждое дерево гамадриадой⁵², а *поэтическая метафора*, новообразование, являющееся в результате продолжительного стилистического развития; формула, оживающая в руках поэта, если в образах природы он сумеет найти симпатический отклик течениям своего чувства.

Формула *басни*⁵³ входит в ту же историческую перспективу и подлежит той же оценке: в основе древнее анимистическое сопоставление животной и человеческой жизни, но нет нужды восходить к посредству зоологической сказки и мифа⁵⁴, чтобы объяснять себе происхождение схемы, которой мы так же естественно подсказываем человеческую параллель, как не требуем комментария к образу розы — девушки.

Итак: поэтическая метафора — одночленная параллельная формула, в которую перенесены некоторые образы и отношения умолчанного члена параллели. Это определение указывает ее место в хронологии поэтического

параллелизма. Аристотель не имел в виду этого хронологического момента, когда говорил о метафоре по аналогии («Поэтика», гл. XXI). «Аналогия возникает, — утверждал он, — когда 2-й член находится к 1-му в таком же точно отношении, в каком 4-й — к 3-му, ибо в таком случае вместо 2-го можно поставить четвертый, а вместо четвертого — второй. Иногда прибавляют к метафоре нечто, относящееся не до нее, а до того, вместо чего она стоит. Вот пример: чаша находится в таком же отношении к Дионису, в каком щит к Арею. Следовательно, можно назвать щит — чашей Арея, а чашу — щитом Диониса. Другой пример: что старость для жизни, то вечер для дня. Следовательно, вечер можно назвать старостью дня, а старость — вечером жизни, или как у Эмпедокла употреблено: *δυσμας βίου*, заход жизни (вместо старости). Для некоторых слов нет установленной аналогии, тем не менее употребляется соответственное метафорическое выражение. Так «сеять» значит разбрасывать «семена», но нет глагола, выражающего распространение солнечных лучей. Так как действие разбрасывания находится в одинаковом отношении как к семенам, так и к солнечному свету, то поэт имел право сказать: «сеявши божественный свет». Этим родом метафоры можно пользоваться еще и иначе, именно прибавляя слово, отрицающее какое-нибудь существенное качество предмета; если, например, щит назвать не чашей Арея, а «чашею без вина»⁵⁵. Другие примеры метафоры даны в «Риторике», III, XI: *τόξον = φόρμιγγ' ἀχորδος* <гр. — лук = бесструнная форминга>, *ερείπιον = ράκος οικίας* <развалины = лохмотья дома>⁵⁶.

Едва ли «чаша без вина» будет поэтическим образом при Арее, но такое формальное развитие возможно, народная песня знает такие внешние перенесения, которые можно продолжать, например, и для аристотелевского примера о Дионисе и Арее⁵⁷: стоит только применить некоторые из атрибутов первого ко второму, или наоборот. Тучи находят = сваты идут, — поется в малорусской свадебной песне; от туч можно оборониться, со сватами поговорит отец. Вместо того получается такая формула: отец поговорит с тучей <...>.

Разумеется, на этом пути можно было дойти и до тех искусственных, вымышленных сближений, которые лежат в основе некоторых северных <кеннингов>⁵⁸ и сродных им выражений, основанных на одночленной параллели, сокращенной до значения эпитета. Воин высится между другими в битве, дерево высится над другими в лесу; отсюда название для воина: дерево битвы; ветер рвет паруса, волк добычу; отсюда: ветер — волк парусов; корабль — морской жеребец, исполин — кит поля (*hraunvalr*). Нечто подобное наблюдается в метафорическом языке «Ригведы»: солнечный конь (бьет как) стрела, прекрасен, как дева; отсюда: стрела = дева; либо: вместо шума, молитвы употребляется метонимически: камень — и становится возможной формула: говорить, сказывать камень (== молитву) и т. п.

Это почти загадка, как песенки из Аннама, приведенные выше, но ведь и известный тип *загадки* покоится на одночленном параллелизме, причем образы сознательно умолчанного члена параллели, который приходится

угадать, переносятся порой на тот, который и составляет загадку. (Сл.: Аристотель. «Риторика», III, II: загадки — «хорошо составленные метафоры»⁵⁹ <...>... Но загадка: «что в избе за бычий глаз?» — указывает на перенесение: сучок в стене — глаз у быка, как и следующие: красная девушка по небу ходит (солнце), «месяц новец, днем на поле блещет, к ночи на небо слетел» (серп). Иные загадки напоминают образность песенных запево: замутился (о воде) значит опечалиться, расстроиться; отсюда загадка: помутилася вода с песком (ссора мужа и жены); роса падает на заре, месяц застаёт ее, солнце сушит, крадет; вместо того — одночленная параллель, загадка на тему росы: «заря заряница, красная девица, врата запирала, по полю гуляла, ключи потеряла, месяц видел, а солнце скрало». Иногда загадка построена на выключениях: рябо, да не пес, зелен, да не лук, вертится, как бес, и повертка в лес (= сорока); «Красна, да не девка, зелена, да не дубрава» (морковь).

VIII

Загадка, построенная на выключении, обращает нас еще к одному типу параллелизма, который нам остается разобрать: 4) к *параллелизму отрицательному*. «Крепок — не скала, ревет — не бык», говорится в «Ведах»; это может послужить образцом такого же построения параллелизма, особенно популярного в славянской народной поэзии*. Принцип такой: ставится двучленная или многочленная формула, но одна или одни из них устраняются, чтобы дать вниманию остановиться на той, на которую не простерлось отрицание. Формула начинается с отрицания либо и с положения, которое вводится нередко со знаком вопроса.

Не белая березка нагибается,
Не шатучая осина расшумелася,
Добрый молодец кручиной у бивается.<...>

Не бывать ветрам — да повеяли,
Не бывать бы боярам, да понаехали.

Не гром гремит, не стук стучит,
Говорит тут Ильюшка своему батюшке. <...>

Не ясен сокол в перелет летал,
Не белый кречет перепархивал,
Выезжал Добрыня Никитич млад.

* (Отрицательный параллелизм). Сп.: Пушкин <А.С.> «Полтава»: Не серна под утес уходит, // Орла послыша тяжкий лет; // Одна в снях невеста бродит, // Трепещет и решенья ждет.

Что не бель в поле забелелася,
Забелелася ставка богатырская,
Что не синь в полях засинелася,
Засинелися мечи булатные,
Что не крась в поле закраснелася,
Закраснелась кровь со печенью. <...>

Не две тучи в небе сходилися,
Слеталися, сходилися два удалые витязи.

Не орел под сени подлетел,
Ванька по сеням походил.

Ни в тереме свечка ни жарка гарить,
Ни жарка, ни полымим вспыхиваить,
В тереме Настасьюшка пичальна сидить,
Жалостна, пичальна речи гаворить. <...>

Ой то не огни пылалы, не туманы уставалы,
Як из города, из тяжкой неволи,
Тры браткы втикалы.

Не вербы ж то шумилы и не галкы закричали,
Тож казаки з ляхами пиво варить зачиналы.

(Сербские)

<...>

Jali grmi, jal' se zemlja trese,
Jal' se bije more o mramorje?
Jal' se biju na Popina vile?
Niti grmi и т. д.

<Гром ли гремит, земля ли трясется,
Море ли о мрамор бьется?
Или вилы бьются на Попине?
То не гром гремит...>

Zakukala crna kukavica,
Kad joj roka ni vremena njima.
Ono nije crna kukavica,
No je majka Beke Turčinova.

Закуковала черная кукушка
Не в свое время.
То не черная кукушка,
То мать Бека Турчина.>

<...>

(Чешская)

U našeho jazera,
Stóji lípka zelena,
A na téj lipě, na téj zeleněj,

<У нашего озера
Стоит зеленая липка,
А на той липе, на той зеленой,>

Zpivaju tři ptačkove;
A nejsou ptačkove,
To jsou šohajičkove,
Rozmluvaju o švarnej děvčine,
Keremu se dostane.
<...>

Поют три птички
Да не птички,
То три молодца,
Говорят о пригожей девице,
Кому из них она достанется.>

Отрицательный параллелизм встречается в песнях литовских, новогреческих, реже в немецких; в малорусской <песне> он менее развит, чем в великорусской. Я отличаю от него те формулы, где отрицание падает не на объект или действие, а на сопровождающие их количественные или качественные определения: не *столько*, не *так* и т.п. Так в «Илиаде», XIV, 394, но в форме сравнения: с *такою* яростью не ревет, ударяясь о каменистый берег, волна, поднятая на море сильным дуновением северного ветра; *так* не воеет пламя, надвигаясь с шипящими огненными языками; ни ураган,., *как* громко раздавались голоса троянцев и данаев, когда с страшным кликом они свирепствовали друг против друга. Или в VII секстине Петрарки: «Не *столько* зверей таит морская пучина, не *столько* звезд видит над кругом месяца ясная ночь, не *столько* птиц водится в лесу, ни знаков на влажной поляне, сколько дум приходит ко мне каждый вечер» и т. п.

Можно представить себе сокращение дву- или многочленной отрицательной формулы в одночленную, хотя отрицание должно было затруднить подсказывание умолчанного члена параллели: не бывать ветрам, да повеяли (не бывать бы боярам, да понаехали); или в «Слове о полку Игореве»: не буря соколы занесе через поля широкие (галичь стады бежать к Дону великому). Примеры отрицательной одночленной формулы мы встречали в загадках.

Популярность этого стилистического приема в славянской народной поэзии дала повод к некоторым обобщениям, которые придется если не устранить, то ограничить. В отрицательном параллелизме видели что-то народное или расовое, славянское, в чем типически выразился особый, элегический склад славянского лиризма. Появление этой формулы и в других народных лириках вводит это объяснение в надлежащие границы; можно говорить разве о большем распространении формулы на почве славянской песни, с чем вместе ставится вопрос о причинах этой излюбленности. Психологически на отрицательную формулу можно смотреть, как на выход из параллелизма, положительную схему которого она предполагает сложившеюся. Та сближает действия и образы, ограничиваясь их парностью или накапливая сопоставления: не то дерево хилится, не то молодец печалится; отрицательная формула подчеркивает одну из двух возможностей: не дерево хилится, а печалится молодец; она утверждает, отрицая, устраняет двойственность, выделяя особь. Это как бы подвиг сознания, выходящего из смутности сплывающихся впечатлений к утверждению единичного; то, что прежде врывалось в него как соразмерное, смежное, выделено, и если притягивается снова, то как напоминание, не предполагающее единства, как сравнение. Процесс совершился в такой последовательности формул:

человек — дерево; не дерево, а человек; человек, как дерево. На почве отрицательного параллелизма последнее выделение еще не состоялось вполне: смежный образ еще витает где-то вблизи, видимо, устранный, но еще вызывая созвучия. Понятно, что элегическое чувство нашло в отрицательной формуле отвечающее ему средство выражения: вы чем-нибудь поражены, неожиданно, печально, вы глазам не верите: это не то, что вам кажется, а другое, вы готовы успокоить себя иллюзией сходства, но действительность бьет в глаза, самообольщение только усилило удар, и вы устраняете его с болью: то не березынька свивается, то свивается, кручинится твоя молодая жена!

Я не утверждаю, что отрицательная формула выработалась в сфере подобных настроений, но она могла в ней воспитаться и обобщиться. Чередование положительного параллелизма, с его прозрачною двойственностью, и отрицательного, с его колеблющимся, устраняющим утверждением, дает народному лиризму особую, расплывчатую окраску. Сравнение не так суггестивно, но оно положительно.

На значение 5) *сравнения* в развитии психологического параллелизма указано было выше. Это уже прозаический акт сознания, расчленившего природу; сравнение — та же метафора, но с присоединением (частиц сравнения?) — говорит Аристотель (<<Риторика»,> III, X); оно более развито (обстоятельно) и потому менее нравится; не говорит: это = *то-то*, и потому ум не ищет и этого⁶⁰. Пояснением может служить пример из IV-й главы: *лев* (= Ахилл) ринулся — и Ахилл ринулся, *как лев*; в последнем случае нет уравнивания (это = *то-то*) и образ льва (*то-то*) не останавливает внимания, не заставляет работать фантазию⁶¹. В гомерическом эпосе боги уже выделились из природы на светлый Олимп и параллелизм является в формах сравнения. Позволено ли усмотреть в последнем явлении хронологический момент — я сказать не решаюсь.

Сравнение не только овладело запасом сближений и символов, выработанных предыдущей историей параллелизма, но и развивается по указанным им стезям; старый материал влился в новую форму, иные параллели укладываются в сравнение, и наоборот, есть и переходные типы. <...>

Выражение наших былин: «спела тетивочка» — не что иное, как отложение параллели: человек поет — тетива звенит, поет. Образ этот можно выразить и сравнением, например в «Ригведе»: тетива шепчет, говорит, как дева; точно богиня заворковала натянутая на лук тетива (см. там же: стрела, как птица, ее зуб, точно зуб дикого зверя); луки щебечут, словно журавли в гнезде <...> <<Нибелунги»>, как и у Гомера <...> <<Одиссея», XXI, 410-411>.

В олонецком причитании вдова плачется, *как кукушка*, но сравнение перемежается образом, выросшим из параллели: вдова = кукушка.

Уж как я бедна кручинная головушка,
Тосковать буду под косевчатым окошечком,
Коковать буду, горюша, под околенькой.
Как несчастная кокоша на сыром бору...

У На подсушней сижу на деревиночке,
Я на горькой сижу да на осиночке.

Многочленному параллелизму отвечает такая же форма развитого сравнения (например, у Гомера, в англосаксонском эпосе и т. д.), с тою разницею, что, при сознательности самого акта, развитие является более синтаксически-сплоченным, а личное сознание выходит из границ традиционного материала параллелей к новым сближениям, к новому пониманию образов и виртуозности описаний, довлеющих сами себе. В «Илиаде» (II, 144 след.) два сравнения идут подряд, заимствованные от образа ветра; там же, 455 след., впечатление ахейской рати и ее вождей выражено в шести сравнениях, взятых от огня, птиц, цветов, мух, пастухов и быка. Позднее это накопление сравнений становится формулой, едва ли служащей цели единства впечатления (ел., например, Макферсона, Шатобриана и др.)⁶². Эпическая обстоятельность, так называемая *retardatio* <лат. — замедление>⁶³ — поздний стилистический факт. Следующие примеры, взятые главным образом из гомеровских поэм, ответят за многие другие.

Как море, надвигаясь волна за волной, взволнованное зефиром, бьется об утесистый, звонко отзывающийся берег, и сначала высоко вздымается, затем, разбившись о твердыню, громко ревет, крутясь вокруг мыса и далеко извергая соленую воду, — так шли данаи («Илиада», IV, 422). Беспокойство ахейцев сравнивается («Илиада», IX, 4) с бурным морем, взволнованным западным и северным ветрами и выбрасывающим на берег морскую траву. Пенелопа плачет, что снег тает; это развито таким образом («Одиссея», XIX, 205 след.):

Как тает
Снег на вершинах высоких, заоблачных гор, теплоносным
Евром согретый и прежде туда нанесенный Зефиром, -
Им же расхаянным реки полнеют и льются быстрее, -
Так по щекам Пенелопы прекрасным струею лилися
Слезы печали...

Битва сравнивается с вихрем, ломающим деревья, которые по этому поводу и упоминаются отдельно: тут и питательный ясень, и дёрен с плотною корою («Илиада», XVI, 765 след. Сл. такие же риторически развитые сравнения — «Илиада», IV, 141 след.; XVI, 385 след.). Бытовые впечатления, окружавшие певца, вторгались в его сравнения, и параллелизм обогащался сценами, всегда реальными, если не всегда поэтичными. Тревожимый думами Одиссей не находит себе покоя на ложе, вращаясь, как кусок мяса на вертеле («Одиссея», XX, 25 след.):

Как на огне, разгоревшемся ярко, ворочают полный
Жиром и кровью желудок туда и сюда, чтоб отвсюду
Мог быть он сочно и вкусно обжарен, огнем непрожженный,
Так на постели ворочался он, беспрестанно тревожась

В мыслях о том, как ему одному с женихов многосильной
Шайкою сладить.

«Запевы» сравнения облакаются порой в одну и ту же форму <...>: «Как человек дает мужам шкуру большого быка, текущую туком, дабы они растянули ее, а они, разойдясь в кругу, тянут ее, пока не исчезнет сырость и не сойдет жир, — так на небольшом пространстве тянули оба в ту и другую сторону тело Патрокла» («Илиада», XVII, 399 след.); «Как человек, искусный объезжать коней, запряжет четверню и стремительно едет по столбовой дороге с поля в город, и многие мужи и жены дивятся ему, а он попеременно скачет с одного коня на другого, пока они летят вперед, — так, широко расставляя ноги, шагал Аякс с одной палубы на другую» («Илиада», XV, 679 след.). Боли роженицы сравниваются с болью от раны («Илиада», XI, 219); Одиссей, спрятавшийся в ворохе листьев, — с тлеющей головней, которую муж спрятал в золе на краю поля, чтобы таким образом сохранить огонь и не искать его вдали, коли нет соседей.

Многое отзывается искусственностью, придуманностью, тогда как в других случаях веет непосредственностью народнопоэтической параллели: героя со львом («Илиада», XX, 164 след.; сл. V, 782 след; IV, 253) или с кабаном, как в французском эпосе; Одиссей сравнивает Навзикаю с финиковою пальмою, виденною им в Делосе у алтаря Аполлона («Одиссея», VI, 162); красавица французской *chanson de geste* алее розы на кусте, белее снега; голова героя склоняется, как головка мака («Илиада», VIII, 306):

Словно как мак в цветнике наклоняет голову набок,
Пышный, плодом отягченный и крупною влагой весенней,
Такой голову набок склонил, отягченную шлемом.

Это напоминает параллель: хилиться = склониться, как сближению листа — девушки по идее удаления, разлуки, дан иной оборот, в превосходном сравнении:

Листьям в дубравах древесных подобны сыны человеков:
Ветер одни по земле развеивает, другие дубрава,
Вновь расцветая, рождает, и с новой весной возрастают;
Так человеки: сии нарождаются, те погибают.
(«Илиада», VI, 146)

Сл. «Илиада», XXI, 464. «Я мала (беспомощна), как листок» (<...> <<Первая песнь о Гудрун»>, 19,5), говорится в песенной «Эдде», одинока, как осина в лесу, без ветвей и листьев (<...> <<Речи Хамдира»>, 5), -как вдова русского причитанья, кукующая на осиночке.

Радостные слезы Одиссея и Телемаха в сцене признания («Одиссея», XXVI, 216) вызывают в памяти жалобный клехт птиц, морских орлов или кривокогтистых ястребов, у которых крестьяне похитили птенцов, еще

не умеющих летать, тогда как заботы Ахилла о своих людях под Троей, среди бессонных ночей и бранных подвигов, напоминают образ птицы, пекущейся о своих детенышах, которым она приносит пищу, забывая себя. Иные из этих образов нам до сих пор суггестивны, другие понятны, но их поэтическая суггестивность исчезла, потому что наше понятие о герое стало более исключительным, чтобы не сказать салонным, да и в природе умалился элемент свободы и героизма с тех пор, как человек овладел ею, пересадил в свои сады и стойла. Мы не сравним более витязя с гончим псом, как часто в «Илиаде» (VIII, 338; X, 360; XV, 579; XVII, 725 след.; XXII, 189), или в «Песни о Роланде» <CXL, 1874-1875>:

Si com li cerfs s'en vait devant les chiens,
Devant Rolant si s'en fuient paiens.

<Быстрее, чем олень от псов бежит,
Арабы рассыпаются пред ним.>⁶⁴

Чем-то архаичным веет от сравнения Сигурда с оленем (<«Вторая Песнь о Гудрун»>, 2, 5), Хельги с оленьим теленком, покрытым росой, рога которого сияют до неба, тогда как сам он высится над всеми другими зверями (<«Вторая Песнь о Хельги»>, 38, 5); или Агамемнона с быком, выдающимся по величине из всего пасущегося стада («Илиада», II, 480); двух Аяксов, рядом стоящих в битве, — с парой быков в ярме («Илиада», XIII, 703), троянцев, следующих за своими вожжами, — со стадом, идущим за бараном к водопою («Илиада», XIII, 429 след.), Одиссея с тучным бараном («Илиада», III, 196 след.). Стрела Гелена отскакивает от лат Менелая, как бобы и горох от тока («Илиада», XIII, 588 след.); мирмидоняне, мужественно стремящиеся в битву, напоминают ос, нападающих на мальчика, разорившего их гнездо («Илиада», XVI, 641 след.); мужи, сражающиеся вокруг тела Сарпедона («Илиада», XVI, 641 след., ел. II, 469 след.) — что мухи, слетевшиеся к наполненному молоком сосуду; храбрость, внушенная Менелая Афиной («Илиада», XVII, 570) — храбрость мухи, постоянно сгоняемой и все же нападающей на человека, чтобы полакомиться его кровью, тогда как троянцы, бегущие от Ахилла к Ксанфу, сравниваются с саранчой, спасающейся в реку от пожара, или с рыбой, бегущей от дельфина («Илиада», XXI, 12 след., 22 след.).

Одиссей злобствует на служанок, потворствовавших женихам Пенелопы: таково озлобление пса, защищающего своих щенят («Одиссея», XX, 14); Менелай оберегает тело Патрокла, готовый отразить нападение, как корова не отходит от своего первого теленка («Илиада», XVII, 14). Когда Аяксы, влекущие тело Патрокла, напоминают певцу («Илиада», XVII, 743) двух мулов, что тащат мачтовое дерево с горы, когда Аякс медленно уступает перед напором троянцев, точно упрямый осел, забравшийся в поле и туго уступающий перед ударами, которыми осыпают его мальчишки («Илиада», XI, 558), — мы не уясним себе значения этих образов, если не вспомним, что в гомеровских поэмах осел еще не является в том типическом освещении, к которому мы привыкли, которое присваиваем, например, образам овцы и козы, тогда как в «Илиаде» (IV, 433 след.) говор троянского войска сравнивается с бляением овец в загоне богача, троянцы — с бле-

ющими козами, боящимися льва («Илиада XI, 383), радость товарищей при виде Одиссея, вернувшегося от <Цирцеи>, — с радостью телят, скачущих навстречу матери, идущей с поля, и бегающих вокруг нее с мычанием («Одиссея», X, 410 след.).

«Ригведа» пошла еще далее, сравнивая красоту песни с мычанием молочной коровы, как и в одном четверостишии Nâla говорится, что отвести глаза от красавицы так же трудно, как малосильной корове выбраться из ила, в котором она завязла. Все это было так же естественно, как образы убиваемых или околесивших животных, которые вызывает у Гомера смерть того или другого героя («Илиада», XVII, 522; «Одиссея», XX, 389; «Илиада», XVI, 407), когда, например, спутники Одиссея, схваченные Скиллой, сравниваются с рыбами, вытасканными из воды и трепещущими на берегу («Одиссея» XII, 251):

Так рыболов, с каменистого берега длинно согбенной
Удой кидающий в воду коварную рыбам приманку,
Рогом быка лугового их ловит, лотом, из воды их
Выхватив, на берег жалко трепещущих быстро бросает:
Так трепетали они в высоте, унесенные жадною Скиллой.

Герой — осел, песня — мычанье коровы и т. п. — все это далеко от нашего миросозерцания, не в наших вкусах. Материал сравнений сузился, ограничился выбором, подсказанным изменениями быта, отделением художественной поэзии от народной, увлечениями моды, случайностью культурных скрещиваний. Кто скажет, например, почему роза и соловей удержались на высоте наших эстетических требований, и надолго ли они удержатся? Со сравнениями произошло то же, что с теми параллельными формулами, которые и нарождались в народной песне, и забывались, тогда как немногие пережили, отложившись в прочные очертания символа, определенного и, вместе, широко суггестивного. Новый подбор может решить иначе: он выдвинет забытое, устранил, что некогда нравилось, но перестало подсказывать; даст место и новообразованиям.

IX

Метафора, сравнение дали содержание и некоторым группам *эпитетов**, с ними мы обошли весь круг развития психологического параллелизма, насколько он обусловил материал нашего поэтического словаря и его образов⁶⁵. Не все, когда-то живое, юное, сохранилось в прежней яркости, наш поэтический язык нередко производит впечатление детритов⁶⁶, обороты и эпитеты полиняли, как линяет слово, образность которого утрачивается с отвлеченным пониманием его объективного содержания. Пока обновление образности, колоритности остается в числе *pia desideria* <лат. — бла-

*О них см. выше: Из истории эпитета. <С. 59 след.>

гих пожеланий>, старые формы все еще служат поэту, ищущему самоопределения в созвучиях — или противоречиях природы; и чем полнее его внутренний мир, тем тоньше отзвук, тем большею жизнью трепещут старые формы. «Горные вершины» Гёте написаны в формах народной двучленной параллели:

Über allen Gipfeln	<Горные вершины
Ist Ruh,	Спят во тьме ночной,
In allen Wipfeln	Тихие долины
Spörest du	Полны свежей мглой;
Kaum einen Hauch.	Не пылит дорога,
Die Vögelein schweigen im Walde;	Не дрожат листы...
Warte nur, balde	Подожди немного –
Ruhest du auch!	Отдохнешь и ты! ⁶⁷

Другие примеры можно найти у Гейне*, Лермонтова**, Верлена***⁶⁸ и др.; «песня» Лермонтова — сколок с народной, подражание ее наивному стилю:

Желтый лист о стебель бьется
Перед бурей,
Сердце бедное трепещет
Пред несчастьем;

если ветер унесет мой листок одинокий, пожалеет ли о нем ветка сирая? Если молодцу рок судил угаснуть в чужом краю, пожалеет ли о нем красна девица?

Одночленную метафорическую параллель, в которой смешаны образы двучленной, человек и цветок, дерево и т. п., представляет гейневское «Ein Fichtenbaum steht einsam» <«Стоит одиноко сосна»> и, например, Ленау <...>.

Подобные образы, уединившие в формах внечеловеческой жизни человеческое чувство, хорошо знакомы художественной поэзии****. В этом направлении она может достигнуть порой конкретности мифа.

* «Lyrisches Intermezzo» <«Лирическое интермеццо»> 23 («Warum sind denn Rosen so blass?» <Почему же так бледны розы?>); 25 («Die Linde blühte, die Nachtigal sang» <Липы цвели, пел соловей>); 59 («Eg fällt ein Stern herunter» <Звезда упала вниз>) и др.

** «Волны и люди»; «Стояла серая скала» и др.

*** «В pleurt dans mon coeur, Comme il pleurt surlaville». <фр. — Слезы льются в моем сердце, как дождь над городом>.

**** См. например: Heine. «Lyrisches Intermezzo», 10: «Die Lotosblume» <Гейне Г. «Лирическое интермеццо. Цветок лотоса»>; Лермонтов <М.>: «Парус», «Утес»: «Ночевала тучка золотая»; Бальмонт <К.> «Падучая звезда» и др.

У Ленау («Himmelsstrasse») облака—думы:

Am Himmelsantlitz wandert ein Gedanke,
Die dustre Wolke doht, so bang, so schwer.

<нем. — На лике неба хмурой темной тучей
Блуждает мысль, минувшей бури след>⁶⁹.

(Сл. Фофанов, «Мелкие стихотворения»: Облака плывут, как думы, Думы мчатся облаками). Это почти антропоморфизм «Голубиной книги»⁷⁰: «наши помыслы от облац небесных», но с содержанием личного сознания. — День разрывает покровы ночи: хищная птица рвет завесу своими когтями; у Вольфрама фон Эшенбаха все это слилось в картину облаков и дня, пробившего когтями их мглу: *Sîne klawen durch die wolken sint geslagen**. Образ, напоминающий мифическую птицу — молнию, сносящую небесный огонь; недостает лишь момента верования.

Солнце — Гелиос принадлежит его антропоморфической поре; поэзия знает его в новом освещении. У Шекспира (сонет 48) солнце — царь, властелин; на восходе он гордо шлет свой привет горным высям, но когда низменные облака исказят его лик, он омрачается, отводит взор от потерянного мира и спешит к закату, закутанный стыдом. У Вордсворта⁷¹ это — победитель темной ночи (*Hail, orient conqueror of gloomy night*). Напомню еще образ солнца — царя в превосходном описании восхода у Короленко («Сон Макара»): «Прежде всего из-за горизонта выбежали несколько светлых лучей. Они быстро пробежали по небу и потушили яркие звезды. И звезды погасли, а луна закатилась. И снежная равнина потемнела.

Тогда над нею поднялись туманы и стали кругом равнины, как почетная стража.

И в одном месте, на востоке, туманы стали светлее, точно воины одетые в золото.

И потом туманы заколыхались, и золотые воины наклонились долу.

И из-за них вышло солнце и стало на их золотистых хребтах и оглянуло равнину.

И равнина вся засияла невиданным, ослепительным светом.

И туманы торжественно поднялись огромным хороводом, разорвались на западе и, колеблясь, понеслись кверху.

И Макару казалось, что он слышит чудную песню. Это была как будто та самая, давно знакомая песня, которою земля каждый раз приветствует солнце»⁷².

Рядом с этим оживают в поэзии древнейшие представления, вроде солнце — глаз, лик божий (например, в «Ведах») и т.п. <Рюккерт> говорит

* <Wolfram von Eschenbach.> Lieder. <Вольфрам фон Эшенбах. Песни.> 4, 8 след. // *Wolfram von Eschenbach. Werke / Hrsg. von K. Lachmann. 7 Ausgabe. Berlin, 1952.>*

о золотом древе солнца (Blüht der Sonne goldner Baum), <Юлиус Вольф>⁷³ о древах света — лучах восходящего солнца, веером рассеянных на востоке; ни тот, ни другой не знал, либо не припомнил мифа о солнечном или световом дереве, но они видели его сами, это такая же образная апперцепция явлений внешнего мира, которая создала старые мифы*. — Золотой, ширококрылый сокол витает над своим лазурным гнездом (Denn der goldne Falke, breiter Schwingen, Überschwebet sein azurnes Nest): так изображает восход солнца одна восточная песенка, пересказанная Гёте. У Гейне («Die Nordsee», 1-er Cyclus: Frieden <<Северное море». 1 цикл: «Покой»») солнце — сердце Христа, гигантский образ которого шествует по морю и суше, все благословляя, тогда как его пылающее сердце шлет миру свет и благодать. У Юлиуса Гарта⁷⁴ солнце — это сердце поэта, сам он разлит во всем творении, вышел из него и продолжает в нем участвовать. Лоно обновившейся весной земли он венчает розами своих песен, приветствуя ее <...>. Где-то вдали слышится наивная кантилена нашего стиха о «Голубиной книге»: Наши кости крепкие от камня, кровь-руда наша от черна моря, солнце красное от лица божьего, наши помыслы от облац небесных.

Итак: метафорические новообразования и — вековые метафоры, разработанные наново. Жизненность последних или и их обновление в обороте поэзии зависит от их емкости по отношению к новым вопросам чувства, направленного широкими образовательными и общественными течениями. Эпоха романтизма ознаменовалась, как известно, такими же архаистическими подновлениями, какие мы наблюдаем и теперь <...>.

Интересно остановиться на некоторых формах поэтических новообразований, намеченных уже на почве простейшей метафоры. Аристотель приводит в образец «закат жизни»⁷⁵, как в олонечкой заплачке «закатилось» солнышко — муж; старость — осень: «Довольно пожил я, дожил до сухого, желтого листа» (my way of life — Is fall'n into the sear, the yellow leaf — <<Макбет»>, V, 3)**; мы говорим о волнении страстей <...>; романтики ввели в оборот голубые мысли и т. п. И вот, не человек переносит себя в природу, в дерево, листок, утес, а природа переносится в человека, он сам как бы отражает процессы макрокосма.

<...>

Верлен («Le rossignol» <<Соловей»>) вводит нас в полную фантазмагорию: метафорический параллелизм с блестящими аллегориями, которые, впрочем, не портят образа. На дерево сбилась стая птиц — горьких воспомина-

* По румынскому поверью солнце стоит утром у врат рая, оттого оно такое светлое, улыбающееся; днем оно палит, потому что гневается на людские прегрешения, вечером его путь идет мимо врат ада, оттого оно такое гневное, печальное.

** Сл. «King Henry VIII», 3: This is the state of man: today he puts forth — The tender leafs of hope, tomorrow blossoms» и т. д. <Шекспир V. Генрих VIII // Шекспир V. Полн. собр. соч.: В 8 т. / Под общ. ред. А. Смирнова, А. Аникста. Т. 8. М., 1960. С. 292. Пер. В. Томашевского: «Вот участь человека! Он сегодня // Распустит нежные листки надежд, // А завтра весь украсится цветами»>.

ний, сбилась на *желтую листву сердца*, созерцающего *свой погнувшийся ствол в водах «Сожалений»*> Стая голосит, тревожит сердце, но клич постепенно замирает, и раздаются раскаты соловья, поющего, как встарь, про нее, про первую любовь. Тусклая луна вошла над душною летнею ночью и рисует на зыби силуэты трепещущего дерева и сетующей птички <...>⁷⁶.

В таком искании созвучий, искании человека в природе, есть нечто страстное, патетическое, что характеризует поэта, характеризовало, при разных формах выражения, и целые полосы общественного и поэтического развития. Элегическое увлечение красотами природы, интимность *Naturgefühl*'а <нем. — чувство природы>, жаждущего отголосков, наступало в истории не раз: на рубеже древнего и нового миров, у средневековых мистиков, у Петрарки, Руссо⁷⁷ и романтиков. Франциску Ассизскому⁷⁸ чудилась в природе разлитая повсюду божественная любовь; средневековый аллегоризм, чаявший во всем творении соответствия и совпадения с миром человека, дал схоластический оборот тому же строю мыслей; Петрарка искал тех же созвучий, но набрел на противоречия: они лежали в нем самом. Такое настроение понятно в эпохи колебаний и сомнений, когда назрел разлад между существующим и желаемым, когда ослабела вера в прочность общественного и религиозного уклада и сильнее ощущается жажда чего-то другого, лучшего. Тогда научная мысль выходит на новые пути, пытаясь водворить равновесие между верой и знанием, но сказывается и старый параллелизм, ищущий в природе, в ее образах, ответа на недочеты духовной жизни, созвучия с нею. В поэзии это приводит к обновлению образности, пейзаж — декорация наполняется человеческим содержанием. Это тот же психический процесс, который ответил когда-то на первые, робкие запросы мысли; та же попытка сродниться с природой, проецировать себя на ее тайники, переселить ее в свое сознание; и часто тот же результат: не знание, а поэзия⁷⁹.

ТРИ ГЛАВЫ ИЗ ИСТОРИЧЕСКОЙ ПОЭТИКИ

(Предисловие к отдельному изданию)

“Три главы из исторической поэтики” представляют отрывки из предложенной мною книги, некоторые главы которой помещаемы были одновременно в “Журнале Министерства народного просвещения”. Я печатал их не в том порядке, в каком они должны явиться в окончательной редакции труда, — если вообще ему суждено увидеть свет, — а по мере того, как иные из них представлялись мне более цельными, обнимающими самозаключенный вопрос, способными вызвать критику метода и фактические дополнения, тем более желательные, чем необъятнее материал, подлежащий разработке.

I. Синкретизм древнейшей поэзии и начала дифференциации поэтических родов*

Попытка построить генетическое определение поэзии с точки зрения ее содержания и стиля на эволюции языка-мифа¹ будет по необходимости не полна, если не сосчитается с одним из наиболее существенных элементов определяемого: ритмическим. Его историческое объяснение в *синкретизме*² первобытной поэзии: я разумею под ним сочетание ритмованных, орхестических³ движений с песней-музыкой и элементами слова.

В древнейшем сочетании руководящая роль выпадала на долю ритма, последовательно нормировавшего мелодию и развивавшийся при ней поэтический текст. Роль последнего вначале следует предположить самую скромною⁴: то были восклицания, выражение эмоций, несколько незначащих, несодержательных слов, носителей такта и мелодии. Из этой ячейки содержательный текст развился в медленном ходе истории; так и в первобытном слове эмоциональный элемент голоса и движения (жеста) поддерживал содержательный, неадекватно выра-

*См.: Журнал Министерства народного просвещения. 1894. № 5. Отд. 2 (“Из введения в историческую поэтику”); 1895. № 11. Отд. 2 (“Из истории эпитета”); 1897. № 4. Отд. 2 (“Эпические повторения как хронологический момент”); 1898. № 3. Отд. 2 (“Психологический параллелизм и его формы в отражениях поэтического стиля”).

жавший впечатление объекта; более полное его выражение получится с развитием предложения.

Таков характер древнейшей *песни-игры*, отвечавшей потребности дать выход, облегчение, выражение накопившейся физической и психической энергии путем ритмически упорядоченных звуков и движений. Хоровая песня за утомительную работой нормирует своим темпом очередное напряжение мускулов; с виду бесцельная игра отвечает бессознательному позыву упражнить и упорядочить мускульную или мозговую силу. Это — потребность такого же *психофизического катарсиса*, какой был формулирован Аристотелем для драмы⁵; она сказывается и в виртуозном даре слез у женщин племени Maoris <маори>⁶, и в повальной слезливости XVIII века. Явление то же; разница в выражении и понимании: ведь и в поэзии принцип ритма ощущается нами как художественный, и мы забываем его простейшие психофизические начала.

К признакам синкретической поэзии принадлежит и преобладающий способ ее исполнения: она пелась и еще поется и играется многими, *хором*; следы этого хоризма остались в стиле и приемах позднейшей, народной и художественной песни.

Если бы у нас не было свидетельств о древности хорового начала, мы должны были бы предположить его теоретически: как язык, так и первобытная поэзия сложилась в бессознательном сотрудничестве массы, при содействии многих⁷. Вызванная, в составе древнего синкретизма, требованиями психофизического катарсиса, она дала формы обряду и культу, ответив требованиям катарсиса религиозного. Переход к художественным его целям, к обособлению поэзии как искусства совершался постепенно.

Материалы для характеристики синкретической поэзии разнообразны, требующие возможно широкого сравнения и опасливой критики.

Прежде всего: 1) поэзия народов, стоящих на низшей степени культуры, которую мы слишком безусловно приравниваем к уровню культуры первобытной, тогда как в иных случаях дело идет не о переживании старых порядков, а о возможных бытовых новообразованиях на почве одичания. В таких случаях сравнение с 2) аналогическими явлениями среди современных, так называемых культурных, народностей, более доступных наблюдению и оценке, может указать на совпадения и отличия, получающие значение в глазах исследователя.

В случае совпадения, при отсутствии возможности влияния одной сферы на другую, факты, намеченные среди культурной народности, могут быть признаны за действительные переживания более древних бытовых отношений и, в свою очередь, бросить свет на значение соответствующих форм в народности, остановившейся на более ранних ступенях развития. Чем более таких сравнений и совпадений и чем шире занимаемый ими район, тем прочнее выводы, особенно, если к ним подберутся аналогии из наших памятней о древних культурных народностях. Так греческая подражательная игра *Γέρανος* <журавль> находит себе соответствие в таких же играх-плясках североамериканских индейцев, которые со своей стороны позволяют устранить, как позднее историческое измышление, легенду,

будто <журавль> введен был на Делосе Тесеем в воспоминание и подражание своих блужданий по Лабиринту⁸. Так развитие амебейного⁹ пения в народной поэзии, не испытавшей литературных влияний, ставит границы гипотезе Рейценштейна о культовом происхождении сицилийской буколки¹⁰.

Следующие сообщения группируются, быть может, несколько внешним образом, по отделам некультурных и культурных народностей. Записи, касающиеся первых, далеко не равномерны: старые, появившиеся до обособления фольклора как науки, не имели в виду его запросов и могли обходить как неважные такие стороны явлений, которые стали с тех пор в центре его интересов; новые записи лишь случайно и стороной захватывали ту область народнопоэтических данных, которая подлежит нашему наблюдению, и не всегда отвечают его специальным, иногда мелочным требованиям. Так, например, мы часто в неведении, в каких отношениях находится текст запевалы к припеву хора, в чем состоит припев, приводится ли он из хоровой или единоличной песни, и т. п.

Иначе обстоит дело с параллельными явлениями в сфере культурных народностей: здесь, при обилии материалов, возможность народных общений и влияний может затруднить вопрос о том, что в каждом отдельном случае свое или чужое считается или нет единицей в сумме данных, которые предстоит обобщить. Впрочем, в области обряда и обрядовой поэзии, обусловленной формами быта, перенесение ограничивается по большей части эпизодическими подробностями, относительно которых только и может возникнуть сомнение о заимствовании. Я имею в виду хотя бы песни, играющие роль в связи обряда; они могут быть искони крепки ему, могли быть внесены в него и позднее, на место древних, если отвечали содержанию обрядового момента. Примером первых может служить финская руна о Сампо¹¹, которую поют при посеве; примером вторых — балладные песни, которые исполняются и отдельно, и при свадебном обиходе, очевидно, в связи с сохранившимися в нем следами древнего “умыкания”¹². Другим примером являются новые песни, которые не только поются, но и играют в стиле старых, народносинкретических. Удержалось не содержание песни, а хорическое начало исполнения; с первым мы не считаемся, второе подлежит нашему обобщению как переживание.

Эти немногие методические замечания приготовят нас к следующему обзору, по необходимости неполному.

1

Поэзия некультурных народов проявляется главным образом в формах хорического, игрового синкретизма. Начну с общей характеристики.

Замечательно тонко развитое чувство ритма, даже при отсутствии мелодии, ритма, выражающегося постукиванием, хлопаньем, подражанием конской рыси (у сингалезцев есть ритм, носящий именно это название) и голосам животных.

У кафров¹³ присутствующие по очереди импровизируют какую-нибудь фразу, на которую отвечает хор; так и у дамаров (Африка)¹⁴; здесь

подхватывание хора обозначается как <припев>. Негры импровизируют, их песни — род речитатива с хором: запевала споев стих, хор подхватывает припевом. Неясно отношение хора и запевалы на Мадагаскаре: содержание песни дано обыкновенно в ее первой строке, по которой песня и зовется; начинается ее хор, запевала отвечает, чтобы снова дать место хору. На одном из островов Фиджи (Лакемба) игра лицедея (клоуна) сопровождается пением и музыкой, которые чередуются друг с другом; некоторые из участников бьют в ладоши, другие дуют в длинные бамбуковые трости¹⁵, издающие звук, похожий на звук слабо натянутого барабана; в заключение каждой песни раздается нечто вроде военного клика, обычного в Полинезии. На островах Дружбы существуют два рода песен: одни, Niwa, нечто вроде речитатива, другие, Langi, построены строго метрически и снабжены рифмованным текстом. Niwa предшествует Langi и затем продолжает чередоваться с ним, причем переход от первого ко второму выделяется особым, резким возгласом. Как распределяется то и другое между запевалой и хором, мы не знаем. Музыканты снабжены бамбуковыми тростями разного тона, звук которых напоминает тамбурин, когда, стуча ими в землю, играющие отбивают такт. Певец-тенор аккомпанирует себе, ударяя небольшими палочками о бамбуковую трость, тогда как трое других участников, усевшись против него, жестами выражают то, о чем поется. В Полинезии (Tutuila) девушки пляшут, одни из присутствующих подпевают веселую песню, другие издают какие-то горловые звуки, похожие на хрюканье. У минкопиев¹⁶ дирижер, он же сочинитель пляски и песни, отбивает такт, ударяя ногою о доску, нормируя певцов и пляшущих; пока он поет речитатив, царит общее молчание, затем, по данному им знаку, плясуны вторгаются в круг под звуки припева, который исполняют женщины. По свидетельству Торквемады, древние мексиканцы пели хором: начинали двое запевал; вначале пели тихо и протяжно, в минорном ладе, причем первая песня имела отношение к содержанию праздника; затем вступал хор и начиналась пляска. В плясовой игре, которою гренландцы встречают ежегодное появление солнца, каждый из выступающих певцов поет по четыре песни; первые две целиком построены на теме Amna-ayah, две следующие — речитативы, коротенькие стихи которых чередуются с припевом хора: Amna-ayah.

Это дает мне повод обратиться к вопросу об эволюции текста, сопровождающего синкретические игры. Вначале он импровизируется; мы видели это у кафров и дамаров; то же у жителей Тасмании, ирокезов¹⁷ и др. Иногда весь текст состоит из повторяющегося под мелодию восклицания: Heia, heia, как у индейцев в британской Гвиане; либо это небольшая фраза, всего несколько слов, подсказанных каким-нибудь случайным событием или впечатлением и неограниченно повторяющихся.

Такие песни не знают предания. У негров (Abongo) не существует традиционных песен, которые бы передавались из рода в род; целая песня снуется, например, на такой фразе: “Белый человек — добрый человек, он дает Абонго соли!” Национальная песня камчадалов¹⁸ состоит в бесконечном повторении одного и того же слова: Bahia; либо запевают так: “Дарья

все еще пляшет и поет!” Это повторяется до восьми раз. То же явление у австралийцев, кафров; арабские женщины перепевают пять-шесть раз первые два стиха песни, которые подхватываются присутствующими, но третий стих, в котором упоминается имя какого-нибудь славного витязя, повторяется до 50-ти раз.

Несколько примеров импровизации по поводу. На острове Mexiana у устьев Амазонки певец начинает: “Батюшка (padre) заболел и не мог прийти! Хор подхватывает эти слова; другой певец продолжает: Мы решили на следующий день пойти узнать о его здоровье!” И эти слова также подхватываются хором. <...> Когда Дарвин прибыл на Таити, девушка сложила про него четыре строфы, исполнение которых сопровождалось хором.

Интересный образчик ex tempore <лат. — экспромта> представляет лопарская¹⁹ (не хоровая) песня. Лопарь воспевает всегда то, что видит и слышит в данную минуту: приезд путешественника, чиновника и т. д. <...>

Сообщенные выше песни представляют образчики уже развитого текста; вызванные по поводу, они могут исчезнуть вместе с ним, когда интерес к вызвавшему их событию охладел, но могут и прожить некоторое время в создавшей их среде. Когда импровизация ограничивалась двумя-тремя стихами, подсказанными случайными впечатлениями, наполняющими мелодию бесконечными повторениями, их смысл должен был утратиться тем быстрее. Оттуда явление, довольно распространенное на первых стадиях поэтического синкретизма: поют на слова, которых не понимают; либо это архаизмы, удержавшиеся в памяти благодаря мелодии, либо это слова чужого, соседнего языка, переселившиеся по следам напева. В торжественной умиловительной пляске карокских индейцев (Калифорния), в которой участвуют одни мужчины, начинают два или три певца, импровизируя воззвание к духам, а затем все поют установленный хорал, текст которого лишен всякого значения. В песнях диких, например, патагонцев, папуасов, североамериканских индейцев, слова столь же бессмысленны; на островах Тонга поются песни на языке Намоа, которого туземцы не понимают; то же явление наблюдается в Австралии и северной Америке: мелодия передается с словами от одного смежного племени к другому и переживает понимание текста. Язык “змеиной песни” индейцев Passamaquoddy непонятен самим певцам, как слова военной песни ирокезов: его словарь либо архаичен, либо принадлежит к тайным и условным; австралийцы нередко не понимают текста песен, сложенных на их же диалекте, <андаманский> певец бывает принужден объяснять хору и слушателям значение им же сложенной песни.

При таких отношениях текста к мелодии первый является в роли стропил, лесов, поддерживающих здание: дело не в значении слов, а в ритмическом распорядке; часто поют и без слов, и ритм отбивается, например, барабаном, слова коверкаются в угоду ритма: в устах негров тексты Св. Писания и хорошо им знакомых церковных песнопений искажаются на все лады, лишь бы подогнать их под условия ритма. Это явление можно проследить и далее: Миклошич²⁰ объяснял его в сербских песнях в связи

с “усилением”, обычным в турецком языке <...>. Наоборот, в песенном исполнении русских духовных стихов Федосовой стих обрывался, в уровень с концом музыкальной фразы, на последнем ударяемом слоге; следующий, неударяемый, умалчивался. Это невольно поднимает вопрос: в каком хронологическом отношении находится текст и размер стиха к сопровождающему его напеву? Что к чему прилажено?

Слова вообще не крепки к тексту: индейцы Navajos <навахо> поют подряд несколько песен на тот же сюжет, но на разные мелодии и с разными припевами; <маори>, поэзия которых стоит уже на степени значительного содержательного развития, подбирают слова к знакомым напевам; когда об этих песнях говорится, что они не только держатся в памяти, но и унаследуются, то понятен вопрос: что подлежит традиции, текст или мелодия? Еще в средние века мелодия почиталась важнее связанного с нею слова и могла распространяться отдельно.

Преобладание ритмическо-мелодического начала в составе древнего синкретизма, уделяя тексту лишь служебную роль, указывает на такую стадию развития языка, когда он еще не владел всеми своими средствами, и эмоциональный элемент в нем был сильнее содержательного, требующего для своего выражения развитого сколько-нибудь синтаксиса, что предполагает, в свою очередь, большую сложность духовных и материальных интересов. Когда эта эволюция совершится, восклицание и незначущая фраза, повторяющаяся без разбора и понимания, как опора напева, обратятся в нечто более цельное, в действительный текст, эмбрион поэтического; новые синкретические формы вырастут из среды старых, некоторое время уживаясь с ними либо их устраняя. Содержание станет разнообразнее в соответствии с дифференциацией бытовых отношений, а когда у народа явится и отдельная память прошлого, создастся и поэтическое предание, чередуясь с старой импровизацией; песня станет переходить из рода в род, от одной народности к другой, не только как мелодия, но как сам по себе интересующий текст.

Развитие началось, вероятно, на почве хорового начала. В составе хора запевала обыкновенно зачинал, вел песню, на которую хор отвечал, вторя его словам. При появлении связного текста роль запевалы-корифея должна была усиливаться, участие хора сократиться; он не мог более повторять всей песни, как прежде повторял фразу, а подхватывал какой-нибудь стих, подпевал, восклицал; на его долю выпало то, что мы называем теперь <припевом>, песня в руках главного певца. Это требовало некоторого умения, выработки, личного дара; импровизация уступала место практике, которую мы уже можем назвать художественною; она начинает создавать предание. В малайской хоровой поэзии песни <экспромты> уже чередуются с тщательно отделанными речитативами, которые произносятся главным образом при народных празднествах. Из запевалы вышел певец: он владеет словом, у него свои песни и мелодии; на Андаманах считается недозволенным пользоваться мелодией, сложенною другим лицом, тем более усопшим. С этим новшеством певец соединяет и репертуар древнего хора: индийские певцы, занзибарские носильщики, о которых говорит

Томсон, действуют единолично, самостоятельно, сказывают, и поют, и пляшут, отбивая такт руками, и жестикулируют, действуют.

Момент “действия”, вторящий содержанию хоровой игры, впоследствии и словам текста, уже встречался нам на пути; далее мы обратим внимание на специальные проявления этого мимического начала.

Движения пляски не безразличны, а содержательны по отношению к целому, выражают орхестически его сюжет. Такие пляски отбиваются часто без сопровождающего их текста; они могли сохраниться из той далекой поры хоризма, когда ритмическое начало брало верх над остальными, и далее развиться до пантомимы.

Рядом с одним хором нередко выступают два, содействующих друг другу, перепевающих. Таковы хоры негритянок <...>, похоронные хоры австралиек. Эта двойственность развила принцип перепевов, вопросов и ответов, популярный в поэзии некультурных народов: на островах Самоа так перепеваются за работой, на гребле, на прогулке, нередко издеваясь над неприятными людьми и т. п.; порой какая-нибудь старуха станет позорить воина, известного своей храбростью, он приходит в негодование, отвечает, хор поддерживает его, восхваляя. Из этого хорового чередования вышло амебейное пение отдельных певцов, до сих пор держащееся в европейском народно-песенном обиходе. Импровизация кафров принимает форму вопросов и ответов, чередующихся между мужчинами и женщинами; у <маори> девушки и молодые люди перепеваются строфами любовного содержания, с поддержкой и под пляску хора; маорийский красобай выходит ночью за порог своего дома и затягивает громким голосом какую-нибудь старую знакомую песню, имеющую отношение к сюжету речи, которую он намерен держать; кто-нибудь отвечает на его речь, и прение продолжается далеко в ночь. У гренландцев личное оскорбление можно смыть состязанием в песнях, слушатели являются судьями; якутские певцы устраивают состязания другого рода и поют попеременно, добиваясь похвалы слушателей.

Поводы к проявлению хорической поэзии, связанной с действием, даны были условиями быта, очередными и случайными: война и охота, моления и пора полового спроса, похороны и поминки и т. п.; главная форма проявления в обрядовом акте.

Подражательный элемент действия стоит в тесной связи с желаниями и надеждами первобытного человека и его верой, что символическое воспроизведение желаемого влияет на его осуществление. <Психо>физический катарсис²¹ игры пристраивается к реальным требованиям жизни. Живут охотой, готовятся к войне, — и пляшут охотничий, военный танец, мимически воспроизводя то, что совершится наяву, с идеями удачи и уверенности в успехе: как в “Песни о Роланде” поражение обратилось в клик народного самосознания, так в Судане, когда йорубы²² бывают разбиты Нанна'ми они слагают песню, в которой говорят о своем могуществе, трепете неприятеля. Построение наших заговоров освещает значение мимической, обрядовой игры: при заговоре есть магическое действие, в самой формуле — элемент моления о том, чтобы желаемое совершилось, и эпи-

ческая часть, в которой говорится, что это желаемое когда-то совершилось по высшей воле; пусть будет так и теперь. Эта эпическая часть является таким же восполнением действия, символического волхвовакия, как в хорической песне текст, развившийся постепенно на помощь ее мимическому моменту.

Хоровые пляски с преобладающим в них мимическим, подражательным началом, описаны в значительном количестве; принадлежат они к разным стадиям развития, с накоплением древних и новых элементов. Постараемся разобраться в немногих примерах, приводимых далее.

У <маори> военные песни-пляски выдержаны в особом ритме и сопровождаются соответствующими телодвижениями; туземцы Виктории пляшут перед боем и по окончании его; новозеландцы также пляшут перед битвой, чтобы довести бойцов до высшей степени остервенения. В Новом Южном Уэльсе военный танец представляет картину настоящего сражения; из военных плясок североамериканских индейцев одна представляет рекогносцировку неприятеля, другая зовется “Пляской скальпа”. Интересна “Пляска стрелы”: участвующие становятся в два ряда, действуют парень и девушка: она является в особом костюме и зовется Малинки. Парень стоит впереди фронта на коленях, с луком и стрелой в руках, следя внимательно за девушкой, пляшущей вдоль фронта; вот она ускоряет темп -это она увидела врага; пляска становится все быстрее, бешенее; вдруг Малинки выхватывает у молодца стрелу, ее телодвижения показывают, что бой начался, стрела спущена, неприятель пал и скальпирован. Действо кончено, стрела отдана молодцу, и новая партия играющих выступает на смену первой.

У дайяков на Борнео в ходу такая пантомима: представляется битва, один из воинов падает мертвым, и убивший его открывает слишком поздно, что он поразил приятеля; он выражает знаками свое отчаяние, а мнимо-убитый уже встал и предается неистовой пляске. Сходна мимическая игра индейцев: на сцену выходит человек, руки его связаны позади веревкой, концы которой держат другие; пока они гоняют пленника, зрители отбивают такт на досках и барабанах, обтянутых медвежьей шкурой; внезапно является предводитель и несколько раз вонзает нож в спину пленника, пока не покажется кровь (состав из красной смолы, резины, олея и воды) и пораженный не повалится на землю, словно убитый. У племени тупи²³ повод к подобной сцене реальный — принесение в жертву пленника: женщины связывают ему ноги, кладут петлю на шею, после чего раздаются песни: “Мы поем о женщинах, что схватили за горло птицу и издеваются над пленником; ему не уйти. Если бы ты был попугаем, что опустошает наши поля, как бы ты улетел?”

О военных плясках фракийцев и мизийцев²⁴ такого же мимического характера говорит Ксенофонт²⁵.

Среди племен, живущих охотой, сложились соответствующие подражательные игры. На Борнео подражают обиходу охоты; “Буйволоный танец” североамериканских индейцев — мимическое действо, всецело выросшее на почве охотничьего быта: когда в равнинах переведутся буйволы,

пляска, изображающая охоту за ними, назначена их привлечь; пляшущие облечены в буйвололовые шкуры; усталые удаляются из круга — это сраженные звери, их заменяют другие. В Катунге один из актеров представляет боа, игра — его поимку. На Алеутских островах разыгрывается такая сцена: кто-то подстрелил красивую птичку, она оживает в образе красавицы, в которую охотник тотчас и влюбляется. Отметим еще следующую пантомиму из Австралии: толпа диких представляет собою стадо, вышедшее из лесу на пастбище; одни лежат, подражая жвачке, другие чешутся будто рогом или задней ногой, облизывая друг друга, потираясь друг о друга головой. Тогда является другая толпа, осторожно подкрадываясь, выбирая жертву. Две головы пали при восторженных кликах зрителей, а охотники принимаются за дело, изображая жестами, как они сдирают шкуру, свежуют, разнимают туши. Все это сопровождается пояснительною песней распорядителя пантомимы и звуками оркестра, состоящего из женщин.

В связи с охотничьими стоят широко распространенные пантомимы, в которых рядятся зверями, перенимая их движения и голос. В Африке представляют гориллу, туземцы Виктории пляшут, подражая кенгуру, эму, лягушке, бабочке; папуасы подражают пению птиц; у индейцев (Rocky Mountains <англ. — Скалистые Горы>) существуют пляски медведя, бизона, быка, у других (Sioux <сиу>)²⁶ собачий танец; камчадалы знают тюленью, медвежью, куропачью пляски и т. п.; африканские даманы мимируют движения быков и овец. В таких пантомимах участвует иногда целая труппа китайских актеров.

С развитием и большим разнообразием бытовых форм и культурных спросов должны были явиться и новые мотивы подражания. Австралийцы мимируют греблю в лодках; плясовая песня у <маори> представляет, как кто-то делает лодку, а его подкараулили враги, преследуют его и убивают; пока чукчи подражают жестами движениям войны и охоты, женщины им подпевают и, в свою очередь, воспроизводят мимически свои повседневные занятия: как они ходят по воду, собирают ягоды и т. д. У народов-землепашцев станут подражать актам сеяния, жатвы, занятий, обусловленных климатом, чередующихся в определенном порядке календаря. Как у греков была игра под названием “рост ячменя” (αλφίτων ἔκχυσις), так у североамериканских индейцев — green-corn-dance <англ. — танец зеленого кукурузного початка>; у Ксенофонта энианы и магнеты под звуки флейты пляшут карпаю, танец “сева”: кто-нибудь представлялся пашущим и сеющим, другой — разбойником, который похищает у первого оружие, хочет отобрать у него и рабочий скот, связывает его, либо связан сам.

Надо полагать, что и охотничий промысел, и воинственные набеги за человеческим мясом ограничены были благоприятным сезоном, как и половое общение в природном быту определенной порой года. Остатки последнего приурочения сохранились теперь, на почве личного брака, в немногих переживаниях; в пору общинно-родовых отношений это приурочение отвечало животному, календарному спросу и вызывало такое же развитие обрядовых, подражательных игр. Эротические игры — пляски (Ruge-

гиг) у <маори> сопровождаются непристойными телодвижениями; в Порт-Джеконе пантомима изображает ухаживание мужчины за женщиной в крайне откровенной мимике; на языке североамериканских индейцев (Owawhaws) слово Wertche означает и танец и половое общение. У австралийских вачаудов (Watschaudas), при первом новолунии, когда поспеет уат (диоскорея, мучнистые корни которой служат им пищей), после пира и попойки копают яму, которую огораживают кустарником, что должно изображать κτεί <гр- — женский половой орган>; при свете месяца в высшей степени обеденный²⁷ танец совершается вокруг ямы, в которую тычут копьями (символ мужской силы); при этом поется в течение всей ночи один стих: Pulli nira, (трижды) wataka! (не яма, а ...).

Календарный обряд обнял спросы быта, и занятия, и надежды, овладел и хорическою песней — игрой. Когда простейшее анимистическое мирозерцание вышло к более определенным представлениям божества и образам мифа²⁸, обряд принял более устойчивые формы *культы*¹⁹, и это развитие отразилось на прочности хорового действия: явились религиозные игры, в которых элемент моления и жертвы поддерживался символическою мимикой, значение которой мы знаем. Таких религиозных плясок много у североамериканских индейцев: змеиная пляска, пляска духов и т. п. Ряжение зверями, маски и соответствующие игры пришлись в уровень с тотемистическими верованиями: действующие лица австралийской или африканской религиозной драмы могли в самом деле представляться богами, типически осуществлявшими то, о чем их молили; драма была заговором в лицах. И в то же время развитие мифа должно было отразиться на характере поэтического текста, выделявшегося из первоначального хорового синкретизма, где он играл служебную роль: обособлялись внутри и вне хорового состава песни с содержанием древних поверий, песни о родовых преданиях³⁰, которые мимируют, на которые ссылаются как на исторические памяти.

Вне календаря остались такие песни, как похоронные, переходившие, впрочем, в виде поминальных, и в годичную обрядовую очередь³¹. У многих народов Азии и Африки, Америки и Полинезии погребальные песни поются и пляшутся хором; элемент сетования соединяется с похвалой умершему и типическими вопросами: Зачем ты покинул нас? Не угождали ли мы тебе, не во всем ли был у тебя достаток и т. д. “Увы, увы, умер мой хозяин! — поют на Сандвичевых островах, — не стало моего господина и друга. А был он мне другом в пору голода и засухи, в бурю и непогоду и т. д. Удалился он, увы! Никогда не увижу я его более”. Так причитают и в Австралии, хором, с тем же припевом: (молодые женщины) “Мой юный брат! (старухи) Мой юный брат! (вместе) Никогда более не увижу я его”.<...>

Вне обряда остались гимнастические игры, маршевые песни, наконец, хоровые и амебейные песни за работой, с текстом развитым или эмоционального характера, часто набором непонятных слов, лишь бы он отвечал очередным повторениям ударов и движений. Рабочие песни³² распространены повсюду, отвечая такту самых разнообразных производств. Судовые

песни известны, например, в Египте, голландской Индии <=Индонезии>, Гельголанде, на Мадагаскаре, где партия запевалы ограничена речитативом, содержание которого составляет что-нибудь лично пережитое. Это напоминает келевсмы <гр. — приказания, команды> греческих и римских моряков; они пелись в чередовании запевалы и хора, каждая строфа которого кончалась возгласом: heia! И теперь еще так поют греческие судовщики <...>. Другие работы вызывали другие песни соответствующего темпа. В древнем Египте раздавалась песня погонщика волов, обминавших снопы: “Топчите сами, волю, топчите сами, топчите сами колосья; жатва принадлежит хозяину”. Песни за жерновами знакомы древней <...> и новой Греции, в северной <“Песне о мельнице Гротти”> их поют амебейно <Фенья> и <Менья>³³, как и финские женщины, когда их две за работой, поют вместе, либо чередуясь; содержание песен гномическое³⁴, сатирическое, либо балладное, любовное. Так и в соответствующей литовской: 1) “Шумите, шумите, жернова! Кажется мне, не одна я мелю. 2) Одна я молола, одна пела, одна вертела рукоятку. 3) Зачем, милый молодец, понадобилась тебе я, бедная девушка? 4) Ведь знал ты, дорогой, что у меня нет двора! 5) По колени в болоте, по плечи в воде. Печальны мои дни”. В северной Африке негрятянки поют, когда толкут пшеницу, о возвращении воина, поют в такт; внезапно он нарушен, и песня обращается в заплачку: утешают девушку, у которой убили ее милого; далее говорится, будто закололи козла и по его внутренностям решили, что если милый пал, то с честью. Тогда песты снова стучат в такт, и песня кончается подхватом хора. Так у Вергилия nereиды поют за пряжей о любви Арея и Афродиты, так и китайская ткацкая песня говорит о подвигах какой-то девы-воительницы.

Песни не отвечают содержанию работы, но продолжают отвечать ее темпу; в сущности это балладные песни; старофранцузское название для таких песен, *chansons de toile* <фр. - песни за пряжей>, указывает на их происхождение. Они не создались при работе, а примкнули к ее такту и окрепли под его влиянием. Наоборот, хоровые песни с содержанием, отвечающим известному бытовому моменту и рабочему темпу, могут безразлично повторяться и вне вызвавших их условий. Так, <...> туземцы в Африке день-деньской тянули одну и ту же походную кантилену³⁵ в чередовании запевалы и хора и с эмоциональным припевом: Куда вы идете? — На войну. — Против кого? — Против Марамбо и т. д.

В хоровой игре обрядового характера песня должна была быть крепче к ее содержанию, но и в обряде были свободные моменты, где старина скорей забывалась, и очищалось место нововведениям, не нарушавшим единства целого. Это уже начало разложения обрядового хора.

На этом мы покончим обозрение явлений поэтического синкретизма среди некультурных народностей. Перед нами прошли все его виды: древнейшие хоровые игры без текста и с зародышами текста, игры мимические, обрядовые и культовые хоры. Создалась пантомима с сюжетами бытового характера, вопросы и ответы выделили принцип диалога; собраны элементы драмы, но драмы еще нет. Она и не выйдет из обряда, а ра-

зовьется в непосредственной связи с культом. Условия такого развития впереди, пока выяснился один результат, богатый последствиями: из связи хора выделился его корифей, певец; он — носитель текста, речитатива, сочиняет пляску, в Австралии руководит пантомимой, сопровождая ее пояснительною песней; на Яве он читает *libretto* <ит. — либретто>, содержание которого играющие воспроизводят жестами. <...>. Порой он выступает и один, самостоятельно.

2

Те же хоровые песни мы встречаем и в народной поэзии культурных племен, еще бытующей, либо сохранившейся в исторических воспоминаниях. Пели и плясали хором евреи и германцы, римляне и греки, пели, совершая обряды, торжествуя победу, идя в битву, на похоронах и свадьбах. Начну с воспоминаний: греческие свидетельства восходят к “Илиаде”, они и послужат к общей характеристике разновидностей хоровой игры.

Известно изображение обрядового жатвенного хора на щите Ахилла (<“Илиада”> XVIII, 561 след.): толпа девушек и парней в винограднике, они несут зрелые гроздья, среди них юноша поет гимн, подыгрывая себе на кифаре, они же пляшут, притоптывая в такт и подпевая. Имеется в виду припев: *Aí Líve!* <“О, Лин!”>, перенесенный впоследствии как название на песню и на действовавшее в ней лицо³⁶. Что пелось о Лине в этой жатвенной песне, мы не знаем; позже стали рассказывать о мальчике, взросшем среди ягнят и растерзанном псами. “О, Лин, — поется о нем в одной народной песенке, — ты почтен был богами, ибо тебе, первому из смертных, они послали дар сладкозвучных песен. Феб убил тебя из зависти, Музы тебя оплакивают”.

Афинея³⁷ говорит о крестьянской пляске, *άνθημα*, которую мимировали (*μιμώμενοι*) припевая: Где же розы, где фиалки, где красавица петрушка? Вон где розы, где фиалки, где красавица петрушка! <...>

Это отзывается непосредственной свежестью весеннего хоровода, напоминая поиски первой фиалки, вестницей весны, в немецком <миннезанге>³⁸.

Пели и исполняли орхеистически³⁹ гипорхемы⁴⁰ и дифирамбы⁴¹, некоторые гимны, иногда пэаны⁴²: обрядовые песни — игры, пристроившиеся к культу того или другого божества, с содержанием его мифа, которое разрабатывалось диалогически. В отрывках недавно открытого дифирамба Вакхилида⁴³ сюжет — возвращение Тезея из Крита; корифей ведет партию Эгея, хор представляет афинянок; они спрашивают царя о появлении какого-то незнаемого витязя, который и окажется Тезеем; Эгей отвечает. Сохранилось всего четыре строфы, в чередовании вопросов и ответов.

Пели, плясали и мимировали; у нас есть сведения об играх, в которых подражали движениям животных (оттуда названия: лев, журавль, лиса, *σκώψ* <гр. — филин>), актам винодела: как собирают виноград, кладут в точила и т. д. На Делосе женский хор исполнял гипорхему: пел про Лато-

ну⁴⁴ и Артемиду⁴⁵, чарующую песнь о мужах и женах старины, и так искусно подражал, под звуки кастаньет, голосам разных людей, что всякому мнилось, будто он сам себя слышит (<гимн “К Аполлону Делосскому”, 159> след)⁴⁶. Пляшущие носили соответствующие костюмы и имена действующих лиц мифа (<Плутарх. “Пиршественные исследования”>. IX, 15), по другому показанию (<Лукиан. “О пляске”>, 16)⁴⁷, пока хор двигался, несколько человек более искусных, отделившись от него, выражали жестами содержание действия. Так плясали приключения Диоскуров⁴⁸, исступление Аякса⁴⁹, суд Париса⁵⁰, смерть Гектора⁵¹, и еще в последнюю пору язычества — подвиги и бешенство Геракла⁵²; в “Пире” Ксенофонта⁵³ юноша и девушка представляют встречу Диониса⁵⁴ с Ариадной⁵⁵, покинутой на Наксосе, и т. д. Изящные движения пляски и выразительная мимика возведены были в искусство: пляска подражала пению муз (Платон)⁵⁶, изображала своим ритмом нравы, страсти, действия (Аристотель)⁵⁷; ей доступны все исторические и поэтические сюжеты (Лесбонакс из Мити-лены)⁵⁸; жест заменяет ей слово <...>; она наставляет и вместе ритмически настраивает души зрителей (Лукиан)⁵⁹.

Психофизический катарсис древней игровой песни перешел в эстетический.

Принцип двух или нескольких хоров, отмеченный нами в поэзии некультурных народностей, удержался и в условиях культуры*. Достаточно привести греческие примеры, тем более интересные, что они проделали эстетическую эволюцию, перейдя за порог художественной драмы. В “Щите Геракла”, поэме, приписываемой Гесиоду⁶⁰, изображены два свадебных хора, один с кифарой, другой со скрипкой; напомним свадебные хоры Сапфо⁶¹, У Плутарха⁶² в биографии Ликурга три хора; хор старцев начинает: Когда-то и мы были здоровыми молодцами <...>, мужи подхватывают: Мы таковы, коли желаете, полюбуйте нас <...>, а мы будем сильнее всех <...> — припевают ребята. Укажу на дихорию⁶³ греческой трагедии, на два перепевающих, иногда состязающихся хора греческой комедии. Из дихории рождалось амебейное состояние или чередование отдельных певцов.

На почве хорической поэзии культурных народностей границы календарно-обрядовой и календарно-бытовой поэзии суживаются. Многие, что в древнем быту подчинялось физиологическим либо профессиональным опросам, обусловленным порою года, вышло из-под их влияния и отбывается более или менее свободно. Я имею в виду хотя бы брачные отношения, старая календарная обусловленность которых сохранилась лишь в отдельных переживаниях⁶⁴. Образцы календарно-обрядовых игр, приводимые далее, не дадут нам повода коснуться вопроса, не всегда разрешимого в отдельных случаях, о границах между обрядом, в нашем обычном понимании этого слова, и культом предполагающим большую органичность форм, пластически выраженную идею божества, цельность мифа.

*См. выше мою статью: “Эпические повторения как хронологический момент”. С. 81 след.

Обряд вел к культу и мог недоразвиться до него, но он мог сохранить и память о культуре, отжившем или устраненном, сохраниться как переживание полупонятого обихода и лишенная содержания внешность. На Ливане, в ночь на 21 сентября, мужчины и женщины пляшут в течение всей ночи вокруг священного дуба; римская надпись на алтаре финикийского храма Солнцу, стоявшего выше, посвящена богу-покровителю плясовых игрищ. Освящение полей живет в современном обряде и совершается семьей, общиной <...>. Наши весенние хороводы и греческие хоровые гимны находятся в таких же взаимных отношениях. Обряд перешел в культ, формы остались те же, и в вопросе об их генезисе мы считаемся с ними безразлично⁶⁵. Иной критерий явится, когда на почве культа и культурного мифа обрядовая сторона разовьется до нового художественного создания и побегов поэзии. Мы встретимся с этим вопросом при началах греческой драмы.

Пока обратимся к анализу некоторых календарных обрядов и сопровождающего их хорового действия, чередуя современное с древним. Выбор определился нашей целью: уследить выделение песни из обрядовой связи.

По римскому поверью в Сретенье зима встречается с летом, чтобы с ним побороться, а на Благовещение, говорят, что весна зиму поборола. У нас это прение лета и зимы, кончающееся поражением последней, выражается в форме игры: осадой снежного города; либо соломенное чучело, изображающее зиму или смерть, обносится с песнями по полям, а затем сжигается или бросается в воду⁶⁶. На западе этот обряд разработан подробнее, и у него есть свои литературные истории⁶⁷. <...>... В середине поста, когда зима и лето, мороз и тепло уравнивают друг друга, еще недавно совершалась игра, представлявшая борьбу лета и зимы, особенно на берегах верхнего и среднего Рейна. На сцену выходили двое мужчин, один окутанный зеленью, другой соломой и мхом, Лето и Зима, и состязались друг с другом. Зима побеждена, с нее срывали ее костюм, причем собравшаяся молодежь, вооруженная большими жердями, пела песни в привет весне и на глумление зиме <...>.

Древнейшее упоминание этой игры восходит к 1542г.; в летучих листках 1576 и 1580 гг. сохранилась и соответствующая песня. Вот ее содержание: Зима и Лето выступают друг против друга среди толпы слушателей, в веселый день встречи лета, и препираются: кто из них господин, кто слуга? Лето пришло со своею челядью из Oesterreich <Австрии>, с востока, где всходит солнце, и велит Зиме убраться. А Зима, грубый крестьянин, в меховой шапке, явилась с гор, принесла с собою студеной ветер, грозит снегом и не думает удалиться: она похваляется белоснежными полями, Лето зелеными долами; летом произрастают травы и листья, зимой изобретены разные хорошие напитки; лето дает сено, жито, вино, но все это уничтожается зимой, и т. д. Очевидно, все это содержание распределялось, как вопросы и ответы, между главными действующими лицами, за которыми стояла их "челядь", хоры. Победа остается за Летом, Зима называет себя его работником и просит подать ему руку, чтобы вместе пойти в другие страны. Тогда Лето объявляет, что бой кончен, и желает всем покойной ночи.

Эта обрядовая игра известна в Швабии, Швейцарии, Баварии и Хорутании. Здесь, в Гурской долине, с наступлением весны парни составляют две группы: старшая изображает зиму, младшая - лето. В подобающем наряде, с соответствующими атрибутами, обе группы прогуливаются в ясный весенний день по селу, состязаясь перед домами зажиточных крестьян в пении песен, пока лето не победит. Происходит это обыкновенно в марте, местами в день Сретения.

Игра дала содержание двум песням XIV и XV веков, одной нидерландской драме и драматическим диалогам <Ганса Сакса>⁶⁸: “Gespräch zwischen dem Sommer und dem Winter” <“Беседа между Летом и Зимой”> (1538) и “Am schöner perck-raeyen von Sommer und Winter” <“Веселая хороводная песня о Лете и Зиме”> (1565), перенесшим прение на осень, почему и исход другой: победительницей является зима.

На французской и англонорманской почве воспоминание о соответствующем народном обычае восходит к XIV в. В Англии древнее прение является в новой обстановке: вместо олицетворений лета и зимы — характеризующие их растения: остролистник (holly) изображает собою лето, плющ (ivy) — зиму, как в сходной немецкой песне в тех же ролях выступают бук с ивой. Прение между ними отнесено к святкам, поре зимнего поворота солнца; известно, что именно к святочному циклу приурочены в народном европейском поверье надежды на будущие посевы и урожай и выражающие их обряды, <...> И в Англии обрядовые прения зимы и лета дали сюжет для драматических эпизодов: в <“Последней воле и завещании Лета” (1593) Томаса Нэша>⁶⁹ выведены четыре времени года с товарищами, между ними Весна с ее свитой, она одета в зеленый мох, представляющий короткую молодую травку; ее песня подражает пению кукушки и других весенних птиц. В шекспировских <“Тщетных усилиях Любви”, акт 5, сц. 2> весна и зима представлены кукушкой и совой, и в их песенном прении слышен то весенний припев: ку-ку!, — то клик ночной птицы. Песни, исполняемые при этом спорящими, несомненно, сложены Шекспиром, но мотив игры народный, только разработанный литературно⁷⁰; как, например, у <Жиля Висенте>⁷¹ и в итальянских contrast! <спорах>, где спорящими являются двенадцать месяцев.

Подобную попытку литературной разработки мы встречаем уже в каролингскую пору⁷², в одном латинском стихотворении VIII-IXв.⁷³, подражании III вергилиевской эклоге⁷⁴; оно свидетельствует об относительной древности лежащего за ним обряда <...>

... В основе этого латинского диспута лежит таковой же, но народно-обрядовый, хорический или амебейный; именно популярностью этого рода следует объяснить и усвоение в средние века диалогического момента эклоги; прения бродячих потешников, школьные диспуты, художественные тенцоны⁷⁵ и debats <фр. — споры> средневековых поэтов, — все это уложилось в мерку этой популярности*. При анализе литературных прений

*См.: <Веселовский А.Н.> Эпические повторения... <С. 84 след.>

необходимо иметь в виду возможность взаимных влияний и разнообразных скрещиваний, но исходною точкой, моментом, усвоившим остальные, всюду является народный обряд⁷⁶. Как в Европе, в пору перелома от зимы к весне, они выступали в споре друг с другом, так они являются, в тех же отношениях, в сказке североамериканских индейцев и в эзоповской басне⁷⁷.

К спору зимы и весны-лета, побеждавшего противника, примыкало торжественное чествование победителя: декоративный обряд, распространенный в былое время от Скандинавии и Северной Германии до Франции и Италии. Я имею в виду обходы *Mairosiein* <нем. — Майской розочки> в Эльзасе, процессии майского графа и графини, хождение в лес за маем, символом не только обновившейся природы, но и производительной силы, зеленой веткой, деревом, березкой русского обряда; в великорусских губерниях ее срубуют о Семике⁷⁸, наряжают в женское платье, либо обвешивают разноцветными лентами и лоскутками и несут из леса в деревню, где она остается в каком-нибудь доме гостейкой до Троицына дня. Драматический характер этих празднеств удержался, в поздней перелицовке, за итальянским *Maggio* <май>: это — дерево, ветка майского обряда и вместе с тем название драматических пьес необрядового характера, значения которых мы еще коснемся.

В немецком “прении”, в народных обрядах выноса, изгнания смерти-зимы и кликания весны, зима и весна представляются раздельными, враждебными друг другу существами, в чередовании победы и поражения. Когда эта двойственность сольется в представление чего-то одного, то обмирающего, то возникающего к новой жизни, религиозное сознание подвинется на пути развития: борьба жизни и смерти примкнет к мифу *одного* существа, бога⁷⁹, выразится в соответствующих обрядах календарного характера; когда этот миф обобщится психологическими мотивами, он даст материал для художественной дионисовской драмы⁸⁰; либо он выйдет из пределов годичной смены зимы и весны к дионисовским триэтериям⁸¹, наконец, переселится к концу мирового года, к концу дней, когда за гибелью всего существующего ожидали иного светлого порядка вещей. Календарный миф станет эсхатологическим⁸²; такую-то эволюцию пережил северный миф о Бальдре*⁸³.

Но вернемся к смене весны и зимы в ее новом понимании. Представляли себе, что кто-то умер, погиб, что его убили из зависти, ревности, — и его оплакивают; но пришла весна, он очнулся, все зажило, даже маны⁸⁴ выглянули на божий свет, керы⁸⁵, русалки⁸⁶; в Германии о святках души умерших проносятся в сонме Дикой охоты⁸⁷: очевидно весенний образ, отодвинутый к началу года; в том же освещении представляются мне теперь и январские русалии⁸⁸ болгар. По манам творят поминки, они наво-

*Для следующего см.: <Веселовский А.Н.> Гетеризм, побратимство и кумовство в купальской обрядности // Журнал Министерства народного просвещения. 1894. Февраль. Passim; <его же.> Разыскания в области русского духовного стиха // <Сборник имп. Академии наук. ОРЯС СПб., 1890. Т. 46.> XIV, XV и XVI.

дят страх, — и в то же время в эротической хоровой песне раздаётся призыв к любви. Накануне зимы, с поворотом солнца эта песня раздавалась снова, сменяясь печальным настроением: весну-лето хоронили, и снова показывались маны, мчалась Дикая охота, и проносился сонм Иродиады⁸⁹. Оба момента печали и ликования отразились в разном чередовании и в весенних играх, и в цикле обрядов, выражавших, что лето пошло на склон. Сложились типические легенды о рано отцветшем юноше, сраженном богом, растерзанном, брошенном в воду, Лине или Адонисе⁹⁰ <...>В Малороссии хоронили соломенное чучело Ярилы⁹¹, вооруженное фаллосом, голоса над ним: “Помер он, помер! Не встанет он больше! Что за жизнь, если тебя нет!” И затем этот сраженный, умерший, воскресал, и все радовалось. В Малороссии, в начале весны, в первый понедельник Петровки, хоронили соломенную куклу, над которой причитали:

Помер, помер, Кострубонько,
Сивый, милый голубонько!

Либо умершего представляла девушка, лежавшая на земле: вокруг нее двигался с печальной песней хоровод; немного погодя она вскакивала, и хор весело запевал:

Ожив, ожив наш Кострубонько,
Ожив, ожив наш голубонько!

<...> На Ливане среди греческого населения мальчики ходили прежде на Пасхе из дома в дом, изображая воскресение Лазаря⁹³, на Кипре, в день его памяти, кто-нибудь, одетый по-праздничному, представляет таким же образом усопшего; в его оживлении принимает участие и духовенство. Церковь овладела весенним обрядом, и мы в состоянии различить долю народного и церковного элементов и в кахетинской лазарэ, кукле, с которой в пору засухи ходят девочки, распевая песни-моления о дожде, и в обычае болгарских девушек лазарвать на шестой неделе поста, причем им подают хлеб, который и зовется куклой*.

Мне уже довелось при другом случае** поднять вопрос о возможности перенесения и усвоения известной нехристианской обрядности, уже осложненной где-нибудь формами и именами христианской легенды. К лазарским песням и действию присоединю и другой пример: в русском поверье Кузьма и Демьян⁹⁴ представляются ковачами: они куют “свадебку”, что не трудно было бы объяснить символом брака — связи, но в Изер-

*См.: <Веселовский А.Н.> Разыскания <в области русского духовного стиха // Записки / имп. Академии наук. Спб., 1883. Т. 45> VIII. С. 312-314, 457 (примечания кс. 312-314) <...>.

**См.: <Веселовский А.Н.> Гетеризм, побратимство и кумовство в купальской обрядности.> С. 288 след.

нии, городке близ Неаполя, те же святые являются в более откровенной роли, указывающей на следы местного приапического⁹⁵ культа: к ним обращаются с молитвой девушки и неплодные жены и на их алтарь возлагают, в виде приношения, восковые фигурки в образе фаллоса. Таким образом, и Лазарь дал лишь имя народному обряду, выразившему идею оживления, оплодотворения, любви, дождя. Оттуда в болгарских обходах тип “невесты”, которую представляет одна из девушек; в Крыму, в Лазареву субботу, молодежь устраивает скачки: это она встречает Лазаря и Пелагию. По легенде (греческой) она дочь Мангупского князя, властвовавшего над православными греками, была при смерти, а “четырёхдневный Лазарь” отпросился у бога, чтобы исцелить ее в день своего воскресения. Может быть, и Пелагия явилась заменой какого-нибудь образа, аналогию к которому мы найдем в “парах” весенней обрядности.

Бог оживает; либо он покоился сном, и его будят. В Нерехте, в четверг перед Духовым днем, девушки кумятся, целуясь через венки, сплетенный в нижних ветвях дерева; одна из них бросается на траву, будто опьяненная, и представляется спящей; другая будит ее поцелуем. В Бриансоне (Дофинэ) существует такой майский обычай: молодой человек, милая которого его покинула либо вышла замуж за другого, лежит на земле, окутанный зеленью, будто спит; это *le fiancé du mois de May* <фр. — майский жених>; девушка, чувствуя к нему склонность, подает ему руку; они идут в таверну — первая пара в пляске; в том же году они обязаны обвенчаться.

С проводами лета картина меняется: за любовными песнями нашего ивановского цикла следуют похороны — сожжение Купалы⁹⁶.

Мифы о Дионисе и Адонисе⁹⁷ обняли весну и зиму, идею жизни и смерти. О дионисовских обрядах мне придется говорить в связи с вопросом о началах греческой драмы; Адонис дал сюжет для декоративной александрийской пантомимы, воспетой Феокритом⁹⁸. По легендам — он плод тайной связи отца с дочерью <...>, любимец Афродиты⁹⁹, убит вепрем, образ которого принял Арей¹⁰⁰ или Аполлон¹⁰¹; треть года он проводил у Персефоны¹⁰², весной возвращался на землю. Весенние адонии в Библосе начинались с сетования по нем: вокруг изображения усопшего женщины причитали, били себя в грудь, пели под звуки флейты адониазмы¹⁰³, обрезали себе волосы в знак печали либо в течение дня отдавались каждому проходящему, и мзда назначалась в жертву Афродите; обряд, отвечающий киприйской легенде о сестрах Адониса, отдавшихся чужеземцам (Аполлодор>* 3, 14, 3)¹⁰⁴. На другой день праздновали восстание Адониса, и раздавались клики: Жив, жив Адонис! вознесся на небо (<Лукиан. “О сирийской богине ”.> 6)¹⁰⁵. Александрийские адонии отбывались в конце лета, и порядок обряда был другой; мы знаем его по описаниям Феокрита и Биона¹⁰⁶; фигуры Адониса и Афродиты покоились на ложе - символ их брачного союза: Ложе твое пусть займет, Киферея, прекрасный Адонис: Он ведь и мертвый прекрасен; прекрасен, как будто уснувший; В мягких одеждах его положи почивать благолепно,

В коих с тобою вкушал он глубокою ночью священный
Сон на ложе златом*.

Вокруг расставлены плоды, пироги, изображения различных животных и так называемые “садики” Адониса, горшки с засеянной в них обрядовой, быстро поднимающейся и увядающей зеленью, символом производительности и вместе могильным: их звали *επιτάφιοι* <гр. — эпитафии>. У Феокрита певица славит Афродиту, к которой через год Горы вернули милого от вечных волн Ахеронта; пусть порадуется сегодня, завтра же на заре женщины понесут его в море, распустив волосы, обнажив грудь, с громкою песней и пожеланиями возврата: “Будь к нам милостив, Адонис, теперь и в будущем году; милостивым ты пришел, будь таким же, когда вернешься”. Надгробная песнь Адониса у Биона, сохранившая обрядовый <припев>, заставляет плакать по нем горы и дубы, и реки, и соловья; причитает сама Киприда¹⁰⁷, но песня кончается не пожеланием, а призывом к веселью:

Ныне свой плач прекрати, Киферея, вернися к веселью:
Снова ты слезы прольешь, через год снова плакать придется.

На фоне этих весенних и летних празднеств вырисовываются пары: девушка, будящая майского жениха, майские граф и графиня, <Робин Гуд и Дева Мэриан>, Купала и Марена, Иван и Марья белорусских песен и малорусских преданий, Адонис и Афродита <и др> Они - выражение идей смерти и любви, наполнивших содержание и практику обрядов; их эротизм, находящий себе параллель в соответствующих хоровых играх некультурных народностей, восходит к эпохе коммунальных браков и первоначальной приуроченности половых сношений к известным временам года**. О бесстыдстве купальских обычаев говорит уже Блаженный Августин¹⁰⁸, и свидетельствует для XVI в. наш игумен Панфил; храмовому эротизму весенних адоний в Библосе отвечают майские празднества в Англии XVI в.: толпы народа выходили в горы и лес, приносили майское дерево, вокруг которого плясали; разгул был так велик, что третья часть девушек теряла целомудрие. Позже этот эротизм смягчился, приняв в переживаниях обряда формы брака и кумовства. У нас “невестятся” в первое воскресенье после Петрова дня¹⁰⁹; у славян свадьбы являются кое-где приуроченными к известным годовым срокам <...>. В средней и южной Италии молодые люди обоого пола кумятся на Иванов день с обрядностью, напоминающею адоний и их, двойственный символизм любви и смерти: весною готовят сосуды, с засеянными в них традиционными растениями; когда они взойдут, их ставят в страстную неделю на плащаницу; они такие же надгробные

*Бион. Надгробная песнь Адонису // *Латышев В.* Переводы из древних поэтов. Спб., 1898. С. 34 и след.

**См.: <*Веселовский А.Н.*> Гетеризм, побратимство и кумовство в купальской обрядности.> С. 311, 290-294; сл. выше — с. 163.

(*piatta di sepolcru* <ит. — надгробное блюдо>), как садики Адониса, Их главная роль об Иванове дне, когда кумятся: их выставляли у окон, украшали лентами, в былое время, до церковного запрета, и женскими статуэтками, либо фигурками из теста¹¹⁰ наподобие Приапа.

В современной весенней песне, как, вероятно, и в старофранцузских майских *reverdies* <весенние песни> отзвуки этого эротизма не выходят из границ новых бытовых порядков, но еще дают сюжеты и настроения: просьба любви, искание, порывы к свободе наслаждения, бегство из супружеской неволи, ухаживание, сватовство¹¹¹. Обо всем этом поется, все это играет в хороводе, *choreas venereas* <лат. — хороводах Венеры>, как назвал их один из певцов “*Carmina Burana*” <“Буранского сборника”>¹¹², но песня и отвлекалась от действия, балладная, новеллистическая, иногда с моментами игрового диалога. Песня о связи брата с сестрой выросли на почве купальских обычаев и легенды, напоминающей адонисовскую; другую широко распространенную балладную песню русские варианты позволяют привязать не только к весеннему хороводу, но и к обряду. Мы знаем, как весною оплакивают, а затем приветствуют воскресшего Кострубоньку; в одной малорусской весенней игре девушка стоит в середине хоровода и, обращаясь к одной из участниц, говорит: Христос воскресе! Та отвечает: Воистину воскресе! Чи не бачили моего Кострубонька? — спрашивает первая; ответ: Пішовъ у поле орати. Тогда девушка, что в середине хоровода, представляется, что плачет, и поет с поддержкою хора:

Бідна ж моя головонька,
Несчастлива годиночка,
А що ж бо я наробила,
Що Коструба не злюбила!
Прийди, прийди, Кострубочку,
Стану с тобою до шлюбочку,
А у неділю, у неділочку,
При ранньому сніданничку.

Далее чередование вопросов и ответов: Чи не бачили моего Костру-боньки? — Лежит на поле слабый; умирае; везут на цвинтарь; уже похова-ли. Получив такой ответ, девушка вдруг принимает веселый вид, плещет в ладоши, топает ногами, а хоровод поет весело:

Хвалю тебе, Христе цару,
Що мой милий на цвинтару!
Ноженьками прядоптала,
Рученьками приплескала.
А теперь, мій Кострубоньку,
Не лай, не лай, моєі мами,
Ти у глибокій уже ями
(Чубинский <П.П.>Нар. днев. С. 17-18, №16)

В другой хороводной песне уже нет обрядового имени Коструба: жена выбежала, чтобы поплясать, старый муж является, и хоровая игра переходит в пререкание, в обмен вопросов и ответов, с припевом и вмешательством хора. Таково, в сущности, построение и старой провансальской песни, с перебоем <припева> и возгласами в конце каждого стиха, видимо указывающими на хоровое исполнение*. Песни на тот же сюжет существуют в современном Провансе и Гасконии, известны и ломбардские плясовые XV в. Либо жена заплясалась, и муж зовет ее домой: там дети плачут, есть, спать хотят; действующие лица только мимируют, за них говорит хор (малорусская). Или жене, зыбившейся в веселой пляске, говорят, что мужу дома нечего есть, пить; поест, напьется и без меня, — отвечает она; муж умер: пусть женщины поплачут над ним, певчие его отпоят, попы погребут, черви съедят. Так в лесбосской хоровой песне, к которой я указал французскую параллель; вот и немецкая, вероятно, исполнявшаяся когда-то хором:

Frau, du sollst nach Hause kommen,
Derm dein Mann ist krank,
Ist er krank, so sei er krank,
Legt ihn auf die Ofenbank,
Und ich komm nicht nach Hause.

<Жена, ты должна идти домой,
Потому что твой муж болен.
Если он болен, пусть болеет,
Положите его у печи на лавку,
А я не пойду домой.>

Далее ей говорят: твоему мужу стало хуже, он скончался, его выносят, хоронят; она все не хочет вернуться, но когда ей сообщают, что приехали женихи, она велит не отпускать их:

Sind die Freier in dem Haus?
Ei so lasst mir keinen raus,
Und ich komm gleich nach Haus.

<Женихи в доме?
Так не выпускайте никого,
И я сейчас же приду домой.>

В другом варианте жена, при повторяющихся вестях о болезни мужа, продолжает плясать, каждая строфа кончается ее словами:

Noch a Tänzal oder zwei,
Und dann wer i gleich hamet gehn.

<Еще один танец или два,
И тогда я сразу пойду домой.>

Только когда она слышит, что “en Andrer ist schon da” <другой уже здесь>, она отвечает:

n'Ander da?
Hopsasa!
Nun kan Tänzal mehr, bedank mien schön!
Jetzt, jetzt werd i glei hamed gehn.

<Другой здесь?
Гоп-ца-ца!
Ни танца больше, благодарю покорно!
Сейчас же, сейчас иду домой.>

* См.: <Веселовский А.Н.> Эпические повторения... <С.82, примеч. 3; сл. там же С. 81 след.>

Содержание следующих русских игр — сватовство: несколько девушек становятся в ряд: взявшись за руки; против них особо две девушки. Кланяясь одни другим, они поют поочередно; начинают стоящие особо, хор отвечает:

Царівно, мостите мости,
Ладо моє, мосте мости!

(Тот же припев после каждого стиха).

“Царенку, вже й помостили”.
— Царшно, ми ваши гості.
“Царенку, зачим ви, гості?”
— Царшно, за дівчиною.
“Царенку, за которою?”
— Царівно, за старшенькою.
“Царенку, старшенька крива”.
— Царівно, так ми й пидемо.
“Царенку, так вернітєся”.
— Царівно, мостіте мости,
и т. д.

Следует такое же предложение, касающееся “підстаршей” девушки; но она слепа; сваты хотят удалиться, их задерживают, и в третий раз оказывается, что они пришли за “меньшенькою”.

“Царенку, так не зряжена”.
— Царівно, так ми и зрядимо.
“Царенку, вже ж ми и зрядили”.
— Царівно, так ми и візємо.

При последнем стихе отдельно стоящие девушки, сомкнувшись, поднимают руки вверх, а под их руками хоровод пробегает вереницею; из хоровода последняя девушка остается при первой паре. После этого снова повторяется первая песня до тех пор, пока девушки до последних двух не перейдут к начальной паре таким же порядком, как и первые.

Тот же сюжет сватовства разработан в следующей песне по схеме прения; как и в предыдущей, часть девушек представляет парней; символический мотив “мощения мостов”, знакомый свадебным песням (приготовление к браку, брачный поезд)¹¹³, заменен здесь другим, столь же распространенным, эротическим: топтанием проса (сада, винограда и т.д.). Девушки разделяются на два ряда — хора, в десяти шагах один от другого. Один хор поет:

А ми просо сіяли, сіяли,
Ой дід ладо, сіяли, сіяли!

Второй хор:

А ми просо витопчем, витопчем,
Ой дід ладо, витопчем, витопчем!

(Припев, повторяющийся после каждого стиха).

Так продолжают, чередуясь:

А чим же вам витоптать?
“А ми коні випустим”.
А ми коні переймем,
“Да чим вам перейнять?”
Ой шовковим неводом.
“А ми коні викупим”.
Ой чим же вам викупить?
“А ми дамо сто рублів”.
Не треба нам тисячи.
“А ми дамо дівчину”.
— А ми дівчину віземо.

Первый хор поет:

Нашего попку убуде, убуде,

второй:

Нашого полку прибуде, прибуде.

Из первого полка девушка перебегает во второй, и это продолжается, пока все не перебегут.

К распространенным мотивам весенних песен относятся жалобы жены, неудачливой в браке (Malmariee, Malmaritata), монастырской заключенницы; либо девушка откровенно пристает к матери, чтобы она выдала ее замуж: широко распространенный мотив канцоны del nicchio <ит. — песни о ракушке>, которую в “Декамероне” предлагает спеть Дионео¹¹⁴. Такою именно просьбой о муже кончается хоровая игра из Минской губернии: она играется на Благовещение и носит название “Шума”; этого “Шума”, ходящего в “дигрови”, изображает мальчик лет шести, переходящий во время песен по рукам играющих. Просьба девушки, очевидно, отвечает общему содержанию игры с ее весенними надеждами на урожай, идеями оплодотворения: отзвуки наивной физиологической подкладки. Во Владимирской губернии в Семик “воят Колосок”: молодые женщины, девушки и парни собираются у села и, попарно схватясь руками, становятся в два ряда лицом друг к другу. По их рукам ходит девочка, убранная разноцветными лентами, каждая последняя пара, по рукам которой прошла девочка, забегает вперед; так образуется непрерывный мост, постоянно подвигающийся к озимому полю. Достигнув его, девочка спускается с рук, срывает несколько колосьев ржи, бежит с ними в село и бросает у церкви. В это время поют песни, в которых девочку величают царицей.

Ходит колос по яри,
По белой пшенице.

Где царица шла,
Там рожь густа,
Из колосу осмина,
Из зерна коврига,
Из полузерна пирог,
Родися, родися рожь с овсом,
Живите богаты сын с отцом.

Это вводит нас в круг аграрных хоровых игр, привязанных к круговороту земледельческого года; их основа — обрядовая, подражательный характер напоминает сходные пляски ряженых у некультурных народов. Напомним турицу славянского весеннего обряда, хождение с козой, кобылкой у нас о святках, аналогическое ряжение оленем, старухой, употребление звериных масок в святочном обиходе средневекового запада¹¹⁵. Известные очередные моменты вызывали особые приливы хорового веселья: в пору зимних Дионисий в Греции ходил веселый комос и раздавались фаллические хоры, в Риме (*versibus alternis opprobria rustica* <лат. — крестьяне ругали друг друга в чередующихся стихах>

Я не имею в виду исчерпать весь относящийся сюда богатый материал, а ограничусь разбором нескольких игр мимического характера. Иные из них спустились теперь до специально детской традиции, другие, видимо, отвязались от обряда и не деются, а поются свободно.

В Малороссии “дівчата” и “молодиці” образуют собою круг, в середину которого садится несколько девочек, вокруг которых ходят и поют:

Ой на горі лён, лён,
На горі маковець,
По тисячі молодець,
По шелягу стрілка,
А по денежці дівка.
Мої любі маковочки,
Сходіться до купочки,
Станьте усі у ряд.

Потом девушки останавливаются и спрашивают у детей, сидящих в середине:

Соловейку, шпачку, шпачку!
Чи бувавесьти в мачку, мачку!
Чи видавесь, як мак копають?

Дети отвечают, показывая при этом жестами на то, что заключается в песне:

Ой бував я в тим садочку,
Та скажу вам всю прав дочку:
Ото так
Копають мак.

По большей части это делается таким образом: спрашивают: “Чи виорано?” Дети отвечают: “Виорано”. Потом опять ходят кругом, продолжая спрашивать: “Чи зараляно? — Зараляно. — Чи заволочено? — Заволочено. — Чи засіяно? — Засіяно. — Чи збірано? — Збірано. — Чи пора молотити? — Пора”. После этого дівчата и молодиці, составляющие круг, берут детей в руки и, подбрасывая их вверх, поют:

Ой так, так
Молотили мак.

Сходна великорусская игра: хоровод выбирает мать и несколько дочерей. Одна из них обращается к матери:

Научи меня, мати,
На лён землю пахати.

Мать жестом показывает, как это делать:

Да вот эдак, дочи, дочушки!
Да вот так, да вот этак!

Играющие дочерей подражают движениям матери. Таким порядком продельваются все приемы обработки льна; наконец, во время работы, дочери начинают заглядываться на парней и вдруг озадачивают мать новой просьбой:

Научи меня, мати,
С молодцем гуляти.

Мать сердится и грозит дочерям побоями, но они ее не слушают и уже не ждут наставления:

А я сама пойду,
С молодцем плясать буду,
Да вот так, да вот этак.

Норманская *gonde mimique* <хоровая игра>¹¹⁶, параллели к которой известны в Каталонии и Италии, не привязана, кажется, ни к какому обрядовому акту. Сюжет — сеяние и обработка овса <...>

Следуют соответствующие телодвижения, сопровождающие <...> вопросы песни: как боронят, полют, косят, вяжут, вывозят, молотят, веют, мелют, едят овес и т. д., как и в *chanson du vigneron* <песне виноградаря> или “*La coupe du vin*” <“Чаше вина”> изображаются последовательно занятия винодела <...>.

Следующие строфы продолжают *De bine en pousse, De pousse en branche, De branche en fleur, De fleur en grappe* <от почки к ростку, от ростка к ветке,

от ветки к цветку, от цветка к грозди> и, наконец, De verre en Irinque <от стакана к чоканию>

Русская игровая песня выражает мимически и дальнейший акт — действие напитка, пива:

Мы наварим, пива,
Зеленова вина,
Ладу, ладу, ладу!
Что у нас будет
В этом пиве?
Все вместе сойдемся,
Все и разойдемся.

(Сходятся и расходятся). Следуют вопросы и ответы: “Все мы испосядем, Посидим да встанем” (салятся и встают); “Все мы исполяжем, Полежим да встанем” (ложатся и встают); “Все вместе сойдемся” (сходятся) ; “Все пива напьемся, Все и разойдемся” (расходятся).

Греческие *επιλήνιοι ύμνοι* <виноточильные гимны> могли отличаться таким же мимическим характером; у Лонга¹¹⁷ описываются сельские забавы: кто-то затянул песню, какую за работой поют жнецы (IV,38), Другой принялся потехи ради подражать движениям винодела. Подобная мимическая пляска выражает у <маори> сажание и выкапывание пататов.

У румын, накануне Нового года, мальчики и парни ходят по домам с пожеланиями, пением и действием “Плуговой песни”¹¹⁸. Пение сопровождается игрой на флейте и звяканием желез от сохи либо звоном колокольчика, хлопанием бича и игрой на инструменте, прозванном “быком”; притом тащат либо настоящий плуг, либо игрушечный, украшенный цветами и разноцветною бумагой. Сходный обряд существует и у галицких русинов. Содержание румынской песни провожает земледельца от его первого выезда в поле с плугом к пашне, посеву и жатве, на мельницу, а оттуда в дом, где печется румяный святочный “колач”*. Это год румынского земледельца, воспетый и сыгранный в надежде, что представленное в действе осуществится, что именно символическое действие вызовет его осуществление. Очень вероятно, что и такие потешные игры, как сеяние мака, песни об овсе и лозе имели когда-то такое же магическое значение.

В основе многих народных обрядов лежит психологический параллелизм с недосказанным членом параллели**; это — желаемое; действие вызывает действие; с окрепшим значением слова чарующая сила присваивается ему. Мы уже отметили такую именно последовательность развития в составе заговора. Когда в совокупности обрядовых моментов зародится

*См.: <Веселовский А.Н.> Разыскания <в области русского духовного стиха // Записки / имп. Академии наук. Спб., 1883. Т. 45. VII.> С. 114 след.

**Об одночленном параллелизме см.: <Веселовский А.Н.> Психологический параллелизм... <С. 138 след.>

представление божества, действия будут исходить от него, словчи подражательный акт обратятся к нему. В Малороссии ребятишки ходят под Новый год, посыпая зерном хозяев и хаты, приговаривая: “На счастье, на здоровье, на Новый год! Сады, боже, жито, пшеницю и всяку пашныцю”, после чего поется “посыпальница”¹¹⁹:

А в поли, поли сам плужок ходе,
А зы тым плужком сам Господь ходе,
Святой Петро погоняе.
Богородица істы носила,
Істы носила, бога просыпа:
Зароды, боже, жито, пшеницю,
Жито, пшеницю, всяку пашныцю.
(“Этнограф. Обзор.” VII, 73)

Подражательное действие румынского обряда переселилось в миф, в легенду, подсказанную на этот раз апокрифом о том, как “Христос плугом орал”; иногда пашущими являются святые: Василий, Илья и др. Но такое развитие от обряда к мифу¹²⁰ могло совершаться и органически: так сложились из жатвенного обихода мифы и песни о Лине, Манеросе и др. Такие мифологические песни, отрешившись от обряда, поются отдельно, как, с другой стороны, обряд, отрешившись от своего содержания, может очутиться простою мимической игрой; таково, быть может, отношение распространенной повсюду пляски “мечей” (немецкие Schwerttänze, Vasshuber в Бриансоне и т. д.), которую я сближал с готской игрой византийского святочного церемониала к болгарским русалиям, несомненно люстрального¹²¹ характера*.

Третье выделение касается заговорной формулы, забывающей порой приурочение и употребляющейся вне календарной связи¹²². Кахетинские лазарэ отбываются вообще во время засухи.

3

Переход от календарных обрядов к свободным от приурочения представляют те переживания древнего гетеризма и обрядов инициации, принятия в род, которые еще уследимы, например, в современных обычаях кумления, по-прежнему привязанных к определенной годовой поре. Брачный обиход уже вышел большею частью из этой условности, сохранив свой игровой и мимический характер. Народную свадьбу называли не раз народною драмой; я предпочел бы название свободной мистерии¹²³: это накоп-

*Сл: <Веселовский А.Н.> Разыскания <в области русского духовного стиха // Сборник / имп. Академии наук. ОРЯС. Спб., 1890. Т. 46.> XIV; о представлениях греческих митрагиртов, вооруженных мечами и топорами, сл. Лукиана и Апулея; о готской игре см. теперь исследование Krauss'a в Paul's Beiträge. XX. S. 224 след.

ление хоровых мимических действий, отвечающих тому или другому моменту одного связного целого, как эпические песни могли спеваться, объединяясь одним сюжетом, одним героическим именем. Преобладает хорическое начало <...>, а именно принцип двух хоров: мы уже говорили о двух хорах греческой свадьбы; та же двучленность присуща и римским *carmina nuptialia* <брачным песням>, известна во французском, эстонском и русском брачном обиходе; естественное деление на группы дано двумя сошедшимися родами, жениховым и невестиным, они препираются, стараясь показать, что они не “дурной родни”, обмениваются шутками и прибаутками, задают друг другу загадки. Отсюда форма амебейности¹²⁴, вопросов и ответов, диалога <...>. Не только накопление действий, но и действий, относящихся к различным порам развития хорового начала, как и в самом содержании свадебных актов отразились в пестрой смеси разновременные формы брака, например умыкания¹²⁵ и купли. Обряд раскрывался в некоторых своих отделах, слабее упроченных символическим действием, для свободной импровизации, для личной песни, шуточной или балладной. В этот-то разрез вторгались захожие веселые люди, шпильманы¹²⁶ и скоморохи, личные певцы, игра которых на свадьбах, похоронах и поминках вызывала протесты средневековой церкви. И, наоборот, сложившаяся в брачном или другом ритуале песня могла выйти из его состава и разноситься на стороны, оторвавшись от родимой ветки¹²⁷.

Русский свадебный обиход открывается сватовством, обставленным символическими обрядами и традиционными разговорами сватов с родителями невесты. Разговор ведется исключительно в форме загадок; этот мотив состязания загадками и находчивыми ответами проходит по всем дальнейшим эпизодам свадьбы; удачно разрешенная загадка открывает жениху поезду доступ в дом. Следует рукобитье, с казовою продажей или пропоем невесты, после чего начинается ряд посиделок или девичников; далее — самая свадьба, и на другой день большой стол или хлебины, чем и кончается торжество. Во всех этих обрядах главным действующим лицом является невеста, на ее долю выпадает наибольшее количество песен; она оплакивает свою девичью волю, прощается с семьею, жалуется на судьбу, заставившую ее идти в чужую, дальнюю сторону, и т. д. Жених играет пассивную роль: за него все говорит и делает дружка, балагур и краснойбай, отлично помнящий все тонкости свадебного обихода и свадебных “приговоров”, полный самосознания, как и невестой руководит дружка, такая же опытная и ловкая, знающая, когда и что следует делать, петь и говорить, носящая различные названия: “княжны-свахи”, вытницы, вопленницы, плачеи, певули, стиховодницы, заводницы и т. д. Она и дружка жениха — распорядители свадьбы, в составе которой мы уже наметили разновременное наложение бытовых форм в их песенных и мимических выражениях. Такова, например, подробность обряда, напоминающего умыкание невесты: сваты являются под вечер, в виде странников или охотников, просят пустить их обогреться, уверяют, что их князь охотился на красного зверя и сам видел, как одна куница или лисица скрылась во дворе именно этого дома. Их пускают во двор, но не иначе, как после долгих переговоров и за

известную плату, например за угощение. В день свадьбы перед поезжанами жениха запирают ворота; разыгрывается примерная борьба, иногда даже с выстрелами; брат невесты защищает ее с саблей в руках. Вечером, после свадебного пира, молодой хватает новобрачную в охапку и выносит из дому; та вырывается и бежит; девушки ее защищают; жених и поезжане снова овладевают ею и увозят в дом жениха. В ритуале народной свадьбы на Синайском полуострове невеста бежит, прячется от жениха, которому приходится искать ее. Таково содержание и одной фарейской песни, сопровождающей какую-то народную игру. <...> Такие песни существуют в пересказах малорусских, венецианских, сицилианских, новогреческих, русских; они ходят отдельно, кое-где поются в связи с свадебным ритуалом, искони ли выражая содержание соответствующего эпизода или примкнув к нему со стороны, по созвучию? Что аналогичные сюжеты могли вытеснить традиционное содержание обрядовой песни, тому свидетельством история дифирамба, в котором исконные мотивы дионисовского мифа уступили место героическим вообще. Это открывало путь к песенным нововведениям, уже вне видимой связи с каким бы то ни было обрядовым моментом; на польской и болгарской свадьбе поется на свободно бытовую тему о том, как муж вернувшись из отъезда, попал на брачный пир своей жены. В таком положении является Добрыня-скоморох¹²⁸ в былинне о нем: песня могла зайти в обряд из скоморошьего репертуара; вероятнее, что она в нем только преобразовалась и что ее первоначальное содержание навеяно было бытовым мотивом брачного умыкания.

Другие эпизоды брачного действия напоминают о купле-продаже невесты: сваты являются в виде купцов и обязаны выкупить невесту у ее брата деньгами, либо решением загадок; происходит осмотр товара и примерный торг, запиваемый магарычем.

И все это в сопровождении песен, в чередовании хоров и с моментом ряжения, в котором теперь трудно отличить свое и серьезно-бытовое от навеянного и бесцельно потешного: рялятся цыганом, цыганкой, москалем, жидом, мужчина одевается женщиной и т. д. Некоторую устойчивость обнаруживают “приговоры”: они указывают на упроченное предание, передававшееся из рода в род, от одного дружка к другому; такая же профессиональная передача, как у воппенниц наших причитаний, и с теми же результатами: обилием повторяющихся формул и образов, напоминающих и воспроизводящих схематизм былинного стиля. В ярославской свадьбе “предъезжий” дружка жениха (это его постоянный эпитет) с “молодым подружием” (помощником) подъезжает к невестину дому; ворота заперты; он говорит, что приехал “не насильно, не навально”, а послан женихом. “Наш князь молодой новобрачный выходил из высокого терема на широкую улицу; я предъезжий дружка с молодым подружием, выходил из высокого терема на широкую улицу, запрягал своего доброго команя и оседлал и овозжал, шелковой плеткой стегал; мой добрый конь осердился, от сырой земли отделился, скакал мой добрый комань с горы на гору, с холмы на холму, горы, доли хвостом устилал; мелки речки перескакивал; доскакивал мой добрый комань до синего моря; на том синем море, на

белом озере, плавали гуси серые, лебеди белые, соколы ясные (?). Спрошу я гусей-лебедей: где стоит дом, где стоит терем нашей княгини молодой новобрачной? На это мне гуси отвечали: Поезжай к синему морю в восточную сторону, тут стоит дуб о двенадцати корнях. — Я поехал в восточную сторону, доехал до того дуба; выскочила кунка; не та кунка, что по лесу ходит, а та кунка, которая сидит в высоком тереме, сидит на решетчатом стуле, шьет ширинку нашему князю молодому новобрачному. Я, предъезжий дружка с молодым подружием, поехал по куньему следу, доехал до высокого терема на широкую улицу к княгине молодой новобрачной к высокому терему; след куний по подворотнице ушел, а назад двором не вышел; след куний отведи или ворота отопри!”

Из-за ворот спрашивают: “Кто тут, комар или муха?”

“Я не комар, не Муха, тот ли человек от святого духа. След куний отведи или ворота отопри!”

Изнутри слышится голос: Поди под кутное окно; либо: Лезь в подворотню; Ворота заперты, ключи в море брошены; или: Ворота лесом и чащей заросли. На все у дружки есть ответ, например: “Наш князь молодой новобрачный ездил к синему морю, нанимал рыбачев удалцов, добрых молодцов; они кидали шелковый невод, изловили белую рыбицу, в той белой рыбице нашли златы ключи”. За каждым ответом то же требование: След куний отведи или ворота отопри!

Легко было бы подвести к приведенным примерам ряд аналогич<ных> из свадебного обихода других народностей, но они не изменили бы характера тех обобщений, которые мы имеем в виду. Остановимся лишь на одном вопросе: когда в обиходе народной свадьбы, как и в гомеровских поэмах, встречаются указания на такие формы брака, которые, разившись в последовательной эволюции семьи, не могли существовать в практике жизни, ясно, что иные из них спустились к значению обрядовых и песенных формул: в обряде они очутились полупонятными переживаниями, в песне — общими местами, широко и неопределенно суггестивными. Это один из источников народно-песенной стилистики.

Похоронная обрядность¹²⁹ построена на таком же хорическом начале, выражавшемся в пении, пляске и действии. Так, уже в классическом мире. Над Ахиллом¹³⁰ причитают, чередуясь, отвечая друг другу (*αμειβόμεναι*), девять муз, nereиды вопят (<“Одиссея”> XXIV, 60 след.); при теле Гектора певцы заводят плач — причитание, женщины выпускают вопли*. Говорят, что пиррихий (военный танец) изобретен был Ахиллом, исполнявшим его перед костром Патрокла¹³¹; судя по барельефам, на египетских похоронах плясали скоморохи <...>; погребальные пляски у римлян заменились впоследствии театральными представлениями, сопровождавшими еще в пору Веспасиана <Светоний. “Божественный Веспасиан”, 19> похоронный обряд, что объясняет отчасти нахождение в гробницах масок и ваз со сценическими изображениями. Как в Алжире местные плакальщи-

* “Илиада”, XXIV, 720 <...>.

цы плачут с дикими воплями, распустив волосы, на свежей могиле, так на армянских похоронах, в языческую и еще христианскую пору, причитания и песни делились на *mrgmountch* (роптание), *egherg* (жалоба) и *ogbh* (заплачка) ; являлась толпа плакальщиц, называвшихся *dsterg sgo* (дочери сетования, траура), с ними набольшая, *mair oghbots*, мать сетования. Они плясали, плеща друг друга по ладоням, пели, подыгрывая на разных инструментах; воспевали доблесть, благотворительность покойного, обращаясь к нему, вопрошая, зачем он покинул неутешную молодую жену и детей, либо прощались от его имени с вдовой и т. д. <...>

Известно, как ратовала западная церковь против *saltationes* <лат. — прыжков> и *carmina diabolica* <лат. — дьявольских песен> на кладбищах, “Стоглав”¹³³ против скакания и пляса и сатанинских песен на погостах в троицкую субботу. Козьма Пращский¹³⁴ говорит об игре ряженных и сценических представлениях на могилах, как позже в Малороссии похоронные, поминальные песни сменялись веселыми и пляской вприсядку.

В иных случаях погребальный драматизм выражался другими чертами. Двенадцать витязей объезжают могильный холм Беовульфа¹³⁵, сетуя и славословя (<“Беовульф”>, ст. 3169 сл.); Иордан¹³⁶ так описывает, со слов Приска¹³⁷, похороны Аттилы¹³⁸: посреди стана, на холме, под шелковым наметом положили тело усопшего; выбрали из гуннского народа лучших наездников, и они объезжали холм, восхваляя Аттилу в искусных песнопениях, *cartu funereo* <лат. — погребальная песнь>: “Славный король гуннов, Аттила, сын Мундзука, повелитель храбрейших народов, владел в неслыханной дотоле мощи, единично, скифскими и германскими странами, устрасил взятием городов обе римские империи, но, дабы не предавать всего грабежу, снисходя к просьбам, соглашался принимать ежегодную дань. И когда, поддержанный удачей, он совершил все это, обрел смерть не от раны, нанесенной врагом, и не предательством своих, а среди своего народа, стоявшего на вершине могущества, среди веселья, радостно и безболезненно. Кто же почтет прекращением жизни то, за что никому нельзя отомстить?” — Так оплакав своего повелителя, они совершили на вершине холма тризну (*strava*), пир и попойку и, оставив похоронные причитания, соединяя противоположное, предались веселью.

Таковы были хорические субстраты обряда, из которых выделились греческие *θρηνοι*. <трены>, римские *neniae* <лат. — нэнии>, средневековые *planctus*, *complaintes* <лат., фр. — плачи>*¹³⁹, в которых лирический момент сетования, возгласа, заплачки естественно чередовался с моментом рассказа, воспоминаний о делах усопшего, с тем, что можно обособить названием *причитания*. Они проникались взаимно или делились; в последних импровизация, пение <экспромтом> обусловлена была тем обстоятельством, что о каждом отдельном лице приходилось поминать разное; заплачка должна была скорее принять более прочные, фиксированные преданием формы, согласно с ограниченной группой вызвавших ее настроений.

* См.: <Веселовский А.Н.> Эпические повторения. <С. 82>

Такие заплачки — причитания могли раздаваться или создаваться и на поминках вне обрядового действия <...>

Так могли воспевать гунны смерть Атиллы, вестготы своего короля Теодориха¹⁴⁰. Средневековые <плачи>, сохранившиеся на латинском и народных языках, принадлежащие уже художественному почину, покоятся на обрядовом акте и вышедшем из него хоровом или личном причитании — заплачке. Ряд относящихся сюда памятников начинается с <плача> на убитого в 799 году Эриха Фриульского¹⁴¹ и с плача безыменного автора на смерть Карла Великого¹⁴² и т. д. <...> Близость подобного рода литературных причитаний к народной почве обнаруживается ритмическим строем некоторых из них, припевом, наследием хорового исполнения, и преобладанием эпической канвы над лирическим сетованием. Таковы <плачи> на смерть Фулькона Реймского и Вильгельма Longue-Épée <фр. — Длинная Шпага>¹⁴⁴, говорящие о делах покойных и обстоятельствах их смерти. Тем же эпическим характером отличаются французские плачи, например Рютбефа¹⁴⁵; когда во французских *chansons de geste* смерть витязя вызывает со стороны слагателя либо из уст действующих лиц память и хвалу и молитву об упокоении, в отражении общего места еще сохранился бытовой отклик, но момент воспоминаний уже уступил сетованию. Так причитает над Тургашом Роланд:

E! gentils horn, chevalier de bon aire,
Ui te comant al glorios celeste.
Jc mais iTiert om plus volontieis lo serve,
Des les apostles ne fu mais tel prophete
Por lei tenir e por ot atraire.
Ja la votro anme nen ait duel ne sofrate:
De pardis Ц seit la porte overte.

<О рыцарь славный и рождением знатный,
Да смиляется царь небес над вами
Вам со времен апостолов нет равных
В служенье нашей вере христианской,
В умении заблудшего наставить.
Пусть вашу душу бог от мук избавит,
Пред нею распахнет ворота рая.>¹⁴⁶

В провансальских *planh* <плачах> эпическая тема теряется еще более, развита лирическая часть плача и создается искусственный жанр, устранивший всякие следы обрядовой основы.

Именно эпическая часть <плача> подлежала раннему обособлению из обрядовой связи, если по содержанию она отвечала более широким, не местным только интересам. Песни — плачи о славном витязе, народном герое, продолжали интересовать и вне рокового события, вызвавшего их появление: их повествовательная часть делается традиционной в другом смысле, чем фиксированные подробности лирической заплачки. Так выделялись из похоронной связи лирико-эпические причитания: их могли петь по-прежнему хором, с припевом или отдельно, вне обряда, который разлагался и с другой, игровой стороны. В современной Греции причитания, мириологии, обратились в застольную игру: кто-нибудь из присутствующих представляет покойника, над ним голоса под звуки музыки (*λαλητάδες*), пока усопший не вскочит и не начнется общий пляс. В прежнее время плясали на похоронах, на жальниках, отбывая серьезное действие; теперь в Бретани, вечером по воскресеньям, еще пляшут на

погостах, по привычке и косности предания, но пляшут под звуки балладных песен <...>

Иная судьба ожидала причитание там, где оно зажило внутри обряда, как, например, у славян и албанцев, греков и ирландцев, на Корсике и в Сицилии. Обыкновенно причитают женщины, как над Ахиллом музы¹⁴⁷, римские *praeficae* <лат. — плакальщицы>, итальянские *voceratrici*, <вопленицы>, наши вопленицы¹⁴⁸; в армянском похоронном ритуале являются дочери — и мать сетований, плачая, нечто вроде гомеровского *ἔξαρχος θρήνων* <гр. — зачинателя плачей>, что указывает на хоровое начало. И вот в этой сфере замечается развитие специализации, профессии: печалются близкие люди, но причитают другие, вопят о чужом горе, потому что умеют вопить. Выше мы заметили, что лирические мотивы заплачки, выражающие группу определенных психических настроений, необходимо повторялись, внося в песенный склад известную устойчивость и вместе однообразие. К этому присоединилась теперь устойчивость стиля, выработанная профессиональной привычкой к таким, а не другим оборотам, к схематизму положений, к ограниченному ими словарю и фразеологии. <...> Присоедините к определенности психических мотивов и образовавшейся устойчивости их словесного выражения еще и любовь к некоторым традиционным сюжетам, повторяющимся из рода в род, — и мы очутимся на почве эпоса и эпического стиля, т.е. в конце долгого процесса, первые шаги которого мы пытаемся уяснить. На параллель со стилем свадебных приговоров указано выше¹⁴⁹.

Заплачка о видном деятеле становилась исторической былью, балладной песней, и переходила в предание; к ним приставали песни, навеянные казовыми событиями народной жизни, победами и поражениями, песни мифологического содержания. Все это пелось хором, порой и плясалось. <...>

Как в “Одиссее” (VIII, 263 след.) феакийские юноши пляшут под песню о шашнях Арея с Афродитой¹⁵⁰, так на фэрейских островах известные традиционные пляски исполняются под баллады из цикла сказаний о

Нифлунгах¹⁵¹, а в Дитмарше в былое время плясали под песни воинственного содержания. Хором пели, по свидетельству начала XII века, про деяния Вильгельма¹⁵² <...>; то же предположили и для древне германских эпических песен и тех греческих, которые мы теперь не различим в слове гомеровских поэм.

Мы не можем поручиться, насколько и в более древних, приведенных нами примерах содержание песни искони было крепко хору, тем менее обрядовому действию. Твердо сохранился лишь обычай: петь хором, играть, плясать песню, содержание ее не всегда обязывало. Кантилена о св. Фароне¹⁵³, которую, с плесканием рук, исполнял женский хоровод, входит в разряд былевых, исторических, рассмотренных выше, но когда во французской Канаде исполняют архаический религиозный танец под звуки “Евангелисткой песни”*, во Франции - под песню о Николае угоднике

* См.: <Веселовский А.Н.> Разыскания <в области русского духовного стиха // Записки / имп. Академии наук. Спб., 1883. Т. 45.> VI. С. 82.

и сожженном отроке (наша “жена милосливая”), нам станет ясно, что между текстом и движениями пляски нет ничего общего, что текст только опора ритма, игра отвечает требованиям того ритмического катарсиса, который мы встретили при начале синкретического действия, который греки обобщили в эстетический принцип.

На этой точке развития стоит целый ряд хоровых песен и плясок, которые мы не в состоянии приурочить ни к обрядовому акту, ни к мимической игре.

В Португалии перепеваются два хора, поочередно повторяя двустушия на разные рифмы, с одним постоянным припевом, причем каждый хор подхватывает последний стих своей же, предыдущей строфы <...>.

Точно два правильно перевивающихся варианта одной и той же песни. Пляшутся и поются французские *gondes* <хороводы>; я заподозрил обрядовое начало в немецких <танцах с мечами>, хотя, быть может, они по существу подражательно-гимнастические, как и сходные военные пляски, известные во Франции. В старые годы в Дитмарше исполняли так называемый *Lange Dantz* <длинный танец> в его различных видах, с топанием и прыжками, под звуки песен <...>: запевала, порой выбиравший себе товарища, который подпевал бы ему и вообще помогал, začínал песню с кубком в руке. Пропев один стих, он останавливался, и стих повторялся остальными. Они либо тут же подслушивали его, либо знали раньше. В том же порядке исполнялись и второй, и следующие. После первого или второго стиха выступал и руководитель танца и с шляпой в руке принимался плясать, таким образом приглашая к тому же и других. Он сообра<зовыв>ался с пением солиста, за ним и все участники в танце; порой он так же выбирал себе такого же помощника, как и запевала.

Особо следует поставить хорические игры с характером местных, церковно-легендарных воспоминаний: они могли явиться на смену и в формах древних народно-обрядовых, могли и сложиться наново из элементов, накопившихся в игровом предании. Примером послужит следующая бытовая картинка из Южной Италии. О св. Павлине, епископе Ноле, рассказывают, что он сам отдал себя в рабство в Африку, дабы освободить из неволи сына одной вдовы, попавшего в плен; когда по некотором времени он вернулся, жители встретили его песнями и плясками. 22 июня в Ноле ежегодно чествуют это воспоминание праздником гильдий: устраивается по городу процессия, в которой несут громадные декоративные башни, украшенные статуями святых и гильдейскими эмблемами; в нижнем этаже башни пахарей Юдифь держит голову Олоферна¹⁵⁴. В процессии везут и корабль, на нем ряженный мавром, с сигарой в зубах, и св. Павлин, коленапреклоненный перед алтарем. Когда все башни соберутся на площади перед собором, носильщики начинают качать их взад и вперед, на плечах, под такт, указанный распорядителем; затем башни спускают наземь, и вокруг них устраиваются пляски: пляшут кругом мужчины, положив руки друг другу на плечи; в середине круга танцуют двое; порой они берут к себе третьего; он лежит у них на руках и сначала сам проделывает па в этом положении, затем стихает, точно его закачали насмерть — и вдруг поднимает голову,

улыбается и принимается стучать кастаньетами. Другие в то же время ломают из себя акробатов, показывая разные *tours de force* <фр. — ловкие трюки>~ тогда как рядом в соборе епископ торжественно священнодействует у алтаря святого. — Легендарное воспоминание, разработанное народными, обобщившимися игровыми мотивами. Так новая песня создается нередко из старых формул. Не изучив исторического словаря этих мотивов и формул, исследователь как без рук в вопросах мифологического и поэтического генезиса.

Мы рассмотрели в кратком очерке разные виды хоровых действ, живших или еще доживающих среди культурных народностей. Их легко приравнять к категориям, установленным нами для народностей некультурных. Передвинулись только — мы видели - границы календарного обряда, торжествует текст, импровизация во многом уступила традиции, и из связи хора могут выделяться отдельные песни, самостоятельные целые, живущие своею особою жизнью и определяющие порой формы и роды художественной поэзии. Так обособились балладные песни из цикла весенних, свадебные, поминальные, заговорные. Греческая поэзия полна таких выделений, лишь названием напоминающих о своем обрядовом начале: элегия¹⁵⁵ уже не вызывает в нас представления о погребальной песне, сатира о древней синкретической сатуре¹⁵⁶ и т. п. Весь этот процесс предполагает, еще за пределами литературы, отдельных носителей, певца или певцов, вышедших из хора или дихории¹⁵⁷, и в то же время на почве хора и в амебейности даны были условия драматического действия: создавались жанровые сценки, как в наших весенних играх, с типами и масками, как в ателланах¹⁵⁸, и такие же сценические эпизоды примыкали к обряду извне, не проникнутые и не обусловленные его содержанием. Таков характер немецких *Fastnachtspiele* <масленичных фарсов>, нашей святочной игры в “боярина” и т. п. Не видно непосредственной эволюции обрядового хора, в котором так сильно развиты моменты движения и диалога к тому целому, которое мы назовем драмой. Греческая трагедия указывает на идеальные условия такого развития и на его переходную степень — в культе. К этому вопросу, уже затронутому нами выше, нам еще придется вернуться. Культовая драма средневековой Европы, мистерия, остается в стороне: она вышла не из народных источников, в разрез и противоположность с Народною обрядностью. Черты последней могли проникнуть в нее, когда она стала выходить из-под опеки церкви, но они отражаются главным образом в бытовых подробностях, типах. И наоборот: как церковь овладела на западе народною обрядовою игрой, введя ее в свой обиход, так и церковная драма пристраивалась к народным хоровым действиям в пору их разложения или забвения как один из элементов нового синкретизма¹⁵⁹. Когда в иных местностях Германии начальники двух народных трупп, исполняющих рождественскую мистерию, обмениваются загадками, препираются друг с другом в форме вопросов и ответов, нам ясно, что церковная драма примкнула к народному хоровому или амебейному действию. В Италии таков был, вероятно, первоначальный характер *taggio*: ветка майских обходов, игра и прение вроде тех, какие мы наблюдали в Германии; позже

maggio принял рыцарский колорит и перешел в торжественное ристание, род казового турнира; теперь под старым названием разыгрываются народные пьесы, заимствованные из легенд святых и перешедших в народную книгу феодальных поэм и рыцарских романов.

4

На почве хорического действия мы отметили постепенный процесс дезинтеграции и, в результате, ряды органических выделений и неорганических смешений; последние являются и живут спорадически, органические выделения вступили на путь развития. В последующей истории поэзии мы встречаем такие более или менее определенные типы, как эпическую, лирическую, драму; в каких отношениях стоят они к той синкретической, хоровой поэзии, формы которой мы вправе считать древнейшими? В какой последовательности развились они из этой протоплазмы, отвечая тем или другим вопросам бытовой или общественной эволюции?¹⁶⁰

Вопрос этот занимал эстетиков и историков литературы; решения шли в уровень с теми или другими общими посылками, философскими взглядами и приращением материала сравнений, разрушавших старые обобщения, вызывая новые. На первых порах считались с наличностью историко-литературных данных, среди которых явление первоначального синкретизма не выделялось, пока более широкое изучение фольклора не выставило его в надлежащем свете.

Я коснусь лишь в немногих чертах истории вопроса, в которой меньше решений, чем неупорядоченных колебаний.

Начну с воззрений, полученных из а) *одностороннего обобщения фактов греческого литературного развития*, принятого за идеальную норму литературного развития вообще. И до Гомера были гимнические поэты и жреческие певцы, но грандиозное явление гомер<ов>ского эпоса заслонило собою более древние начинания; он и представился стоящим в начале всего; история греческой литературы указывала далее на расцвет лиризма, позже на явление драмы; эта троичность и эта последовательность были приняты за нормальные и узаконены a posteriori <лат. — на основании опыта> философскою идеей. Таково построение Гегеля¹⁶¹. На первом плане *эпос* как выражение *объекта*, объективного мира, впечатление которого полонит не развитое еще сознание личности, подавляя ее своею массой. В другой исторической чередой личность начинает развиваться, и рост ее самосознания открывается в новой поэзии *субъекта: лирике*. Когда субъект окреп, является возможность критического отношения к миру объективных явлений, оценка человеческой роли в окружающем ее эпосе, страдательной или побеждающей, борющейся. Этому и ответило явление *драмы*, поэзии *объекта — субъекта*. С этой точки зрения драма могла представляться чем-то композитным, сводом, соединявшим результаты прежних воззрений и форм для выражения нового мирозерцания. “Драма — эпический ряд лирических моментов, — говорит Жан-Поль Рихтер, — в ней объективное соединяется с лирическим. Драматический поэт — суфлёр души.

Присутствие хора у древних было живою, цельною лирическою стихией. У Шиллера сентенции действующих лиц можно назвать маленькими хорами¹⁶². Насколько лирические партии хора в греческой драме участвовали в этом определении — ясно само собою.

Воззрения Гегеля надолго определили схематическое построение и чередование поэтических родов в последующих эстетиках. Примером может послужить <Каррьер>: “эпическая поэзия — заря культуры, первое слово, которым народ выражает свою сущность”; “можно сказать, что, с точки зрения искусства, драма представляет последний, вершающий здание камень, ибо она покоится на соприкосновении и слиянии эпических и лирических элементов, да и в историческом отношении является лишь тогда, когда последние уже развились. Самая прозрачная история искусства, греческая, доказывает это всего яснее: так, после Гомера и Алкея выступают Эсхил и Софокл, и в их трагедиях эпические партии в повествовании гонцов наслаиваются на лирические песнопения хоров¹⁶³. В другом своем труде¹⁶⁴ <Каррьер> уже делает слабую уступку явлению синкретизма, предварившего все последующее развитие, но драма по-прежнему является такою же композитной, как у <Жан-Поля>: в начале культуры поэтические роды еще не успели выделиться, дальнейшее развитие состоит в последовательном обособлении сначала эпоса, потом лирики, которые под конец соединяются в органическое целое драмы. Художественная ее обработка — мировая заслуга греков, подвиг Афин после персидских войн. Для этого не только необходимо было предварительное развитие музыки и пластики, но и выделение из первоначального, безразличного единства поэзии, сначала эпоса, потом лирики; надо было прежде развить искусство рассказа, затем умение выражать настроение чувства, дабы то и другое соединилось в драме... Таким образом в Афинах слились, в создании новой художественной формы, ионийский эпос, дорическая хоровая лирика и эолийская лирика личного чувства¹⁶⁵. Подобные взгляды мы встречаем и в поэтике Ваккернагеля¹⁶⁶, у <Бенлева>¹⁶⁷ (le drame qui marie le lyrisme à l'épopée <фр. — драма, которая соединяет лиризм с эпопеей>), у Лакомба¹⁶⁸.

В стороне от этого построения, мирясь и не мирясь с ним, высказано было другое. Основано оно на Б) *психологических* посылках, навеянных современным пониманием лиризма, которое и проецировалось <на> начало о развитии; туда же вело, быть может, и приравнение древнейшей гимнической поэзии, выросшей в обрядовой, хорической среде, к лирике личного чувства. Таково понимание Жан-Поля Рихтера: “Лира предшествует всем формам поэзии, так как чувство — мать, искра, возжигающая всякую поэзию, подобно тому, как лишенный образа огонь Прометея оживляет все образы¹⁶⁹. В комментарии к своему переводу поэтики Гегеля Бенар¹⁷⁰ выразил свое несогласие с взглядом автора на более позднее будто бы развитие лирики сравнительно с эпикой: наоборот, на лирическую поэзию всегда смотрели, как на самую древнюю и общую форму поэзии: это — первый крик души к своему творцу, голос, поднявшийся из глубины сердца, движимого благодарностью и восторгом, выражение наивно-вдохновенной

мысли. Всюду лирическая песня предваряла эпическую. Подобные воззрения заявлял и <Бенлев> (Le lyrisme est la poésie des peuples qui n'en ont pas d'autre <фр. — лиризм — это поэзия тех народов, у которых нет другой поэзии>), их разделяют <Тальви и Шиппер, Вестфаль и Круазе, Реньо>¹⁷¹ и др. <Леон Готье> мотивировал их с обычным ему пафосом. “Представьте себе первого человека в момент, когда он вышел из рук своего творца и впервые окидывает взором свои недавние владения. Представьте себе, насколько возможно, живость и глубину его впечатлений, когда великолепие трех царств природы отразилось в умственном зеркале его души. Вне себя, опьяненный, почти исступленный от изумления, благодарности и любви, он поднимает к небу очи, которых никогда не удовлетворит зрелище земли; тогда, открыв в небе бога и воздав ему хвалу за красу и свежую гармонию его творения, он разверзает уста; он заговорит; нет, он запоет, и первая песня этого властителя мира будет гимн богу-творцу”. Такие гимны он станет петь и впоследствии, славословя Создателя; таков древнейший поэтический род, который греки называли по внешнему признаку, аккомпанементу на лире — лирикой. Но люди плодились и разошлись в народы; поэзия гимнов более не удовлетворяла; славословили бога, затем стали петь хвалы вождям, народным героям, но для нового содержания формы гимна или оды оказались слишком тесными. Тогда зародился новый род поэзии, менее восторженный, более повествовательный: сказывали (*ἔπω*) о войнах, народных победах и невзгодах; начали с мифов, пока еще не проснулся исторический такт. Но и эту эпическую поэзией не удовлетворились, она приедалась; хотелось чего-то более живого, захватывающего. И вот у некоторых поэтов явился замысел: вместо того чтобы воспеть гимн герою или поведать о его подвигах, они собрали своих друзей и сказали: ты назовешься именем такого-то лица, примешь его облик, его костюм, станешь говорить и действовать, как он: ты будешь Орестом, Агамемноном, Улиссом, Ахиллом, Гектором — Люди приняли с восторгом эту новинку, заменившую рассказ действием — драму”¹⁷².

С подобным взглядом на хронологическое первенство лирики мы еще встретимся в одной из новейших работ, только мотивы будут другие, не навеянные идиллическим взглядом на первобытного человека с его воплями благодарности к творцу.

От увлечения нормами греческого развития, где на первом месте истории стоял эпос, и от психологически-отвлеченного предпочтения лирики, как естественного крика души, 1) *историко-этнографическая школа* выходила последовательно к понятию древнего хорового синкретизма (Мюлленгоф, Ваккернагель, фон Лилиенкрон, Уланд, Гейер и др.)¹⁷³, из которого развились поэтические роды. Уже <Бенлев>, стоящий за большую древность лирики, говорил о сплетении эпических и лирических элементов в поэзии первобытных народов (mais elle n'est cela que virtuellement pour ainsi dire <фр. — но она такова лишь потенциально>). Неопределеннее выразился Штейнталь: первые элементы поэзии и остальных искусств даны преданием (Sage <нем. — сага>) и культом. Гимн, стало быть,

лирика, эпос и драма, вначале почти нераздельные, выступают впоследствии, при благоприятных обстоятельствах, особо и самостоятельно. Как язык, миф и религия — создания народного духа, так и начала поэзии — в народной душе, выразившейся особенно в лирике, но всего ярче в эпосе¹⁷⁴.

Гастон Парис различает в первобытной поэзии два течения, лирическое и эпическое, смешанные, у иных народностей никогда не доходившие до дифференциации, выразившиеся в произведениях эпических по содержанию, лирических по форме. У народов с историческою ролью и преданием является потребность не только высказать свои ощущения по поводу того или другого события, но и рассказать о них, на память себе и потомкам. Форма таких песен, на первых порах страстная, отрывочная, отстаивается со временем в нечто более ясное, правильное, объективное; лирический элемент утрачивает почву, и народная поэзия переходит к эпике¹⁷⁵.

Так выяснилось, рядом с понятием синкретизма, и другое: понятие лирико-эпического жанра, как переходной степени развития. Остается по-прежнему открытым вопрос об относительной хронологии эпики и лирики. Исследователи отвечают разное: Лахман, Ваккернагель, Коберштейн, Мартин, Барч, фон Лилиенкрон, Вильманс ставят лирику позже эпики, Я. Гримм, Мюлленгоф, Шерер это отрицают. Разногласие объясняется тем, что в понятие древней лирики и эпики бессознательно переносятся моменты различной ценности, и что под лирикой одни разумеют не то, что другие¹⁷⁶.

Поэтика Шерера¹⁷⁷ пролила бы, вероятно, свет на многие из нерешенных вопросов, если бы не осталась наброском, остовом лекций, полным блестящих идей, но и недосказанностей. Шереру снилась поэтика будущего, построенная на массовом сравнении фактов, взятых на всех путях и во всех сферах поэтического развития; широкое сравнение привело бы и к новой, генетической классификации. Эта поэтика очутилась бы в таком же отношении к старой, законодательной, в каком историко-сравнительная грамматика к законодательной грамматике догриммовской поры. Все это остается пока и, вероятно, надолго останется — идеалом.

Шерер откровенно стал на синкретическую точку зрения, но не выдержал ее до конца, не выяснил моментов развития, когда из пестрой связи игровых проявлений выделяется то, что мы назовем поэзией, ячейкой поэзии. Предполагается вначале смешение поэзии — песни с музыкой и мимической пляской; для древнего периода, который мы пытались характеризовать, когда элемент слова отсутствовал в синкретической игре, либо выражался восклицаниями, можно сказать, что в впечатлении целого слово не играло определяющей роли. Шерер обобщает этот вывод с очевидно натяжкой: “поэзия не в одном только художественном употреблении речи”, — говорит он и иллюстрирует его примерами: балета, обходящегося без слов, пантомимы, наконец средневековой мистерии, которая пелась и плясалась, производя художественное впечатление именно в этой связи, не одним только словесным элементом. Отсюда вывод, что пантомима — поэтическое произведение без слов (*ein dichterisches, poetisches Kunstwerk*).

Мы выйдем из противоречия, поставив вместо “поэтического” хотя бы “художественно е”.

Итак: хоровая песня с плясом, откуда начало поэтического ритма; с радостными кликами и смехом, потому что поэзия ответила прежде всего требованиям забавы, удовольствия; одним из древнейших ее моментов был эротический. В это определение не укладывается многое, о чем могли петь и пели; куда девать, например, причитания? Нельзя же говорить в пору зарождения поэзии об эстетической субституции.

Рядом с ритмической хоровой песней — сказка в прозе, начало эпики. Чередование стихов и прозы, встречающееся у разных народов*, понято как переходная степень эпического изложения; происхождения самой формы Шерер не объясняет: совершилось ли смешение сказа, партии корифея, с хоровым припевом, что могло бы повести к чередованию ритмических и неритмических партий? Дальнейшей формой будет эпическая песня в стихах, но не в строфах, ибо строфа развивается в хоровом исполнении, а эпическая песня, “эпос”, как выражается Шерер, сказывается одним лицом, это его “индивидуальный подвиг”. Любопытно, как объяснялась бы с этой точки зрения строфичность французских *chansons de geste*. Но лирика, при ее зарождении, оказывается таким же индивидуальным делом: кто-нибудь один выражал свою радость, удовольствие, эротические чувства; если у него были сочувственные слушатели, его настроение сообщалось и им; на этом основано наше участие к лирической поэзии вообще.

Начал драмы из элементов хоровой песни Шерер не касается вовсе; можно было бы ожидать несколько соответствующих указаний в отделе, посвященном “родам поэзии”, но именно здесь автор оставляет историческую точку зрения для обычного схематизма, орудуя понятиями эпоса, лирики, драмы как чем-то объективно данным, строго определенным, в чем можно разобраться, плодя новые формальные категории. В эпосе подчеркивается, например, элемент повествования; сюда отнесены эпопея — и баллада и романс, отмеченные, впрочем, названием эпико-лирического рода. Целый ряд любовных песен с эпической канвой подобает извлечь из отдела лирики и отнести к эпике; надо из лирики выделить все эпическое, хотя эпический рассказ может быть проникнут лирическими моментами. И в то же время широко распахиваются двери из лирики в драму: диалогические партии в лирике принадлежат полудраматическому роду, точно так же, как “молитва”, “послание”, “героида”, хотя, сама по себе, она может носить и эпический характер и т. д.

Историко-сравнительная поэтика не осветила категорий формальной.

Книга Шерера вызвала более полемики, чем сочувствия. С нею мы вступаем в область новейшей литературы, посвященной интересующим нас вопросам. Я остановлюсь лишь на некоторых ее явлениях; в них старое и новое чередуются, эволюционная точка зрения с умозрительной, черпающей свои обобщения из современного художественного опыта. Я не от-

*См.: <Веселовский А.Н.> Эпические повторения... <С. 95 след.>

рицаю значения умозрения, если его психологические и эстетические выводы построены не на одиноко стоящих, хотя бы и казовых фактах, а на идее развития в широкой исторической перспективе.

Начну с работ, не задававшихся целями исторического изучения.

Какой из двух родов поэзии, лирика или эпос, относительно древнее, на этот вопрос мы не найдем ответа в книге Вернера (“Lyrik” <“Лирика”>)¹⁷⁸; только полемизируя против Шерера, он делает замечание, что в эпике момент чувства, стало быть, лирический, кажется ему древнее повествовательного; вместе с Шерером он считает эротическое начало существенным в лирике эпохи зарождения. Для поэтических родов устанавливаются два деления: по содержанию и по форме. По отношению к первому следует отличать два рода: лирический и другой, для обозначения которого у нас, в сущности, нет соответствующего выражения; этот-то род и распадается по форме на два вида: эпос и драму. Как видно, первое деление основано не на процессе исторического развития, а на знакомом старой теории признаке не содержательно-психологического, а формального характера: что лирик выражает свои личные ощущения, тогда как задача эпического и драматического поэта изображение характеров, положений, действий других людей. Будто все это не вызывает и в личности поэта личной оценки, стало быть, и выражения индивидуального ощущения? Ведь и лирика, как понимает ее Вернер, лирика самонаблюдения предполагает раздвоение субъекта, часть которого и становится объектом анализа, не говоря уже о народной песне и той древнейшей, которую мы можем конструировать для начала развития, где для субъективного анализа в нашем смысле слова и не было места. — Это позволит нам устранить и другую характеристику, не оправдываемую ни психологическими, ни историческими фактами: будто лирика довлеет самой себе, одинокий жанр, *einsame Gattung*, тогда как эпос и драма предполагают общество, публику; они — *gesellige Gattungen* <нем. — публичные жанры>. Одинокая лирика “про себя” принадлежит эстетической абстракции, как школьному схематизму — установление 256-ти лирических родов. Из них лишь 16 признаются чистыми, беспримесными; для некоторых других допущено соприкосновение лирики и эпоса (знакомый нам лирико-эпический жанр) и предполагается несколько новых определений, например эпико-лирики для пьесы, в которой эпический элемент преобладает над лирическим (гётевская баллада “Der Fischer” <“Рыбак”>); или даже естественно-политической лирики (*Natur-politische Lyrik*) для политической сатиры Уланда (“Schwindelheber” <“Мошенник”>). Это напоминает пастушеско-комические, историко-пастушеские и траги-комико-историко-пастушеские драмы, о которых говорит Гамлет¹⁷⁹.

<Валентин>¹⁸⁰ также недоволен ходячим распределением поэтических родов на эпiku, лирику и драматику и, не считая существенным их отличие по форме, строит свою теорию на понятии *Gattung*, обособляя таким образом эпiku, лирику и поэзию рефлексии. Но что такое *Gattung*? Это — *сущность содержания*, сюжета, столь тесно обусловленная природою, настроением поэта <...>, я сказал бы: его *особой апперцепцией действи-*

тельности, что всякое изменение первой существенно отразится и на второй. Лиризм Жан-Поль Рихтера, например, не находил себе выражения в эпических формах романа и — находил в бесформенных *Streckverse* “<нем, — ритмических строках> его прозы”¹⁸¹. Этим устраняется категория формы.

Далее понятие *Gattung* двоятся: внешний мир действительности дает поэту объективное, эпическое содержание, он воспринимает его, разрабатывает субъективно, одолевая его рефлексией, извлекая из него момент чувства: материал лирики. Эпическо-объективное содержание является таким образом общим субстратом, художнику принадлежат рефлексия и чувство, и я устранил бы “эпическое” из понятия *Gattung*, но автор продолжает говорить о трех *Gattungen*, в сущности трех элементах, присущих в разных сочетаниях каждому поэтическому созданию. Именно разный характер сочетаний и привел его к установлению трех названных выше поэтических категорий: “Мы говорим об эпическом процессе, когда сообщаются представления с целью вызвать в нас такие же ощущения, какие вызвали бы в восприимчивой личности действия, возбудившие эти представления. Мы говорим о лирике, когда чувство, которое желают в нас возбудить, не возникает в нас непосредственно из представлений, а из такого же чувства, своеобразно сложившегося в какой-нибудь личности и в этой своеобразности сообщаемого другим, что, при средствах языка, возможно лишь путем усвоенных им представлений. Наконец, мы называем рефлектирующим процесс размышления, вызывающего оценку и выводы”. Все дело в качестве смещения при тождестве участвующего материала; мы в царстве переходных сложений, в которое отринутое учение о форме вносило какой-то внешний распорядок: представление вызывает представление и — повторение ощущений, чувство вызывает чувство путем представлений языка, образных, эпических. Автор опирается на это качество языка, чтобы прийти к такому определению поэзии, в котором расплываются его прежние понятия об “эпическом” как об одном из элементов, *Gattungen*, поэтического творчества — и как о субстрате действительности. Оказывается, что поэзия, как словесное искусство, — искусство эпическое, оно поднимается до лирики — музыки, лишь борясь с своим материалом; между ними — танец, который может быть и эпическим, и лирическим. Мы встречали в первобытной синкретической игре пляску в соединении с элементом действия, из которого разовьются впоследствии формы драмы; но до (художественной) драмы дошли не все народы, - говорит автор, — она не “истекает непосредственно из сущности поэзии”, не род, а форма, которая одинаково служит и эпическому изображению, и лирическому чувству, и рефлексии.

Иное деление родов находим у Лакомба¹⁸² <...>. Стоит ли устанавливать их иерархию? — спрашивает он себя и отвечает положительно. Если с философской точки зрения их различие и может показаться бесполезным, то, во-первых, вопрос о преимуществе одного над другим неотделим от вопроса о прогрессе в литературе, во-вторых, самое существование жанров - исторический, социологический факт, одна из литературных институций, заслуживающих изучения. Мы ожидаем после этого заявле-

ния, что иерархия Лакомба будет историческая, социологическая; вместо того мы получаем одну из обычных банальных схем, построенных на психологических и эстетических послылках. Лирика (в стихах или прозе) — это жанр, где поэт свободно выясняет самого себя, свои чувства и мысли. Она по необходимости односторонняя, и это указывает ей скромное место в иерархии: романист, драматург выше лирика по разнообразию вызываемых им ощущений; к той же оценке ведет и положение автора, впрочем не развитое, что высшая цель искусства — создавать характеры, *individuer*. В противоположности с лирикой — драматика: сюда относятся все произведения, в которых художник заставляет действовать, чувствовать, говорить другие лица. Такие произведения известны были “во все эпохи” (?), рядом с другими, где автор показывается и сам, поясняя и обсуждая то, что делают ее марионетки. Это — эпика; “логически” — это “смешанный род”, *genre mixte*.

От отвлеченно-эстетических построений Вернера, <Валентина> и Лакомба, едва ли имеющих обогатить практическую поэтику, перейдем к некоторым работам, в которых поставлены были и обобщены вопросы поэтики исторической. Я имею в виду Якововского¹⁸³ и Летурно¹⁸⁴.

Якововский выступил в защиту *Urlyrik* <нем. — пралирики>, подчеркивая ее субъективное содержание на почве древнего ритмического синкретизма. Для него лирика — выражение, эмбрион зарождающегося субъективизма. Первобытный человек переживает приятные и неприятные ощущения; одни из них так и остаются непродуманными, тогда как другие непосредственно переходят, каким-то психохимическим процессом, в лирику, когда особенно сильный аффект выведет человека из состояния душевной косности. Лирика является таким образом выражением ненормального состояния сознания; ее материал — приятные и неприятные ощущения; форма — звуки, междометия; если бы сравнительное языкознание поставило себе задачей изучить восклицания, общие всем языкам, мы открыли бы в них следы первоначальной лирики. Эмоциональный момент восклицания указывает на пение, содержательный - оформлен в слове; отсюда положение, что поэзия (?), слово и пение — три ветви, выросшие из одного корня. Поэзия упомянута раньше времени: пока мы на почве восклицаний; ими достигается такой же катарсис приятных и неприятных ощущений, как движениями сердца, дыхательного аппарата, мускулов на ходу, в пляске. Начала лирики в связи с пляской, с пляской ритмической. Автор останавливается на физиологическом значении ритма, симметрии, играющих роль и в мире животных, где то и другое служит и пособием, и приманкою в пору случки. Ритмический характер первобытной лирики стоит в связи с ритмом сопровождавших ее плясовых движений; повторение движений вызывало и соответствующее повторение лирических звуков, восклицаний: это зародыш стиха; повторение одной и той же мысли, выраженной в тех же однообразных звуках, — начало лирической песни; удовольствие, какое находили в сложении одинаковых звуков, поддерживалось другим, умением воспроизводить уже сложившиеся, затверженные, в чем мы усмотрели выше начинающийся рост предания.

Переходя к сюжетам первобытной лирики, автор выделяет особо лирику основных позывов: голода и любви, к которым пристраивается лирика зрительных и звуковых впечатлений. Из последних двух отделов не придется ничего извлечь: нельзя же серьезно говорить, по поводу того и другого, о зарождении эстетического чувства природы (*Ursprung des Naturgeföhls*), когда рядом предполагается лирика аппетита. Что касается любви, основного мотива древнейшей поэзии, по мнению Шерера и Вернера, то эта категория у места лишь в том случае, если мы ограничим ее понятием физиологической, обрядовой эротики. Уже не раз этнографы замечали теоретикам поэзии, что собственно любовные песни не принадлежат к той поре развития, которую имеет в виду автор: в рамки его субъективизма и выражавшей его <пралирики> не укладывается поэзия личного чувства.

Первобытная поэзия была чисто субъективною (*Urpoesie war reiner Subjektivismus*), — повторяет он в одной из последних глав, т.е. была одиноко-лирической, ибо публики — нет. Нечто подобное проскользнуло перед нами и во взглядах Шерера и Вернера. Предполагается, что первобытный человек жил как-то особью (у Якобовского — в домах; это пещерный-то!) и мог одиноко предаваться своим ощущениям. Затем явилась первая публика — женщины; если певец обращался к ней, он уже был эпиком; если она ему отвечала, то выходил диалог, начало драмы.

Так легко устанавливается порядок эволюции, если забыть, вместе с автором, сообщенные им же факты и объективные выводы. Субъективная лирика кликов и воплей удовольствия или боли понятна, как физиологический субстрат языка и поэзии, но отсутствие публики, т.е. себе подобных, предполагает исторические отношения, мыслимые разве в отвлечении. Далее представления групповых особей мы в истории человечества воззойти не можем; язык, поэзия, обряд (на обрядовую сторону древней поэзии Якобовский не обратил внимания) указывают на общение, “публику”, и это сразу вводит нас в отношения синкретизма, с лирикой его возгласов, с обрывками эпического сказа и ритмическим действием. Здесь точка отправления для дальнейшего развития.

Так понят этот вопрос и в компилятивном труде Летурно: развитие идет от драматических игр и забав (у первобытных и древних народов) к неразвитым еще формам драмы, от которой мало-помалу отделилась лирика. Я не остановлюсь на разборе этой книги, лишенной самостоятельных взглядов; Матов¹⁸⁵ попытался соединить их с теорией Якобовского, отвечая на вопрос: эпос ли древнейший род поэзии? Ответ едва ли из удачных. Поэзия, — говорит автор, — первоначально связана с мимикой и танцами: драматические начатки, проявлявшиеся в глубокой древности в играх и процессиях. Из этой связи выработались и стали особо лирика и эпос, и когда развитие коснулось мимики и музыки, стал возможен и новый организм — драмы. Это напоминает ее определение у <Жан-Поля>: эпический ряд лирических моментов. Первою выделилась лирика — и мы впадаем в субъективную <пралирику> Якобовского с моногамией, как древнейшею формой брака: публики нет, жена — первая публика для ли-

рика-мужа; отсюда, как у Якобовского, выход к эпосу и драме: “всякий раз, как только жена отвечает мужу не только мимикой, но и словами, лирическая поэзия делает шаг к эпосу и получает в то же время драматическую форму”. Но ведь драматическая форма уже дана в первобытном синкретизме, из которого выросла <пралирика>? И далее мы не выходим из противоречий: лирика сделала шаг к эпосу и драматической форме, “но настоящая эпика развивается лишь тогда, когда из семейства образуются роды. Тогда не только чувство любви, но и другие чувства заставляют человека делиться своими впечатлениями с другими, а это вызывает подражание; таким, может быть, смутным желанием звуками и движениями произвести то же чувство, которое создало эти звуки и движения у того, кто первый их произнес, объясняются общественные хороводы, и песни у первобытных народов”. Стало быть, опять новообразование драматической формы, уже дважды являвшейся на очереди развития.

Матов не согласен с “философами-археологами” (Миклошич), полагавшими, что “первоначальная поэзия была эпической, так как древнейшей формой общественной жизни был род (союз, задруга, клан и др.), и, таким образом, не было места для индивидуальности, для лирической поэзии”. Опровергая это воззрение, автор ломает меч и над своим собственным, усвоенным от Якобовского. Последний допускает, “что до образования общества человек был самостоятельной единицей; следовательно, индивидуальность была только во время периода неустройства, и только в это время процветала лирика. Но, может быть, человек был стадным общественным животным, — тогда куда же отнести первичную лирику?” И автор сразу переносит нас от лирики прачеловека к лирике рода: “одно забывали в таких рассуждениях, — продолжает он, — если исчезает (?) личность в задруге, роде, то все же остается некоторое личное сознание, а последнее, в более сильных (?) формах, и есть родовое, общее. Целый род имеет одинаковые интересы, одну мораль, веру и чувства, и это лучшие условия для лирических произведений, которые создаются отдельными личностями, но воспроизводятся целым родом и понятны каждому его члену. И Летурно допускает такой именно *lyrisme du clan* <фр. — лиризм клана> ... В Греции... существовали хороводные песни лирического характера, и только позднее развивается эпос. Как все эстетические игры и забавы австралийцев, так и песни их, соединенные с хором и мимикой, обнимают целый клан, среди них имеются и лирические (?). Папуасы, у которых хоры являются для изображения всяких важных общественных событий, как жатва, война и проч., сопровождают хор словами, которые, хотя (?) ведутся в диалогической форме между начальником и родом, но, в сущности, выражают воинственное (т.е. лирическое?) настроение рода и пр. В позднейшем периоде времени, когда явилась частная собственность, частные интересы... когда образовались разные классы, разные убеждения и проч., явилась другая лирика, главное содержание которой — любовь”.

Кажется, сам автор не пришел к какой-либо ясной, генетической формулировке своих воззрений. Его последние выводы всюду ставят вопросы:

“необходимо признать, что только в усовершенствованной форме драма — самый молодой род поэзии, а в форме начальной она могла явиться очень рано”. Лирика по-прежнему — главное содержание первичной поэзии; “говорю — главное, потому что и эпические творения создавались тогда, когда образовывались род и семейство, что видим из наблюдений (?). Позднее, вследствие долгого промежутка времени и при известных (?) обстоятельствах, мог возникнуть и создаться чистый (?) эпос, в то время как чистый (?) лиризм свойствен самой глубокой древности”.

Мне остается сказать еще несколько слов об одном учебнике поэтики и одной новейшей попытке основать ее на исторических данных. Краткий обзор Боринского¹⁸⁶ ставит лирику во главе развития, не без неясностей: чистейшее выражение поэзии в лирике, — говорит он, — в лирике, еще не окутанной внешним, фактическим материалом эпоса и драмы; сам поэт — герой своей песни; это переносит в первобытную поэзию понятие современного, старающегося отрешиться от окружающего, индивидуализма. Далее мы узнаем о хоровой песне (Chorlied), как об явлении уже более позднего порядка: хоровая песнь — это единение, слияние лирических моментов <...>, не слияние, а первоначальный синкретизм эпических и лирических начал. Этот-то сводный хор и разложился впоследствии в греческую и средневековую церковную драму; пора <Ренессанса> выработала из нее оперу.

В <...> книге Брухмана мы не найдем оправдания ее второго заглавия: “Поэтика. Учение о поэзии”¹⁸⁷. Исходною точкой является синкретизм песни и пляски в его древних и новых проявлениях, но идея эволюции намечена слабо, и указания практической поэтики занимают оставленное ею поле. Первым сказалось в песне чувство; “эту субъективную непосредственность мы называем лирическою”; не следует представлять себе эту первобытную песню в формах нашей любовной, предполагающей двойственность участвующих лиц, либо в виде соло с поддержкой хорового припева; всякий был личным творцом своей песни, хотя пел не один, а в присутствии других. Нетрудно угадать поводы к такому построению: надо было спасти в период хоровой песни субъективизм лирики, причем субъективизм смешивается с единоличным почином, творчеством певца; но едино личность не есть непременно субъективизм. Автор, впрочем, сам противоречит себе в другом месте, противопоставляя эпическому певцу, как выделившемуся перед лицом слушателей, древнейшую поэзию, которая пелась сообща. Так могли исполняться, по его мнению, и лирико-эпические песни, например причитания, которые предварили появление эпических, вызванные, вероятно, религиозною обязанностью поминать предков за трапезой, у очага и на могилах.

Что общего говорится далее о поэтических родах, принадлежит стилистике: подобно Вернеру, Брухман предлагает отличить лирику от другого жанра, распадающегося, в свою очередь, на эпiku и драматику; ибо всю поэзию можно разделить, с формальной точки зрения, на драматическую и недраматическую, скорее диалогическую и недиалогическую, с смешениями и сложными определениями вроде следующих: “Манфред”

Предложенный разбор некоторых выдающихся трудов, посвященных вопросам поэтики, выяснил положение дела: вопрос о генезисе поэтических родов остается по-прежнему смутным, ответы получились разноречивые. Если далее я пытаюсь предложить свой ответ, то, разумеется, под опасением прибавить одно гипотетическое построение к другим. Я обойду период восклицаний и бесформенных зародышей текста и начну с более развитых форм хорической поэзии.

Представим себе организацию хора: запевала-солист, он в центре действия, ведет главную партию, руководит остальными исполнителями. Ему принадлежит песня-сказ, речитатив, хор мимирует ее содержание молча, либо поддерживает корифея повторяющимся лирическим припевом, вступает с ним в диалог, как, например, в дифирамбе Вакхилида¹⁸⁸. В греческом дифирамбе и пэане¹⁸⁹, в известную пору его развития, как и в гимне Гераклу Архилоха¹⁹⁰, песню вчинал и вел (*εξάρχειν*) корифей, участие хора обозначается словом (*εθυμνιάσειν*) <подхватывать припев>.

Итак: песня-речитатив, мимическое действие, припев и диалог; в началах драмы мы найдем все эти моменты, разнообразно выраженные, с тою же руководящею ролью певца-корифея. Мы видели, что австралийская пантомима сопровождалась песней распорядителя-запевалы, пояснявшего ее содержание; на Яве в его руках <либретто>, исполнители выражают его суть жестами и движениями. Средневековые люди представляли себе в таких именно чертах исполнение классической драмы: кто-нибудь один, *recitator* <лат. — чтец>, говорил диалогический текст за актеров, игравших молча. В рукописях Теренция¹⁹¹ встречается такая картинка: в небольшом домике сидит <чтец> Каллиокий, он высунулся из него с книгой в руках, перед ним скачут и жестикулируют четыре пестро одетые фигурки, в масках и остроконечных шляпах, <...> унаследованных нашими потешниками и клоунами от древних комиков. Отразилась ли в таком представлении драмы, как театра марионеток, память об исполнении трагедии и пантомимы императорской поры, с их разделением слова и мимики, или это представление поддержано было и народным игровым преданием? На испанской народной сцене *un músico* <исп. — музыкант> поет романс, и по мере того, как он поет, соответствующие лица выходят на сцену, выражая жестами сюжет песни.

Руководящая роль корифея удержалась и в тех случаях, когда хор участвовал в игре не только мимикой, но и словом. В греческой драме

*Уже во время печатания этой статьи явилась поэтिका Евг. Вольфа (*Wolf E. Poetik. Die Gesetze der Poesie in ihrer geschichtlichen Entwicklung. Oldenbg.u. Leipzig. 1899*).

актер произносит иногда пролог, в индийской дирижер играет сам, вводит на сцену актеров, является истолкователем действия, как и в средневековой мистерии есть *evocator* <лат. — вызывающий>, объясняющий публике, в каких обстоятельствах и почему действующие лица будут держать те или другие речи.

Все это — выродившиеся и развитые формы старых хоровых отношений; ими объясняются и следующие факты, в которых, к сожалению, не ясно распределение партии сказа и песни. В Нормандии песня заодно поется, сказывается и пляшется: *danser, dire et chanter* <...>

Позже формула -Сплясать, сказывать и петь> устранилась другой: *dire et chanter, singen und sagen* <фр., нем. — сказывать и петь>. Она знакома старофранцузскому и средневерхненемецкому, литературным, не песенным эпосам, не отвечая их изложению. Либо это архаистическое выражение, уцелевшее из хоровой поры и отвечавшее древней смене речитатива-сказа и припева, либо наследие единоличных певцов, которые сказывали и пели, захватывая порой и партию хора, <припев>.

Когда партия солиста окрепла, и содержание или форма его речитативной песни возбуждала сама по себе общее сочувствие и интерес, она могла выделяться из рамок обрядового или необрядового хора, в котором сложилась, и исполняться вне его. Певец выступает самостоятельно, поет, и сказывает, и действует. В рассказе сангалленского монаха лонгобардский жонглёр поет сложную им песню и вместе с тем исполняет ее оркестрически (*se rotando* <лат. — кружась>) в присутствии Карла Великого. Может быть, мы вправе предположить в данном случае не народный тип, выродившийся из хорового обихода, а тип захожего фигляра, мима; позднейшие жонглёры соединяли песню и мимическую пляску еще и с профессией фокусника, вожака медведя и т. п. Но мы видели подобное же соединение на другой почве рядом с практикой хорового начала: так сказывают и поют и действуют единолично индийские певцы и носильщики в Занзибаре <...>. Такого единоличного певца-актера, изображавшего типы и разыгрывавшего диалогические сценки, знали и средние века <...>. Отсюда развился литературный жанр драматического монолога: практика и поэтика индийского театра оформила его под названием <бхана>; для средних веков типом может служить “*Le Dit de l'herberie*” <“Сказ о травах” Рютбёфа> (XIII века) и “*Le franc archer de Bagnolet*” <“Вольный стрелок из Баньоле”>¹⁹².

В подробностях такой личный сказ-песня мог разнообразиться. Сказывали — пели и подыгрывали сами себе; в таких случаях певец сначала пел строфу, затем повторял ее мелодию на инструменте. Так до сих пор поют итальянские народные певцы, так пели, вероятно, и средневековые эпические песни. Бретонские и уэльские <лэ>¹⁹³, в сущности, мелодии, исполнявшиеся на *rote*¹⁹⁴ слова служили как бы объяснительным к ним текстом; и теперь еще в Уэльсе мелодию играют на арфе, и певец импровизирует текст на музыкальную тему. Либо сказ и аккомпанемент распределены между разными лицами <...>; жонглёр подыгрывал трубадуру; то же было во Франции и Германии. При таком исполнении получалась большая свобода

для мимического действия; в жонглёрском репертуаре такое распределение могло быть обычно: так действуют и наши скоморохи; у Понтано¹⁹⁵ (в его диалоге <“Антоний”>) является *histrion personatus* <лат. — актер в маске> и вместе с ним певец, которого он перебивает своими шутками; когда грузинские мествыре <волынщики> ходят вдвоем, один из них играет на гуде (род волынки), другой поет о подвигах своих соотчичей, о минувших бедствиях страны, рассказывает легенды, славит природу своей Карталинии, импровизирует приветствия слушателям, порой пляшет, и паясничает, и падает в грязь им на потеху. Греческие гилароды (= симоды) и магоды (= лизиоды)¹⁹⁶ принадлежат к тому же типу: кто-нибудь подыгрывал, гиларод, в торжественной белой одежде, с золотым венком на голове, исполнял оркестрически сцены серьезно-балладного содержания <...>, магод выступал в женском костюме, и сценки его — бытовые <...>: он мимировал неверных жен, сводень, человека навеселе, пришедшего на свидание с своею милою <...>. О Ливии Андронике¹⁹⁷, родоначальнике римской литературной драмы, говорят, что вначале он сам пел и мимировал действие, но, потеряв голос, разделил роли, предоставив себе лишь молчаливую игру.

До сих пор дело шло о выделении одного певца, уносившего с собою речитатив и вместе с ним предание хора: <сказывать и петь>. Но мы предположили выше, что выделялись порой и два певца, что дихория создавала амебейность, антифонизм, до сих пор дающий формы народной лирической песне. Амебейное начало обняло и гимнические агоны¹⁹⁸, и шуточные прения, и обмен загадок и диалогические сценки. Вспомним мифы о состязании Аполлона и муз с тем или другим певцом¹⁹⁹ (отразившие, как полагают, замену одного музыкального лада другим), потешные препирательства скоморохов у Горация (<“Сатиры”>, I, 5,51)²⁰⁰, жанр идиллии и эклоги, агоны греческой комедии, парное выступление комических типов в эпизодах у Плавта²⁰¹ и в итальянской народной шутке; второго актера (*stupidus* <лат. — глупец> при главном в исполнении римских мимов, прения пастухов в старофранцузской мистерии, немецкое *Kranzsingen* <песнь о венке> и т. п. В амебейный репертуар входили и эпические сюжеты: в чередовании певцов, воспринимавших один другого, мог развиваться один и тот же песенный сюжет*. <...> Есть факты, свидетельствующие, что амебейный способ исполнения эпических песен существовал и еще существует в народной практике. К примерам, приведенным мною при другом случае, присоединю и следующие. Якутские былины — олонго — пелись встарь несколькими лицами: один брал на себя рассказ (ход действия, описание местности и т. д.), другой — роль доброго богатыря, третий — его соперника, остальные пели партии отца, жены, шаманов, духов и т. п. Теперь чаще случается, что один певец исполняет все партии. Я напомнил при другом случае** индийскую легенду о Куша и Лаве <Куше и Лаве>.

*См.: <Веселовский А.Н.> Эпические повторения... <С. 78, 93-94 след.>

**<Там же. С. 93-94>

близнецах, сыновьях Ситы и Рамы, учениках Вальмики²⁰², которым он передал свою поэму, дабы они пели ее вдвоем. <Кушилава> — профессиональный певец, рапсод, актер; <бхарата>²⁰³ соединяет ту и другую профессию. Те и другие ходили партиями. <Кушилавы> пели про деяния Рамы, сыновья которого были покровителями их корпорации, <бхараты> — о приключениях Пандавов²⁰⁴. Сказывая, они распределяли между собою роли, отличали их костюмами и особыми приметами; стало быть, сказывали амебейно, антифонически в связи эпопеи. Текст “Махабхараты”²⁰⁵ указывает на такое изложение: нет стихов, внешним образом связывающих одну речь с следующим ответом, а вне метра чередуются указания: такой-то, такая-то сказали. Не намекает ли такой распорядок на древность антифонизма как принципа эпического изложения? Так могли сказываться некоторые диалогические песни “Эдды”. <...>

Я рискну поставить вопрос: не упорядочил ли Солон²⁰⁶ или Гиппарх²⁰⁷ лишь старый прием сказа, когда обязал рапсодов эпоса так излагать гомеровские поэмы <...>, чтобы один продолжал, где останавливался другой “Диоген Лаэртский. I. 57; Платон. “Гиппий”> 228b)? В таком случае это было бы не нововведение, а восстановление нарушавшегося, быть может, обычая.

В чередовании певцов отдельные песни свивались (*ράπτεσθαι*) в целое, *οἴμη*, в полные ряды (*οἴκος*) песен, сплетенных друг с другом. <...> Легенда о состязании Гомера и Гесиода, относящаяся ко времени императора Адриана²⁰⁸, напоминает прения загадками и правилами житейской мудрости, какие до сих пор в ходу, например, на Кипре и в Германии, отразилась в песнях и сказках и в диалогах стихотворной “Эдды”; но есть в этом памятнике и эпическая часть, только сведенная к игре остроумия, к находчивости, с которою певец досказывает фразу или положение, недосказанные в стихе соперника. Что всего лучше смертным? — спрашивает Гесиод. Не родиться, а родившись скорее перейти врата Аида, — отвечает на первый раз Гомер; во второй: лучшее — сознание меры. Спой мне не о том, что было, есть или будет, а о чем-нибудь другом <...> — Никогда звонко бегущие кони не будут разбивать колесниц у гробницы Зевса, состязаясь в победе (гробницу Зевса предполагали на Крите; певец в это не верит). Из эпической части прения выбираю несколько примеров: (Гесиод) Взяв в руки стрелы против пагубного рода гигантов, (Гомер) Геракл снял с плеч изогнутый лук; (Гесиод) Совершив трапезу, они в черном пепле собрали белые кости Диева умершего (Гомер) сына, отважного Сарпедона, богоравного и т. п.

В такой амебейности, в подхватывании, обратившейся теперь в игру, но когда-то служившей и новообразованию эпического *οἴμη* <целого>, в диалогическом моменте я искал объяснение некоторых явлений эпической стилистики. Пели попарно, сменяя друг друга, подхватывая стих или стихи, вступая в положение, о котором уже пел товарищ, и развивая его далее. Песня слагалась в чередовании стрóf, разнообразно дополнявших друг друга, с повторением стихов и групп стихов, которые и становились исходным пунктом новых вариаций. Либо могли чередоваться таким же

образом партии прозаического сказа и стиха, унаследованные из хоровой двойственности речитатива и припева, переживанием которой и является сходное чередование в обиходе французской свадьбы. Следы первого исполнения я склонен приписать тем древним песням, манера которых сохранилась в приемах и изложении старофранцузских *chansons de geste*, с их строфичностью и рядами *couplets similaires* <фр. — сходных строф>; следы второго — в несколько загадочном <“Окассен и Николлет”²⁰⁹>, с перебоем прозаических и стихотворных партий, то вступающих друг в друга, то последовательно развивающих нить действия. Я назвал этот памятник загадочным: его текст пелся и сказывался, как явствует из написаний, не уясняющих вопроса: делалось ли это одним лицом, или двумя, или несколькими. <...>

Если строфичность и захватывающие, непосредственные повторения одних и тех же стихов и положений указывают на амебейное, многоголосное исполнение, то песня единоличного певца — развитие хорового речитатива — должна обойтись без захватов такого рода, и ее бродячие повторения-формулы принадлежат к явлениям более позднего порядка, к установившимся в песенной практике общим местам эпического стиля. Сравните какой-нибудь эпизод песни о Роланде с связным, словоохотливо-ширящимся изложением, например, русских и сербских былевых песен, и разница бросится в глаза. Я не решусь отнести её всецело к различию первоначального исполнения, не отнесу лишь потому, что сравниваемые факты разделены временем, одни мы вычитываем из больших поэм, другие явились в поздних записях, а их стиль мог испытать ряд формальных изменений.

Гомерические поэмы не строфичны; строфичны некоторые песни стихотворной “Эпды”, приписанные старым народным сказителям, — *ǝulir*<...>.

6

Мы снова пришли к вопросу, уже затронутому нами выше: об обособлении отдельных песен из воспитавшей их хоровой. На этот раз я имею в виду *форму, стиль* тех песен, которые, за неимением более подходящего названия, принято называть *лирико-эпическими*. В общих чертах определения все согласны: повествовательный мотив, но в лирическом, эмоциональном освещении. Сюда относят древнегреческие *номы*²¹⁰ и гимны, те и другие вышедшие из хорового исполнения к единоличному; но сохранившиеся отрывки и образцы слишком немногочисленны и уже испытали личную, литературную обработку, почему и не показательны в нашем вопросе. В ту же категорию помещают и северные баллады и старофранцузские <песни за пряжей>, *chansons d'histoire* <фр. — повествовательные песни>; говорят и о лирико-эпическом характере “Калевалы”²¹¹ *. Все дело в том, как понимать, как формулировать лирический элемент этих песен, и чем первоначально он выразился. Знакомый нам состав хорической поэзии и типы современной балладной песни позволяют ответить на это теоретичес-

ки. Эпическая часть — это канва действия, лирическое впечатление производят то тормозящие, то ускоряющие его захваты, возвращение к тем же положениям, повторение стихов <...>

<Припев> хора также переселился в лирико-эпическую песню, как ритурнель, как настраивающий эмоциональный взглас; рефрен хорового пэана: *ἦ παῖαν*— остался за народными монодическими. Для той поры зарождения, какую мы себе представляем, нет еще унаследованного традицией стиля, нет эпического схематизма, нет типических положений, которые позднейшая эпика будет вносить в изображение любого события, нет приравнения воспеваемого лица к условному типу героя, героизма и т. п. Песня ведется нервно, не в покойной связи, а в перебое эпизодов, с диалогом и обращениями и перечнем подвигов, если их подсказывает сюжет, <...>. Вот, например, песня (военная или похоронная) североамериканских индейцев: песня о поражении и надеждах, что новое поколение подрастет и выступит на смену побежденных.

“В тот день, когда наши воины полегли, полегли, — Я бился рядом с ними и, прежде, чем пал, — Чаял отмстить врагу, врагу!

В тот день, когда наши вожди были сражены, сражены, — Я бился лицом к лицу во главе моей дружины. — И моя грудь истекла кровью, кровью!

Наши вожди более не вернутся, не вернутся. — А их братья по оружию, которые не могут показать рану за рану, — Словно женщины, будут оплакивать свою судьбу, свою судьбу!

Пять зим на охоте мы проживем, проживем, — Тогда снова поведем в битву наших юношей, когда они станут мужами, — И кончим жизнь, как наши отцы, как наши отцы!”

<...>

Таков мог быть, в своей свободной разбросанности, склад эпико-лирической песни, когда она вышла впервые из хоровой связи. Позже эта разбросанность придет в известный порядок, образует балладный стиль, с чередующимися припевами или без них, с зачатками эпического схематизма, с любовью к троичности и т. д., как, например, в следующей новогреческой песне: “Там на берегу моря, там на побережье, мыли белье хиотские девушки, мыли поповские дочки; мыли и резвились и играли на песке. Проходила каравела, недавно снаряженная. Подул северяк, подул ветер с полночи, поднял у нее (у девушки) серебром шитую юбку; выглянула ее серебряная ножка, засияли оттого и море, и все побережье, — Пойдем-ка, детки, пойдем, палликары, заберем что там светится впереди. Коли золото то будет, наше сообща будет, коли железо, пригодится на каравелу, коли девушка, — достанется нашему капитану. — По воле Божией и пресвятой Богородицы то была девушка, капитану она и досталась”.

Более полное развитие схематизма представляют финские эпико-лирические песни, многие из которых вошли в искусственный свод “Калевалы”. Это обрядовые руны, раздающиеся на свадьбе, заплачки, руны-заклятия, магические. Песня исходила из обряда в почти готовых эпических

формах; я имею главным образом в виду выделение песен мифологического содержания. О строении заговора мне не раз приходилось говорить: его эпическая часть влияет на демонические силы природы рассказом об их деяниях, либо знахарь достигает того же путем насилия, проявлением вешего знания: он властен над теми силами, знает слово, сущность вещей. В быту, проникнутом идеями рода, знание выражалось часто в формах генеалогии: откуда что пошло? На это ответили многочисленные *légendes des origines* <фр. — легенды о происхождении> — один из мотивов эпической части заклинания: заклинаят железо, огонь, медведя и т. д. и рассказывают о его происхождении. Руна о Сампо²¹², символ аграрного благоденствия, пелась при посеве и пахоте: сказывали о том, как создано это чудо и как его раздобыли. Выше мы видели русскую мимическую игру — песню о варении и действии пива, финская руна поет о его изобретении:

Хмель родился от гуляки,
Малым был он брошен в землю,
Малым в почву был положен,
Как змея он брошен в землю
На краю ручья Калевы,
На краю поляны Осмо;
Там подрос молодой отросток,
Поднялся зеленый прутик,
Потянулся по деревьям,
Поспешил к вершине прямо.
А ячмень просеял старец,
Старец счастья в поле Осмо;
Хорошо ячмень родился,
В вышину прекрасно вырос
На конце поляны Осмо,
На полях сынов Калевы.
Мало времени проходит,
Зажужжал там хмель в деревьях,
Говорил ячмень на поле
И вода в ручье Калевы:
“Так когда же мы сойдемся
И пойдем один к другому?
В одиночестве нам скучно,
Двум, троим жить вместе лучше”.

Тогда Осматар берет шесть зерен ячменя, семь концов у хмеля, восемь ложек воды, ставит все это в котле на огонь; но ее пиво не бродит. И вот, взяв в руки щепку и потерев ее о верхнюю часть бедра, она создает векшу и говорит ей:

Векша, золото в высотах,
Цвет холмов, земли веселье!
Побеги, куда пошлю я.

Она посылает ее достать сосновых игл, тонких ниточек еловых; положила их в пиво, но оно не поднялось; куница, созданная из лучинки, принесла дрожжей из медвежьей берлоги, пены, что льется из медвежьей пасти, и опять не забродило пиво, пока третье создание Осматар, пчелка, сотворенная ею из стручечка, не прилетела к ней с медом. Как положили его в ушат,

Пиво пенится до ручек,
Через край оно стекает,
Убежать на землю хочет
И упасть стремится на пол.

Это уже почти традиционный эпический стиль, медленно текущий в ряду тавтологий, систематизирующий (см. троичность: хмель, ячмень, вода; сосновые иглы, дрожжи, мед), любовно останавливающийся на всякой подробности. Так и в следующем заговоре-руне “от колотья”: Вырос дуб такой высокий, что его ветви затемняли солнце и луну, запирая в небе путь облакам. Никто не в силах свалить его; тогда из моря вышел карлик, с топором на плече, с каменным шлемом на голове, в каменных башмаках. По третьему удару он свалил дуб; вершиной к востоку, корнем к западу, он лежал вековечным мостом, ведущим в мрачную Похьолу. Щепки, что упали в море, ветер отнес в неизвестную страну, где живет злой дух <Хииси>; его пес схватил их своими железными зубами и отнес к деве <Хииси>. Посмотрела она на них и сказала: Из них можно что-нибудь поделывать; если отдать их кузнецу, он сработает из них плуг. Слышал это злой дух, понес их к ковачу, велит наделать из них стрел, чтобы колоть людей, и коней, украсил их перьями; а чем их прикрепил? Волосами девы <Хииси>; как закалил? Змеиным ядом. Стал он пытаться их на своем луке: первая стрела полетела к небу так высоко, что потерялась; другая — в землю так глубоко, что ее нельзя было доискаться; пустил он третью, и она пролетела сквозь землю и воды, горы и леса, задела камни и угодила в кожу человека, в тело несчастного.

Эпическая часть заговора естественно выделялась из его состава; так старо германский *spel*, заклинательная формула, обособился впоследствии в значении поучения, побасенки, сказки.

Выше, говоря о фамильных особенностях древней лирико-эпической прозы, я назвал старофранцузские <песни за пряжей> и северные баллады. Это дает мне повод оговориться: не все песни сходного стиля подлежат одинаковой хронологической оценке; необходимо отделить содержание от отстоявшейся в предании формы. Песни, близкие к событиям, волновавшим народное чувство, невольно принимают лирический колорит; таковы малорусские думы, за вычетом испытанного ими школьного влияния; но такие песни могли выразиться в форме, уже определенной предыдущим развитием лирико-эпической поэзии, как, с другой стороны, та же готовая форма могла облечь сюжеты, не вызывавшие, по-видимому, лирического настроения.

На севере, например, поют лирико-эпические баллады, с припевом и подхватами, на тему сказаний о Нифлунгах²¹³; эти сказания известны северной старине, стихотворной “Эдде”, но там их стиль и метрика другие. Восходит ли современная баллада к какой-нибудь заглохшей форме хорического, позднее лирико-эпического исполнения, или она усвоила порознь и сюжет, и стиль, и ее генеалогия смешанная?*

Содержание сообщенной выше финской заговорной руны — легендарно-мифическое; таковы должны были быть сюжеты лирико-эпических песен у племен, не тронутых бытовыми волнениями, распрями враждующих родов или теми, которые неизбежны на меже двух племен. Эти распри создавали новые интересы, столкновения объединяли племенное сознание; создавались лирико-эпические песни-кантилены, международные (если можно говорить о народности) в том смысле, что там и здесь попеременно пели о победах и поражениях, выходили на сцену, в освещении хвалы, порицания или страха, одни и те же имена витязей, вождей; вокруг них собран интерес, вокруг них их боевые товарищи, дружина, о них слагаются песни брани и мести, поминальные, величальные; поются и циклизуются, притянутые тем или другим решающим событием, славой одного имени. Такую *естественную циклизацию* следует представить себе уже в лирико-эпическую пору: слагались, вызванная *ex tempore* <лат. — внезапно> одним и тем же фактом, подвигом, не одна песня, а несколько; одни из них забывались, другие переживали, переходили из одного поколения в другое вместе с памятью подвига, что предполагает и его ценность в глазах потомства, и начала исторической традиции, родовой и народной. Разумеется, в следующих поколениях эти песни не могли вызывать тех жгучих аффектов горя и ликования, как в ту пору, когда они выживались, и их лирические партии могли оттеняться слабее; забывались и некоторые подробности далекого события, удерживалась его схематическая часть, общие нити и характерные черты героя. Начало такого *обобщения*, с его результатами, типическими, идеализирующими приемами песенной памяти, следует искать в *механической работе народного предания*.

Остальное довершили *певцы*, в той новой роли, которую оно им создало. В боевую пору, родовую или дружинную, певец естественно воспевал вождей и витязей, лелеял их славу, слагал лирико-эпические песни на события дня, но помнил и старые песни предков и о предках своего героя. Он знал их родословную, и это знание вносило в его репертуар новый принцип *генеалогической циклизации*; в его памяти чередовались в длинной веренице героические образы и обобщался идеал героизма, который естественно влиял на все новое, входившее в кругозор песни: типы физической мощи и красоты, храбрости и вежества, предательства и верности, подвига; чем далее от основного предания, тем чаще могло случаться, что такого рода типические черты вменялись не надлежащему лицу, как *общее место*: коли герой, то он мог совершать то-то, и совершал. Так незаметно откры-

*Форма занесенная (из Германии)?

валась брешь в исторические основы песенного предания. Процесс, ответивший такому же жизненному: создавшийся в жизни тип героизма вызывал подражание, его стремились осуществить; песни, сложившиеся О” нем, поневоле служили образцом, схемой, в формах которой отливаются и позже воспоминания о витязях новых поколений. Так, в пору феодального эпоса и легенды, держались в памяти и подражании постоянные образы идеального подвига и подвижничества, и *chansons de geste* и житие складывались в бессознательном повторении старых идеалов.

Рядом с общими местами содержания, отвечая им, развилось такое же явление в области *стиля*; он стал *типическим*, тем, что я выше назвал эпическим схематизмом. У певцов свой песенный “Домострой”²¹⁴, отражение, иногда застывшее, бытового: герои определенным образом снаряжаются к бою, в путь, вызывают друг друга, столуют; один, как другой; все это выражается определенными формулами, повторяющимися всякий раз, когда того потребует дело. Складывается прочная поэтика, подбор оборотов, стилистических мотивов, слов и эпитетов; готовая палитра для художника. При данных условиях продукция певца напоминает приемы *commedia dell' arte* <ит. — комедии дель арте>²¹⁵: дано коротенькое <либретто>, знакомы типы Арлекино, Коломбины, Панталоне; актерам предоставлен определенный всем этим диалог и свобода *lazzi* <ит. — шуток>. Певец знает песни, характерные черты действующих лиц, все остальное доскажет его поэтика; тот же или другой певец пропоет ту же песню в другой раз иначе; разница будет в подборе некоторых общих мест, в забвении того или другого эпизода <либретто>, но существенное повторится. Устойчивость такого стиля — в *певческом*, я бы сказал — *школьном, предании*. Когда на финских свадьбах и других народных празднествах раздаются руны, тот, кто в таких случаях услышит незнакомую песню, старается ее запомнить, но, повторяя ее перед другими, скорее держится ее содержания, чем буквальной передачи: то, чего он не запомнит слово в слово, он споет своими словами, и часто даже лучше, чем сам слышал. За него говорит сложившаяся стилистика.

Мы на почве *эпики*: ее носители — родовые, дружинные певцы, знатоки родовых исторических преданий, греческие аэды²¹⁶, англосаксонские и франкские *scopas*, позже — певцы другого разбора, смешавшиеся с захожими *joculatores* отжившего греко-римского мира и принявшие их название: *jongleurs, spielleute*. Им принадлежит и дальнейшее претворение традиционной поэзии. Они бродили, слышали и знали много песен, спевали их подряд, и на смену генеалогической циклизации явились спевы песен, сложившихся порознь и в разное время. Хронология не мешала — песня создавала свою: Карл император заслонила собою молодого короля-начинателя, и песнь о Роланде уже знает его венчаным имперскою короной; его враги баски, саксы одинаково обратились в сарацинов²¹⁷; в рассказ о событии вносились лица, не современные друг другу и т. п.; “свиваются оба полы времени”. Рядом с бессознательным нарушением хронологии столь же естественным следствием такого рода спевов явилась попытка наново мотивировать связь спетых вместе действий, начатки но-

вого внутреннего плана. Изложение ширится, видимо привлекая само по себе; материал дают унаследованные и с лихвой развитые приемы старой песни: излюблено тройное повторение одного и того же акта, параллелизм, лежащий в основе народно-песенной психологии* и ритмики. Как у Карла двенадцать пэров, так и у сарацинского властителя; поражение врага двоятся, того требовал и стиль, и народное самосознание. В дошедшей до нас песни о Роланде Карл не только разбивает Марсилия, но впоследствии еще и полчища Балигана; рассказ о последнем признают позднее включенным в текст песни о Роланде из поэмы, рассказывавшей именно о Балигане²¹⁸. Интерполяция <лат. — вставка в текст> доказывается противоречиями содержания и неловкостью спая, но ничто не мешает предположить, что самая интерполяция вызвана была каким-нибудь указанием, стихом древней кантилены²¹⁹, намекавшим на вторичную отместку или призывавшим ее повторение.

Сложившись в руках родовых или дружинных профессиональных певцов, такая эпика еще продолжает жить кое-где в *циклах песен*, объединенных именем или событием, Киевом или Косовской битвой²²⁰, либо в циклических спевах, вроде якутских былин, олонго, пение которых занимает несколько вечеров. Песни эти спустились теперь в народ, еще лелеют народное самосознание там, где оно стоит или стояло на уровне условий, впервые вызвавших их появление и продукцию; в таких условиях мыслимо и новое песенное сложение в формах старого. Иначе песня теряет свою жизненность и сохраняется, как старина, не дающая отпрысков; держится своей — поэтикой. И там и здесь к ней потянули песни житейского, балладного, сказочного содержания; поют люди, знающие старину, слепцы, эпигоны древних профессиональных певцов.

На пути этого разложения бывали задержки, как бы новые формы творчества, отвечавшие тому же подъему народного самосознания, как и древние эпические песни, но более широкого, сознания политически сплотившейся народности, чающей исторических целей. Я понимаю появление народных *эпопей*, вроде песни о Роланде. Очевидно, это не механический спай эпических песен — кантилен, как то полагали многие, а нечто новое, обличающее одного автора, его индивидуальный подвиг. Я не подчеркну особо в этом определении черту индивидуальности, потому что склонен искать ее и ранее, в той эпохе развития, которая восходит в седую даль, к певцу или певцам, выделившимся из хорового синкретизма. Это развитие не останавливалось; с ним надо считаться, покинув туманные представления о хоровом, массовом начале, создавшем явление эпопей. Если заменить слово “спай” понятием “спева”, как мы установили его ранее, и представить себе обусловленную им психологическую и стилистическую работу, работу обобщений, перенесений и мотивировки, песнь о Роланде представится нам одним из многих, столь же индивидуальных спевов, переживших другие, потому что он стоил того. Прогресс не в индивидуальном почине,

*См.: <Веселовский А.Н.> Психологический параллелизм... <С. 101 след.>

а в его сознательности, в ценности, которая дается песенному акту, в записи, которой закрепляется не песня-свод, а поэтическое произведение, когда певец ощутит себя — поэтом.

Такая поэма, как <“Песнь о Роланде”>, является новой точкой отправления. Ее печать ложится на других таких же спевах; далее поэмы не спеваются, а сочиняются, и на почве этих сочиненных *chansons de geste* повторяются те же процессы циклизации: героям предания дают небывалых предков и потомков, литературный материал заглушает остатки традиционного, меняется и метрическая форма, пока наконец стих не уступает место прозе. Еще один шаг и изувеченное предание возвращается, в виде народной лубочной книги, в сферу, где доживают свой век и старые эпические песни.

Все это относится уже к специальной истории эпоса, о которой здесь не идет речь. Остановлюсь лишь на одном эпизодическом факте этой истории. О том или другом лице могли слагаться, непосредственно после события, и лирико-эпическая песня, впоследствии обобщившаяся в эпическую, и предание, рассказ, анекдот, не знавший песенной формы. Певцам-современникам он мог быть известен, знаком и их слушателям; почему его обошли песней, мы никогда не узнаем: может быть случайно, или потому что он не отвечал целям идеализации. Позже, с развитием чистой эпики, отдалившейся от непосредственности воспоминаний, такие предания, *Sagen* <саги>, могли попасть и в течение песни, особенно в ту пору эпики, когда она раскрылась для новых, не традиционных, а просто интересных по содержанию мотивов. Отсюда два вывода: нельзя заключать по преданиям, например, меровингских и южнорусских летописей, как бы ни казались они нам фактически невероятными, не историчными, что об этих преданиях слагались когда-то недошедшие до нас былины и кантилены. Нельзя также говорить с <Воречем>²²¹, что источник “эпоса” не в лирико-эпических кантиленах, а именно в предании, <саге>. Предание — это, будто бы, перепутье от истории к эпосу, устное, органическое развитие исторического факта (*mündliche Überlieferung* — *Zwischenglied zwischen Geschichte und Epos* <...>), эпос, *Dichtung* — его неорганическое развитие. История понимается здесь как-то абстрактно, как будто и на страницах летописи она не отразилась в том коллективно-субъективном освещении, которое определяет и развитие саги, и темы песни. Разница в выборе того, что интересует, что кажется выдающимся по содержанию, и в уровне и гомогенности среды, для которой пишется летопись, в которой слагаются предание и песня. С точки зрения <Вореча> выходит, что эпический певец ждал, пока над историческим фактом наслонится предание, и лишь тогда переводил его в песню; неужели ждала его и лирико-эпическая заплачка, песня ликования о победе? Так может творить, выискивая традиционные сюжеты, лишь поэт нового времени. Сага и эпическая песня идут об руку; объяснять сложение “эпоса” (<Вореч> очевидно, разумеет эпопею) из преданий — значит забывать предыдущие фазы развития эпики.

Эпос — объект, лирика — субъект; лирика — выражение зарождающегося субъективизма. На эти определения я уже успел возразить; если б я захотел присоединить к ним и свое, я подчеркнул бы субъективизм эпоса, именно *коллективный субъективизм*; я говорю о началах эпоса. Человек живет в родовой, племенной связи и уясняет себя сам, проецируясь в окружающий его объективный мир, в явления человеческой жизни. Так создаются у него обобщения, типы желаемой и нежелаемой деятельности, нормы отношений; тот же процесс совершается и у других, в одинаковых относительно условиях и с теми же результатами, потому что психический уровень один. Каждый видный факт в такой среде вызовет оценку, в которой сойдется большинство; песня будет коллективно субъективным самоопределением, родовым, племенным, дружинным, народным; в него входит и личность певца, т.е. того, чья песня понравилась, пригодилась. Он анонимен, но только потому, что его песню подхватила масса, а у него нет сознания личного авторства. Оно вырастает постепенно вместе с сужением коллективизма: выделению личного начала предшествует групповое, сословное. Дружинный певец обусловлен интересами дружины, это определяет его мирозерцание и настроение репертуара; его песни не всенародные, а кружковые; они могли спуститься в народ, как наши былины в онежские захолустья, как сословный эпос в известных условиях становится простонародным.

Итак: проекция коллективного “я” в ярких событиях, особях человеческой жизни. Личность еще не выделилась из массы, не стала объектом самой себе и не зовет к самонаблюдению. И ее эмоциональность коллективная: хоровые клики, возгласы радости и печали, и эротического возбуждения в обрядовом действе или весеннем хороводе. Они типичны, остаются устойчивыми и в пору сложения песенного текста, когда он вышел из периода возгласов, в котором застыла хоровая песня иных некультурных народов. Слагаются <припевы>, коротенькие формулы, выражающие общие, простейшие схемы простейших аффектов, нередко в построении параллелизма, в котором движения чувства выясняются бессознательным уравнением с каким-нибудь сходным актом внешнего мира*. И здесь выяснение собственного “я” происходит тем же путем, прислонением к миру лежащей вне его объективности.

Таковыми коротенькими формулами полна всякая народная поэзия, не испытывавшая серьезных влияний художественной. Это — ходячие дву- и четверостишия; последние (спетые, вероятно, из двух первых, ибо двустигшие само по себе удовлетворяет требованию параллелизма) распространены от Китая, Индии и Турции до Испании и Германии. Они встречаются в обрядовой связи, например в свадебном действе, в запевах и припевах лирико-эпической и эпической песни — наследие хорового возгласа:

*См.: <Веселовский А.Н.> Психологический параллелизм... <С.107след.>

это их крепкое, исторически, место. Но они ходят и отдельно: зачаточные, формальные мотивы того жанра, который мы назовем *лирикой*. Ими обмениваются в амебейном чередовании, импровизируя в старых формах, народные певцы, и песня выходит иногда из последовательности вопросов и ответов. Такое сложение песни наблюдается в Германии, Сицилии, Сардинии*; в Португалии из прения (*desafios*) певцов, обменивающихся строфами, с подхватами рифмы и стиха, образуются целые серии, *despriques*, напоминающие романсы; одна немецкая песня на тему неверной жены разработана мотивами, обычными в песенной риторике; в этом смысле о ней и говорится, что спели ее “наново” два ландскнехта. Но и вне этого исполнения то, что мы зовем народной лирической песней, не что иное, как разнообразное сочетание тех же простейших мотивов, стихов или серий стихов: вы встретите их там и здесь, как общее место; порой они накапливаются, видимо, бесцельно, подсказанные мелодией и темпом, как во французских *motets* <мотетах>, порой развиваются содержательно, один мотив вызывает другой, сродный, как рифма вызывает рифму**. Все это бывает связано незатейливо, диалогом, либо каким-нибудь положением: кто-нибудь ждет, задумался, плачется, зовет и т. п., и стилистические формулы служат к анализу психологического содержания: формулы печали, расставания, приветия, как в эпической песне есть формулы боя, столования и т. д.; тот же стилистический “Домострой”²²². Если положение перейдет в действие, мы получим схему лирико-эпической, балладной песни; черту раздела между нею и лирической трудно себе представить при выходе из общего хорового русла. Аффективная сторона этой лирики монотонна, выражает несложные ощущения коллективной психики. И здесь выход к субъективности, которую мы привыкли соединять с понятием лирики, совершился постепенными групповыми выделениями культурного характера, которые перемежались такими же периодами монотонности и формализма, ограниченных пределами группы. Когда из среды, коллективно настроенной, выделился, в силу вещей, кружок людей с иными ощущениями и иным пониманием жизни, чем у большинства, он внесет в унаследованные лирические формулы новые сочетания в уровень с содержанием своего чувства; усилится в этой сфере и сознание поэтического акта как такового, и самосознание поэта, ощущающего себя чем-то иным, чем певец старой анонимной песни. И на этой стадии развития может произойти новое объединение с теми же признаками коллективности, как прежде: художественная лирика средних веков — сословная, она наслонилась над народной, вышла из нее и отошла в новом культурном движении. И она монотонна настолько, что, за исключением двух-трех имен, мы почти не встречаем в ней личных настроений, так много условного, повторяющегося в содержании и выражении чувства. Разумеется, следует взять в расчет, что в этой условности современники вычитывали многое и разнообразное, чего не в состоянии подсказать мы,

*См.: <Веселовский А.Н.> Эпические повторения... <С. 86 след.>

**См.: <Веселовский А.Н.> Психологический параллелизм... <С. 128 след.>

но в сущности мы не ошибемся, если усмотрим в этом однообразии результат известного психического уравнения, наступающего за выделением культурной группы как руководящей. Показателем ее настроения становится какой-нибудь личный поэт; поэт рождается, но материалы и настроение его поэзии приговорила группа. В этом смысле можно сказать, что петраркизм древнее Петrarки²²³. Личный поэт, лирик или эпик, всегда групповой, разница в степени и содержании бытовой эволюции, выделившей его группу.

Несколько примеров из истории зарождения художественной лирики уясняют эти теоретические соображения.

Дошедшие до нас обрывки и образцы, собранные под рубрикой народной греческой лирики, не дают отдельного понятия об ее характере и содержании, о той степени литературной обработки, которой они подверглись при записи. Коротенькие песенки, обрядовые, хоровые припевы, вроде весеннего: Где роза, где фиалка? — и тех, которыми обменивались хоры спартанских старцев, мужей и юношей. В числе народных формул мы встретим и кликанье весны, совершенно аналогичное с таким же обрядовым кликом современного греческого простонародия <...>. Такой мотив, как жалоба влюбленной обманутой девушки, сохранившийся из Александрийской эпохи²²⁴, но не отвечающий ее общественным типам, восходит также к сюжетам народной, отзвучавшей песни, не знавшей культа гетер²²⁵.

За вычетом этих более или менее народных песенных фрагментов, материалом для изучения греческой художественной лирики в пору ее возникновения остаются памятники хоровой и монодической поэзии, и не столько памятники, большая часть которых не дошла до нас, сколько сведения о них, сохранившиеся у древних писателей. И те, и другие указывают уже на литературную обработку сюжетов и форм, зародившихся на почве народного хора. То, что древние говорят об эволюции форм, обличает нередко склонность вменить личному почину результаты органического развития и разложения.

Мы знаем, например, что выделение solo <соло> лирико-эпического характера, с содержанием мифа или героической легенды, было естественным явлением в истории хорового начала; так хорический пэан²²⁶ мог стать эпико-лирическим, и когда нам сообщают о Ксенофане²²⁷, что он развил в первом партии мифологического, эпического сказа, мы склонны ограничить его новшество художественными целями. Если ввести эту и подобные легенды в генетическую связь, в какой мы представили себе развитие хоровой поэзии, они займут в ней свое место, и эволюция греческих поэтических жанров из народных начал представится нам в цельности, формы которой оставалось лишь развивать певцу или поэту. Из хорических гимнов вышли лирико-эпические, с содержанием мифа или героической были, материал эпических спевов — и эпопеи. Элегия, первоначально печальная, похоронная песня, могла выработаться из обрядовой заплачки с ее моментами сетования, утешения и общими местами традиционной гномики; этот гномический характер удержался за ней, когда она перешла в руки

личного поэта, выражая содержание его личного или сословного мирозерцания, вдали от обряда. Так хоровой разгул комоса²²⁸ в пору Дионисий, либо в конце пира, обратился в Ständchen <нем. — серенаду> под окном красавицы, и лирические песенки Алкея и Анакреона²²⁹ носят это название. Вся хорическая лирика греков не что иное, как разработка средствами цельного хора эпико-лирической темы, обособившейся в нем вместе с корифеем. В этом смысле о Стесихоре²³⁰ можно было сказать, что он установил хор <...>, положив на лиру бремя эпопеи. Подобную же реформу дифирамба приписывают Ариону²³¹, но с колебаниями, указывающими на забвение традиции. Известно, что в исполнении дифирамба главные партии принадлежали корифею, он вчинал и вел песню, хор только поддерживал его, вступая с ним в диалог. И вот об Арионе говорят, что он сменил эту драматическую двойственность хоровым, строфическим мелосом; вот почему Платон мог отнести позднейший дифирамб к произведениям не подражательной (драматической), а повествовательной, излагающей поэзии²³²; последнюю форму Аристотель считает древнейшей, из нее, будто бы, выработался дифирамб того амебейного типа, из которого вышла драма²³³. Это было бы развитие — против течения. Со всем этим несоединимо показание Свида²³⁴, что Арион ввел в дифирамб сатиров с метрическими речами (*έμμετρα*), что может быть истолковано лишь в смысле художественной разработки старых хоровых начал.

Развитие такой лирики, выросшей из цельности народного хора, именно у дорян, указывает на устойчивость у них древних поэтических форм, чему отвечал и архаизм бытовых отношений; эолийский монодизм²³⁵ выразил окрепшее индивидуалистическое чувство в формах хоровой эмоциональности; драма сохранила и в своем художественном составе все элементы хорового синкретизма: корифея — актера, хоры и диалог.

Обратимся к бытовым условиям выделения греческой индивидуалистической лирики.

Как всякая эпика исторического характера, так и греческая выросла в период наступательных, завоевательных движений народности, в условиях дружинного быта и аристократической монархии. Дружинный вождь, царь, окруженный именитыми людьми, признающими его первым из равных; он и военачальник, и владыка, и судья; народ руководится и внемлет; интерес, биение исторической жизни сосредоточены в одном кружке, он действует, о нем идет песенная молва. Является дружинный певец, и слагается дружинная боевая песня. В начале VIII в. до н. э. былевые песни гомеровского типа уже не создаются более; к началу Олимпиады относятся те спевы, которые мы назовем “Илиадой” и “Одиссеей”; нет новой песенной продукции, потому что нет для нее условий: период завоеваний кончился, уже гомеровские поэмы указывают на водворение новых порядков и воззрений, войны не любят, бегство не вызывает осуждения, славится мудрость и хитрость Одиссея. Монархическое начало уступает напору многих, желающих разделить его преимущества и считающих себя призванными. “Когда умножилось число достойных людей, в городах обрелись многие, равные по достоинству, они перестали выносить монархическую

власть, начали искать нечто общественное и устроили свободную общину” (Аристотель)²³⁶. Выделяется сословная аристократия; ее древнейшая история протечет в борьбе с демократическим началом, приводившей порой к явлениям тирании, демократическо-культурной монархии. Старые эпические песни, “старина и деянье”, не забыты, их поют на Панафинях²³⁷, рапсоды их повторяют, но они не отвечают более интересам времени, занятого вопросами, в которых надо было разобраться <...>. Общественная борьба создает политическую, партийную²³⁸ песню; возникает на почве новых сословных выделений, но из старых хоровых начал, новая поэзия, художественная лирика. Мы отметим в ней теперь же характер *современности*.

Выход из старого порядка вещей предполагает его критику, комплекс убеждений и требований, во имя которых и совершается переворот; они ложатся в основу *сословно-аристократической этики*. Эта этика обязывает всех; оттого аристократ типичен, процесс индивидуализации совершился в нем в формах сословности. Он знатен по рождению, по состоянию и занятиям, блюдет заветы отцов, горделиво сторонясь от черни; не вырасти розе из луковицы, свободному человеку не родиться от рабыни, — говорит <Феогнид>²³⁹. А между тем завоеванное, не обеспеченное давностью положение надо было упрочить, и это создавало ряд требований, подсказанных жизнью и отложившихся в правила сословной нравственности, которым греческая аристократия отвечала в свои лучшие годы: жить не для себя, а для целого, для общины, гнушаться стяжаний, не стремиться к наживе и т. п. Все это вело к самонаблюдению, сатире и анализу, обнимавшему не одни явления действительности, но и общие вопросы жизни и назначения человека. Аристократ не отвечал ли своему нравственному призванию, Архилох крикнет ему: Прочь, ты из знати!²⁴⁰; аристократия рода выживает, начинает царить золото; “В деньгах человек, ни один бедняк ни знатен, ни почтен”, — скажет аристократ Алкей²⁴¹. В борьбе партий призыв к выдержке, мужеству, мера желаний чередуется с отчаянием и покорностью судьбе: несчастье постигает то того, то другого, предоставь все богам, они воздвигают простертых, свергают бодро ступающих (см. Архилох)²⁴². Но где же справедливость Зевса, спросит <Феогнид>: хорошие страдают, неправедные счастливы, дети несут наказание за грехи отцов остается молиться Надежде, единственному божеству, пребывающему среди людей; другие ушли на Олимп²⁴³. Отсюда пессимистический взгляд Симонида²⁴⁴ на жизнь как на нечто пошлое, бессодержательное, бесцельное; в цельность религиозного сознания вносится элемент сомнений и соглашений; старые мифы толкуются наново.

Такие изречения житейской мудрости встречались и на почве эпоса; в греческой лирике они ответили волнениям нового быта, явившегося на смену старого, и сложились в систему. Греческая лирика разовьет элемент учительности, *гномики*; элегия-причитание, еще близкая стилистически к эпосу, станет гномической. Сходные отношения связывают *сатирическую* поэзию *ямба* с его культовыми началами: миф рассказывал о служительнице Деметры²⁴⁵, Ямбе, развеселившей богиню своими потешными выходками; в ямбах выражалась в культе Деметры народная издевка; на почве

лирики сатира в ямбическом метре, эта воинствующая гномика, обняла явления личной и общественной жизни. Известны сатирические выходки Симонида (из Аморгоса или Самоса)²⁴⁶ против женщин: на десять женщин, пошедших от нечистых или вредных животных, обезьяны, собаки, свиньи, найдется разве одна из рода — пчелы. Эти нарекания совпали с песнями любви Сапфо²⁴⁷, как в средние века любовные восторги трубадуров с невоздержанными нападками на “злых жен”.

Сатира Архилоха выходила из партийности с ярко эгоистическим порывом, Симонид обобщает известные явления абстрактно, предлагая нормы житейской оценки; в среде, относительно застывшей в архаических формах быта, какова спартанская, где личность поглощена была общиной, поэт обращался к слушателям от лица хора, видимо устраняя свою индивидуальность, являясь как бы носителем общих воззрений, празднуя со всеми чью-нибудь победу, поминая старые мифы и незаметно внося в них личное освещение. Я имею в виду личность группового характера, на этом покоится взаимное понимание поэта и его среды. Говорят, что Гомер и Гесиод создали грекам их богов; лирика продолжала то же дело в уровень с миросозерцанием своего общества, формулируя его иногда с колебаниями. В одном из своих гимнов Стесихор говорил об Елене, полюбившей Париса и увезенной им в Троию; в палинодии²⁴⁸ он отнекивается от этого мифа: “Нет, это неправда; ты не вступила на корабль, хорошо снабженный веслами, не направилась к Троянским твердыням”; в Трое явился лишь ее призрак, *ειδωλον*. Мифы были не только образным выражением религиозной мысли, но и готовыми формулами поэтического творчества, плодившими новые образы и обобщения. Чем шире и глубже становился поэтический горизонт, тем больше на них спрос: в оборот пускаются частные, местные мифы, не связанные общенародным преданием, иногда балладные легенды. Стесихор первый рассказал об Афине, вышедшей во всеоружии из головы Зевса; о странствованиях Энея на запад; он пел о Радине и Калике. Ра дину продали коринфскому тирану; ее двоюродный брат любит ее, является в Коринф; оба преданы смерти, и их трупы отосланы в Самос; но насильником овладело отчаяние, и он велит вернуть тела убитых, чтобы предать их погребению. Калика любит Эватлоса, молит Афродиту устроить их брак, но Эватлос гнушается девушкой, которая погибает, бросившись с Левкадийского утеса.

Когда поэт чувствует себя относительно свободным в орудовании мифом, попытка свободы на почве унаследованных поэтических форм должна явиться как естественное следствие. Развитие пошло по разным путям в соответствии с качеством общественной среды. Мы видели, как дорический лиризм своеобразно разработал предание хора. Стесихор ввел в его перепевы строфу и антистрофу и завершающую их эподу²⁴⁹; его гимны, расположенные по системе триады, развивают лирико-эпическую тему; он еще близок к языку эпоса, богат эпитетами. В области монодической лирики Архилоху приписывают ряд ритмических и музыкальных нововведений, но, по всей вероятности, он только ввел в оборот художественной лирики уже готовые формы и формулы, отвечавшие новому содержанию

чувства, как введение незнакомых дотоле мифологических сюжетов ответило требованиям более широкого анализа, У Алкея и Сапфо — стиль народной песни, с ее образами и сравнениями, в которых они подчеркнули черты реальности, выражающие интимное чувство природы. Песни Сапфо полны роз и золотых цветков; Алкей, подражая Гесиоду, приглашает выпить, когда палит солнце, все истомилось от жажды, цветет волчец, а в листве слышно стрекозу, роняющую с крыльев звонкие, частые трели своей песни²⁵⁰. Архилох сравнивает остров Фасос с хребтом осла, поросшим диким лесом, и не гнушается образом вороны, весело отряхивающей крылья²⁵¹.

Господство над содержанием и формой рождает *самосознание* певца. Музы дали мне славу, память обо мне не пройдет, — говорит Сапфо²⁵²; я положил свою печать на эти стихи, плод моего искусства, — поет <Феогнид>, — никто не похитит их, не подменит, всякий скажет: вот стихи <Феогнида> из Мегары. Я дал тебе крылья, ты полетишь над землей и морем, — продолжает он, обращаясь к другу, которого воспел, — на всех празднествах юноши станут петь про тебя; даже когда ты будешь в Аиде, твоя память не минется, а распространится даром Муз, увенчанных фиалками. Всюду, где только будут чтить искусство песни, ты будешь жить, пока стоят земля и солнце. Песня станет силой; она даст славу воспетому, и за нее будут платить²⁵³.

Самосознание певца — самосознание личности, выходящей из сословной замкнутости и партийных предубеждений. Анонимный певец эпических песен сменяется поэтом, и о нем ходят не легенды, как о Гомере и Гесиоде: у него есть биография, подсказанная отчасти им самим, потому что сам он охотно говорит о себе, заинтересовал собою и себя, и других. Биографии трубадуров указывают на зарождение такого же интереса. Архилох и Алкей — индивидуальности, за Архилохом нет даже партии: он сам по себе. Боец по призванию, энтузиаст борьбы, мечом или ядовитым ямбом, служитель Арея и Муз, он откровенно выносит напоказ свои личные счеты и недочеты, иронизирует над самим собою, реалист и идеалист вместе, ищущий меры, которая не лежала в его натуре. В Алкее эта мера дана его жизнерадостностью: он аристократ, рыцарь партии, поет политические песни, но воспевает и вино, и красоту, и любовь. К Сапфо он обратился с двустихием: Целомудрая Сапфо, с кудрями цвета фиалки, с медвяной улыбкой, хотел бы я сказать тебе нечто, да меня удерживает стыд²⁵⁴. Она отвечала: Если б твое желание направлено было на благое и хорошее, и язык не готов был примешать что-либо дурное, стыд не покрыл бы твоего чела, и ты сказал бы все по правде, откровенно²⁵⁵. <...> четверостишия Алкея и Сапфо — художественная разработка знакомой нам народной лирической формы. “Не сидится мне за станком, милая мама, одолела меня Афродита страстью к стройному юноше”, — поет Сапфо совершенно в стиле весенних песен “Carmina Burana”²⁵⁶.

Таких народных мотивов полны эпиталамы²⁵⁷ Сапфо, от которых сохранились лишь отрывки и отзвуки в подражаниях Феокрита и Катулла. Идет жених, и песня Гименея весело обращается к плотникам: пусть под-

высят крышу, жених подобен Арею, выше высокого мужчины²⁵⁸. Так в ярославской свадьбе дружка, входя в избу невесты, приговаривает, спрашивая: Нет ли у вас на мостах калиновых столбов близко, перекладов низко, чтобы мне, дружке, ступить да головы не проломить? — Яблоко, символ девушки, невесты в народных песнях, является, очевидно, с таким именно значением: оно алеет на верху ветки, собирающие забыли его; не то что забыли, а достать его не могли. Другому распространенному символу, выражающему брачный акт срыванием, топтанием цветка, отвечает образ гиацинта, на который в горах наступили пастухи, а он склонил долу свою пурпурную головку. Есть игра словами: Геспер, ты приводишь все, что рассеяла светлая Эос: приводишь овцу, приводишь козу, — уводишь от матери дочку. Она хочет остаться в девушках, но ее отдают, на то отец. В иных формулах встречаются повторения чисто народного стиля: С кем бы лучше сравнить тебя, женишок? Сравнить лучше всего с прямою веткою. Девичество уходит: Девичья доля, девичья доля, зачем покидаешь меня, оставляешь? — Не приду я к тебе более, не приду!²⁵⁹ Это, вероятно, припев хора.

В лирике, выразившей прогресс личности на почве группового движения, вопрос чувства, любви, займет первое место. Песни Сапфо посвящены любви и красоте; красоте тела девушек и эфебов²⁶⁰, торжественно состязавшихся в ней у храма Геры на Лесбосе; любви, отвлеченной от грубости физиологического порыва, — к культу чувства, надстраивавшегося над вопросами брака и пола, умерявшего страстность требованиями эстетики, вызывавшего анализ аффекта и виртуозность его поэтического, условного выражения. От Сапфо выход к Сократу²⁶¹: недаром он называл ее своей наставницей в вопросах любви. Все это выходило облагороженным из бытовых условий, специально развившихся в греческой жизни, и принимало их формы, как и новые веяния рыцарской любви нашли себе выражение в таких же формах, обеспечивавших свободу чувства. По отношению к любовной лирике, там и здесь, я говорю именно о формах быта: не всякая песня трубадура предполагает реальный субстрат, а нечто искомое, не всегда осязательное, отвлеченное от действительности, где желаемому не было места, тогда как фантазия могла работать над ним, изоцряя чувство и раскрывая его до дна.

Сапфо выразила его в разнообразии переливов света и тени, ревности и страсти и томления в одиночестве. Любовь потрясает ее, как вихрь, спускающийся на горные дубы; богу подобен, кто сидит возле тебя, слышит твой голос, твой милый смех. Как увижу я тебя, мое сердце всполохнется в груди, и я немею; огонь пробегает под кожей, в глазах тускнеет, в ушах жужжит; я вся в поту, дрожу, цвет лица травяной, точно подходит смерть²⁶². От этой реальной картинки к другой: Сапфо вспоминает, как Афродита явилась когда-то на ее зов, покинув золотые хоромы Зевса; птички несли ее колесницу над темной землею, часто потрясая крыльями. О чем молишь ты? — спросила богиня; та, что гнушается твоею любовью,

еще будет искать тебя, полюбит, если не любила*²⁶³. И снова Сапфо одна: зашла Селена и Плеяды, уж полночь; час проходит, а я одна на моем ложе!²⁶⁴ — Это мотив <серенад> северного стиля.

Когда говорят о началах новоевропейской лирики, соединяют ее в один отдел с гномикой, либо обособляют в отделе <песен> ее объективные жанры от субъективных, лирику древнего народного типа от рыцарской²⁶⁵. Поводы к такому выделению даны не отличием настроений, характеризующих коллективную эмоциональность народной песни, с одной стороны, и лирику личного чувства, с другой, а формальным признаком: в песнях первого рода выводятся на сцену посторонние певцу лица, сам он редко заявляет о себе; отсюда определение объективности. Если провести этот внешний критерий до конца, границы субъективной и объективной лирики пошатнутся, многое, отнесенное в область первой, получит свое объяснение в явлениях второй, и в начале всего развития объявится древнейший пласт хоровой, обрядовой поэзии, песни в лицах и пляске, из которых последовательно выделились эпические и лирические жанры: французские *chansons à danses*, *caroles* <плясовые песни, хороводы>, чему в субъективной лирике ответят *rondet* <рондо> и *balette* <балет>, провансальские *balada*, *dansa* <танец>, нем. *reige* <хоровод>; образчик немецкой игровой лирико-эпической песни <“Танцоры из Кельбига”>²⁶⁶ восходит, по мнению Шредера, к половине XI века. Диалогический, амебейный стиль пастурели, отнесенной к объективной группе, родствен по своему происхождению с тенцоной и *jeu parti*²⁶⁷, нужды нет, что последними формами овладела субъективная, художественная поэзия: мы знаем, что они развивались в связи с хором, как из хорового речитатива обособилась лирико-эпическая песня, *chanson d'histoire*, *de toile*, *à personnages* <повествовательная, за пряжей, песня-обращение>, что на другой почве мы назовем балладой или романсом²⁶⁸. Такие песни выносили свою эпическую канву из хорового действия, их исполняли мимически и диалогически, прежде чем сложился их связный текст, под который продолжали плясать. Песни Нейдхарта²⁶⁹ начинаются приглашением к танцу и переходят в сценку: либо старуха уговаривает девушку воздержаться от пляски, либо девушка подговаривает подругу идти и т. п. Вильманс²⁷⁰ считает такое соединение лирического обращения с эпическим сюжетом явлением поздним; ответом могут служить приведенные нами игровые песни о жене и нелюбимом муже и т. п. Связь дана была действием. — Трехчленное строение строфы в немецком <миннезанге>²⁷¹ приписывают влиянию провансальских и французских образцов, но оно естественно развивалось из подхватов, повторений хора или хоров и приставшего к повторению припева.

*Переводы прозой того и другого <стихотворения> сохранились в черновой тетради Пушкина <...>.

Но как представить себе начало собственно лирической песни, *chanson*, развившейся в художественный жанр провансальского *vers, canso*, с неисчерпаемым богатством ее отражений?

Выше я привязал эти начала к эмоциональным кликам древнего хора, к коротеньким формулам разнообразного содержания; из них и вокруг них выростала песня. Либо это формула параллелизма <...>, либо призыв к любви <...>.

Или это пожелание, привет, обращенный к милому, как в “Руодлибе”²⁷²: у меня столько любви, сколько листьев в чаще. Это <любственное приветствие>, развитое в художественный род провансальскою и французскою лирикой. К таким формулам принадлежат и немецкие: “Ты моя, я твой”, с образом милого, навсегда запертом в сердце влюбленного. Гномические и сатирические мотивы, являющиеся порой в запеве или припеве песни, могли быть ее основною темой: Кто любит, сладко спит, — слышится в припеве одной <повествовательной песни> (*Le samedi au soir* <В субботу вечером>); женщину и охотничью птицу легко приручить: на этом построена песенка народного типа из числа приписанных <фон Кюренбергу>²⁷³. Французские *refrains*, припевы, в сущности, мотивы песни; испанское *refran* — поговорка.

Содержание этой народной лирики должно было отвечать бытовому уровню народной среды и качествам ее эффективности. Церковные люди называли эти песни, хоровые (*chores*), плясовые (*ballationes, saltationes*) или монодические (*cantica puellarum?*) дьявольскими, бесстыдными (*cantica turpia, luxuriosa*), монахиням запрещают писать и посылать любовные песенки <...>. Многое в этих отрицательных отзывах можно объяснить узостью церковного взгляда, но вызывавшие его факты существовали. Мы говорили о следах старого эротизма в майских песнях и обрядах, он отразился в некоторых пьесах “*Carmina Burana*”, в подражаниях Нейдхарта; французские <повествовательные песни> берут сюжетами: нелюбовь жены к старому мужу, жалобы девушки, заключенной в монастырь — темы майских хоровых игр. Таково могло быть настроение древней “бесстыдной” песни: наивные порывы чувства, весело идущего к цели, наивного, как природный спрос; выражали его одинаково мужчина и женщина; почин часто принадлежал ей, как вообще в народной любовной лирике она выступает самостоятельнее, свободнее, не только сетует и молит, но и призывает. Диалогизм песни естественно выражал эти отношения; простейшая эпическая схема, наряду с другими, бытовыми: ожидание где-то, выход к хороводу и т. п. Все это уже в старой народной песне могло очутиться общим местом.

Первые художественные проявления немецкой лирики на почве культурного рыцарского класса воспроизводят такой именно тип песни. В числе немногих <стихотворений>, дошедших до нас из этого периода развития, есть строфы с народными мотивами, диалогами, откровенным настроением любви и инициативой женщины. Она не стесняется признанием; так у фон Кюренберга: “Когда я стою одна, раздетая, и раздумаюсь о тебе, благородный рыцарь, краснею, как роза на шипу, и на сердце ложит-

ся печаль” (8, 11 сл.)*; “Поздно ночью стоял я у твоего ложа, — говорит ей ее милый, — и не решался разбудить тебя. — Да накажет тебя господу ведь я не медведь какой”, — отвечает она (там же, 7, 9 след.)- Она страдает предчувствием разлуки, жалуется на людей, помешавших ее счастью (там же, 7, 19 след.; 9,13 след.); холила сокола-молодца, а он отлетел. Господа да сведет тех, кто любит друг друга (там же, 8 — 9, 33 след.). Таким пожеланием, встречающимся в одной старопортугальской песне, кончается песенка, попавшая в серию приписанных фон Кюренбергу²⁷⁴. В другой, анонимной, либо обозначенной именем Дитмара <фон Айста>²⁷⁵ мотив сокол! поставлен иначе: дама смотрит вдаль, поджидает своего милого, сетует другие завидуют ей, отнимут его; пролетает сокол, и сама она начинает завидовать его свободе: ему вольно выбрать дерево, на которое опустится (там же, 37, 4). Но она бывает и назойлива не в меру: песня фон Кюремберга начинается таким же общим местом, как и одна из предыдущих! “Поздно ночью стояла я на забрале, слышала, как в толпе статный рыцарь пел на напев Кюренберга. Он будет моим; коли нет, пусть покинет этот край”²⁷⁶. “Подай мне скорей моего коня, дай мою броню, — говорит (конюху) рыцарь: придется мне покинуть этот край из-за одной дамы. Хочет она приневолить меня к любви, пусть же останется без нее навсегда” (там же, 8,1 след., 9, 29 след.)²⁷⁷.

Песни Дитмара <фон Айста, Мейнлоха фон Сефелингена>, бургграфа Регенсбурга²⁷⁸ и др. принадлежат к тому же лирическому стилю. Действующие лица: рыцарь и дама, frouwe, но она зовет его friunt (ami), geselle* trut (druz), belt <друг, любимый>, он ее — friwendin <подруга>; желания выражаются реальные: обнять, приласкать, провести счастливую ночь” (bî ligen, umbevungen, guote naht); о том говорит женщина; в альбе²⁷⁹ Дитмара фон <Айста> она будит своего дружка: уже птичка взлетел а на ветви липы, надо расстаться; нет любви без горя <...>, — говорит он, уезжая, В немецкой альбе, Tagelied, удержалась на стороне женщины инициативу страстности, когда в других лирических родах уже воцарился новый идеал любви, хотя и позже, в пору расцвета <миннезанга>, реализм народной песни продолжает отзываться у Вальтера фон дер Фогельвейде, Нейфел на²⁸⁰ и др.

Какие действительные отношения рыцарского быта отразила эта лирика? Ставлю этот вопрос в виду недавней попытки Бергера²⁸¹ спасти целая? мудрие немецкого рыцаря, доказав, в противоречии со всеми другими исследователями, что культ чужой жёны, главное вероучение романского кодекса любви, коснулся Германии лишь стороною, что здесь рыцари любили только незамужних женщин с целью брака, а если и замужних, то по памяти о юношеском увлечении девушкой, ставшей потом женой другого. Это сделало бы честь немецким рыцарям, если бы оправдывалось фактами, но не спасло бы Бергера от необходимости сосчитаться с такими

*<Des Minnesangs Frühling / Hrsg. v. K. Lachmann und M. Haupt. Leipzig, 1888; современное издание под тем же названием — Stuttgart, 1977>.

выражениями, как *bî ligen* <лежать вместе> и т. п., обычными в лирике, еще мало тронутой романским влиянием. Я становлюсь здесь на точку зрения Бергера, не увидавшего своих собственных противоречий, “Нельзя заключать по темам фаблю об огульности женской “злобы”, по современному французскому роману — о безнравственности общества”, — говорит он в одном месте; эту мерку надо было перенести и на средневековую лирику и не защищать немецкую нравственность, а объяснить себе условность некоторых поэтических формул, которые и при самом зарождении могли выражать скорее желаемое, чем реальное, и далее удержаться в обиходе среди общественных отношений, при которых это реальное еще менее было возможно²⁸².

Немецкая рыцарская лирика древнего типа еще идет в колее народной, перенимая ее образы и положения, чувственно свежая и непосредственная; в вопросах любви женщине принадлежит здоровая, деятельная роль в пределах известной равноправности с мужчиной. Затем положение меняется: женщина как будто вышла из живого общения чувства, повышена над ним, мужчина им поработчен. Роли действующих лиц переставились, изменилось и понимание любви: она становится идеальнее, абстрактнее, несмотря на материальные формы выражения. Мы во второй поре немецкого <миннезанга>.

Возможно ли было выйти в этом новом пониманию средствами старой немецкой лирики фон Кюренберга и его сверстников — ответить на это трудно: развитие нарушено было влиянием лирики Прованса и воспитанной на ней французской. Этим не устраняется предположение, что уже песни Кюренберга, как и *troutlied* <любовные песни> австрийских рыцарей, о которых говорит Генрих <фон Мельк>²⁸³ (около 1160-1170 годов), могли испытать раннее влияние романских образцов (через северную Италию и Фриуль, по мнению Шенбаха)²⁸⁴, овладеть их условной фразеологией, например понятием “служения”, встречающимся и в немецких строфах “*Carmina Burana*”²⁸⁵. Но воздействие это не тронуло, по-видимому, идеального содержания чувства; оно изменилось, когда непосредственное влияние Прованса и Франции водворило новый кодекс любви, сложившийся в среде культурного романского рыцарства и настроивший его поэзию. Дело идет не о зарождении нового этического взгляда на женщину, что считают существенной заслугой именно немецкого <миннезанга>, а о расширении и обогащении мужского идеала любви. Это не весенний порыв, не одно колебание желаний и удовлетворений, а нечто более полное” охватывающее весь душевный строй, выводящее чувственность к идеальности аффекта, дающее радость и горе высшего порядка; нечто такое, к чему стоит стремиться, что не дается захватом, а надо приобрести трудом и мольбой, служением той, кто свободно располагает правом снизойти или отвергнуть. В семье права были на стороне мужа, девушка рыцарского класса показывалась в люди, но состояла под охраной сословного этикета, далекая от деревенской свободы; прежде всего — объект брака. Когда чувство настроилось на тему “служения”, оно естественно найдет для своего выражения бытовую формулу: любимая женщина будет сюзереншей того, кто

ищет ее взаимности; не своя жена, ибо она при сюзерене муже, а жена другого, независимая, полноправная. Головная, утопическая формула, вызванная сословною эволюцией чувства, формула, которой могли отвечать, порой и отвечали, действительные отношения жизни, но которая вовсе не предполагает их в основе как точку отправления; к лирике она приладилась, заполнив ее как формула “желаемого”. Разница между нею и условно-символическими образами нашего поэтического языка лишь в том, что ее обхват был шире, что она обняла целую область духовных интересов, стоявших на очереди развития, и послужила их анализу. Схема “служения” разработалась до мелочей чертами феодальных нравов и обычаев: дама — сюзерен, рыцарь — вассал, он ее подданный, обязанный ей неизменною верностью, оберегающий ее честь, свою и ее тайну - и в словарь новой лирики входят такие термины, как *domnei, donnoi, dienen, undertân* <ухаживание, любовное служение, служить, подданный> и т. п., что напоминает фразеологию римских элегиков: *domina, servire* <госпожа, служить>. Отношения и обороты старой песни получают в этой обстановке новый колорит. Образный параллелизм народных запевов обратится в формулу, мы сказали бы в музыкальную прелюдию <природного зачина> Когда-то любящие виделись ночью украдкой и расставались, лишь только птицы или ночной сторож подадут весть, что светает; теперь сцена переселилась в замок, где дама сердца живет под строгой охраной (*huote*), окружена соглядатаями (*merkere; losengoers—lugenaere*), и в рыцарскую альбу входит новое идеальное лицо — приятеля влюбленных, стоящего на страже и предупреждающего их, что пора разойтись. Птица-вестник народной песни перешла и в рыцарскую, но чаще является посланец; это шло к обстановке. Далее явятся образы, подсказанные аллегориями “Физиолога”²⁸⁶, чтением Овидия²⁸⁷; условные выражения получают права гражданства: складывается особый стиль, отвечающий новому настроению чувства, которое раскрывается в своих тайниках, разбирается по мелочам, с неизбежными повторениями и настоятельностью. Над понятием реальной любви, спустившейся к значению низменной, выступает идеал чистой, возвышенной любви (*fîn amor, amîstat fîrm, hohe Minne*), облагораживающей человека, очищающей его вожделения, поднимающей его дух над волнениями плоти к чему-то, что мы готовы назвать симпатией сердца, платонической дружбой. Без нее не заслужить милости божией, — поет Вальтер фон дер Фогельвейде: никогда она не уютится в лживом сердце и так угодна небу, что я молю ее — показать мне туда путь (81, 25)²⁸⁸. Ее-то надо воспитать в себе, к ней стремиться, по ней томиться — и в фразеологию лирики входят слова *senen, klagen, kumber* <томиться, жаловаться, печаль>; такое чувство довлеет самому себе, служит себе объектом: все дело в радостном самоощущении, в наслаждении мыслью, желанием (*wân, gedanke, gedinge*), психическим процессом, раскрывающим в нас новую духовную ценность. Кем он вызван — может быть безразлично: “поступай в услужении дамы так, чтобы и другим это было по сердцу; тогда, может статься, иная осчастливит тебя, если эта не пожелает” (<Вальтер фон дер Фогельвейде>, 93, 34)²⁸⁹. Зачем любите вы столько рыцарей, столько юношам дарите венки? — спросил

Филипп английский мадонну Лизу; она отвечала: Я люблю многих, как могла бы любить и одного, и люблю одного так, чтобы мне можно было, любить себя и того более.

Естественное, реальное чувство невольно прорывалось в абстракциях *fin amor* <возвышенной любви>, требуя исхода, выражаясь ярко и откровенно, порой угрозами; его устраниают, с ним борются, но с ним и играют, идут ему навстречу в уверенности победы, победы нелегкой. Это настраивало элегически страстно, поднимало самосознание; в такой жертве есть доля сладострастия. Мистики баюкали себя чувственными образами, которым давали духовный смысл, но они отрешились от света; рыцарская любовь отвлекалась от чувственности к сознанию других, нравственно-эстетических отношений, но они не ладили со спросами темперамента и условиями быта. Все это грозило формализмом. Сюзеренша сердца не подняла значения женщины: по-прежнему она юридически бесправна, существо низшего разряда, предмет грубого вождления, вызывает шутку и злословие и соблазнительный анекдот. Она царит в мире условного чувства, и, если сумеет овладеть им, привлечь симпатии, сама проникается сознанием предоставленных ей прав, своего преимущества перед мужчиной, принимает его служение как должное, сдерживает его порывы, созидает салонные нравы. Эта женщина-формула рыцарской лирики, окруженная нередко фиктивной действительностью; момент самоанализа для поэта, занятого своим чувством, беседующего с собою: диалогизм, естественно развивавшийся в отношениях народной песни, должен был спуститься к значению риторического общего места. Разумеется, милая поэта — красавица; она тонет в цветущих сравнениях; у Вальтера фон дер Фогельвейде <песня> в 50 стихов занята описанием ее физических прелестей²⁹⁰, что опять напоминает римских элегиков; другая обременяет ее семью эпитетами подряд (*edeliu, reine, wolgekleidet, wol gebunden hovelfichen, hochgemuot ...* <благородная, чистая, приятно одетая, хорошо причесанная, вежливая, горделивая...>)²⁹¹. Она обуяла душу и тело поэта, он молит о взаимности, клянется, колеблется между надеждой и отчаянием, служит долго, напрасно, бесплодно; порой она склоняется к нему, настроена страстно, чаще остается неприступною, враждебною: существенная, типическая черта формулы служения, без которой поэт был бы как без рук, У средневековых лириков есть серии любовных песен, слагающихся как бы в личный роман²⁹²; нет нужды искать в них непременно отражения действительности, истории встревоженного кем-то сердца; этого мы не станем требовать и от современного романа; что поражает — это преобладание рецепта, в котором доля влюбленных заранее определена, дама сердца иконографически условна и неподвижна. Ограниченный кругозор рыцарского певца не в состоянии оживить ее.

Таков был идеал любви²⁹³, наполнявший средневековую лирику и роман: такое же выражение сословной личности, как рыцарская этика, поскольку она не определена была влиянием церкви как рыцарское вежество (*courtoisie* <фр. — куртуазия>), как понятие чести и культ подвига ради подвига, устремлявшегося в бесцельную даль авантюры. Во всем

этом были элементы нравственного прогресса, но они вызывали ряд противоречий выпреренней любви с отношениями семьи, физиологии с отвлеченным чувством, грубости нравов с куртуазней, личного героизма с нарастающими вопросами общественности и политики. Все это уживалось в пределах культурного класса, в сословном досуге; кое-что, новое и идеальное, переходило в практику жизни, но чаще мирилось с ней, как мирится фантастика с действительностью, не поднимая вопроса о противоречиях. Фантастическая автобиография Ульриха фон Лихтенштейна²⁹⁴ наивно играет ими; роман-формула, в котором выразились отрицательные итоги сословного идеализма.

Когда рыцарство пало, как живая сила, спустилось к уровню салона и турнира (Фруассар)²⁹⁵ или кулачного права, обнаружилась односторонность его этического содержания, и его лирика иссякла в перепевах. Непосредственный реализм народной песни, к которой прислушивался Вальтер фон дер Фогельвейде, не послужил ей источником обновления; Нейдхарт шаржирует ее, создается искусственный род пастурели, вышедший из амебейных сценок обрядовой поэзии; народностью балуются, играют в *rausannerie* <фр. — “деревенскость”>. Чем-то архаически печальным веет от виртуозных песенок Карла Орлеанского²⁹⁶, продолжавшего, в пору английского погрома, играть в головное чувство, воспитанное в сословной замкнутости; и в то же время у другого из последних рыцарских певцов, Освальда фон Волькенштейна²⁹⁷, слышится народная, реальная струя. Признаки времени: наследие рыцарской этики и куртуазии переходит в другие руки, усваивается формально или содержательно. Мы входим в новую сословную эволюцию поэзии.

В XIV веке вновь раздается, во Франции и Германии, давно забытая народная песня; ее записывают, ей подражают; нам говорят о возникновении ее особого литературного жанра, к которому примкнула будто бы традиция современной народной песни с ее бытовыми рыцарскими мотивами и фразеологией. Передатчиками могли быть непосредственно бродячие певцы, но, быть может, и культурная буржуазия: она переняла вежество рыцаря, знакома с его лирикой, и вместе с тем близка к народу и его песне; то и другое могло объединиться в обиходе буржуазной семьи; в этой-то сфере создались немецкие Hof- <придворные> и Gesellschaftslieder <светские> песни, переселившиеся далее на площадь и в деревню.

Это вызывает ряд вопросов. Несомненно влияние поэзии культурных классов на народную там, где эта двойственность существовала, что было, например, во Франции, Германии и Италии, и чего не было у нас; но необходимо отличить, что именно было заимствовано и что вернулось, как старое наследие, пережившее на стороне известную культурную эволюцию и только давшее новые формы тому, что было и не забывалось. Когда, например, в XV веке и позже народная немецкая песня и песня народного стиля говорят о завистниках (*neider*), сплетниках, доносчиках (*klaffer*), всегда готовых помешать чужому счастью, то это — мотив, навязывавшийся повсюду: о сплетниках, завистниках говорит Катулл²⁹⁸, греческие песни о соседях - зложелателях (*γείτονας, κακοθελητάδες*), русская песня

о пересудах, ворогах, которые брешут, рыцарская лирика — о losengiere, lugenaere, merker <клеветниках, лжецах, соглядатаях>. Но немецкая народная песня знает и о “служении” даме сердца, девушке, ибо “сюзеренша” исчезла вместе с условиями соответствующего быта <...>.

Отголоски ли это рыцарского служения, или выражение отношений, самостоятельно возникших в народном быту на смену тех, которые так ярко отражаются в песнях, например, весеннего цикла? Ответить трудно; еще не написана история мужского идеала любви в народных песнях и быте, стоявших вдалеке от воздействий культурных классов и воспитанного ими чувства. Нам говорят о женской “доле”, не о мужской куртуазии. В ней несомненно совершался прогресс, определенный теми или другими условиями. Следующие примеры отведут нас далеко за пределы средневековой европейской лирики, но они небезынтересны с теоретической точки зрения. Нам знаком эротизм, сохранившийся в переживаниях старых весенних обрядов; в течение времени он смягчился до форм более абстрактных и идеальных: церковь преследовала древние русалии, но не отказывала в своем освещении явлениям побратимства и посестримства; народное кумовство связывает явления бытового и церковного порядка. Далее пошел сванетский линтурали, несомненно вышедший из обрядового принятия в род, — к формам служения даме, близко напоминающим рыцарское. Линтурали* — это обряд, устанавливающий родственные отношения между сваном и сванеткой, замужней или девушкой, и дающий первому право служить последней; отношения понимаются не в смысле побратимства, а как бы между сыном и матерью. Получив согласие дамы, ее родителей или мужа, сван отправляется в означенный вечер в ее дом в сопровождении друга; его встречают с почетом и угощают; хозяин и все присутствующие поднимают чаши с водкой и просят бога благословить линтурали; после этого сван преклоняет колена и голову перед дамой и, в знак неизменной преданности, спрашивает: ему ли прикоснуться зубом к ее груди, то есть ему ли быть ее отцом, или ей быть матерью. В последнем случае обожатель расстегивает ей платье и, насыпав на ее грудь соли, прикладывает зубом трижды, повторяя: Ты мать, я сын. Обряд завершается поцелуем, а на другой день обменом подарков, после чего между мужчиной и женщиной устанавливается кровное родство: они бывают друг у друга, даже спят вместе, но пока никто не сомневался в чистоте их отношений. Обычай этот зовется “христианство” (ликрисд); миро, которым помазывали новых родственников, сваны доставали когда-то от своих жрецов, а те получали его от христианских священников.

Прикосновение к груди — символ молочного родства по кормилице или, как здесь, по фиктивной матери; такого рода связь устанавливала и молочное братство и посестримство; символом побратимства, как и средневекового *compagnage* <фр. - побратимство>²⁹⁹ и рыцарства, было

*См. <Веселовский А.Н.> <Сванетский линтурали и рыцарское служение даме // Кавказ. 1897. №152>.

еще общение крови. Сван и сванетка скрепляли свой союз поцелуем как клятвой, и поцелуем скреплялись такие же отношения между рыцарем и дамой, ленная присяга — поцелуем и передачей перчатки. Самое название обычая (“христианство”) указывает на вмешательство, церкви, освятившей и более широкие явления побратимства и рыцарского обряда. Везде одни и те же требования нравственной чистоты, готовность к одинаковому искусу: сван и сванетка спят вместе, не помышляя о чем бы то ни было греховном; провансальские и итальянские дамы XII — XIII веков позволяли своим поклонникам проводить с ними ночь, обязав их клятвенно не требовать от них ничего, кроме поцелуя. Идеал сюзеренши такая же гарантия неприкосновенности, как фиктивная мать сванетского любовного союза. Невольно подсказывается и еще одна параллель, из <“Жерара де Руссильона”>³⁰⁰: жена императора Карла отдает свою любовь графу Жерару при свидетелях; символом союза была передача перстня; “и всегда была между ними любовь, и никогда не было ничего дурного”.

Народная песня могла отразить те или другие стороны рыцарской лирики, но могла и отдать ей, отражая самостоятельный прогресс народного быта, некоторые основные мотивы, которым оставалось развернуться в обиходе рыцарства и в идеализации “выспренной любви”.

На почве буржуазии рыцарскую лирику постигла иная судьба. В Германии горожане овладели ее формами и символами, не ее содержанием; формы они хранят с суеверным почетом, кропотливо разрабатывая их технику в своих песенных цехах; французская поэзия XIV — XV веков вводит и новые поэтические виды, дотоле незнакомые, но все дело сводится к постановке определенных лирических типов, к филигранной чеканке стиха и виртуозному сплетению рифм. Всему этому надо было учиться, поэтическое дело стало цеховой наукой, *art et science de rhétorique* <фр. — искусством и наукой риторики>, не отвечавшей ни веяниям нового времени, ни настроению приютившей поэзию среды. Немецкая буржуазия живет по “Домострою”; семейная и хозяйственная, деловая и набожная, она настроена к серьезному назиданию и заглядывает в книжки; элемент дидактики и религиозности, уже предъявлявшийся в рыцарской и духовной лирике, выступает теперь на первый план; культу дамы нет места в жизни. В конце XIV и начале XV века Иоганн Гадлауб³⁰¹ рассказывает о своей любви, зародившейся с детских лет, как в дантовской “*Vita Nuova*” “Новой жизни”³⁰²; это — переживание рыцарской формулы; муки любви для Гадлауба то же, что непосильный труд угольщика или повозчика. Либо поднимается педантский спор между мастером Фрауенлобом и Регенбогеном: какое название почетнее — *Weib* <нем. — женщина> или *Frau* <дама>?³⁰³ В противоречиях содержания и формы — причины обеднения поэзии в Германии и Франции XIV — XV веков; во Франции оно ощущается не столь резко, многое искупает Вийон³⁰⁴, поэт городской богемы, но немецкий *Meistergesang* <мейстерзанг>³⁰⁵ производит впечатление почтенного буржуа в потертой салонной одежде. На почве Италии, среди горожан, богатых образовательным преданием, развивавшим самосознание личности, при эстетическом досуге и не увядавшем античном культе красо-

ты, возможно было усвоение форм и идеалов: сицилианская лирика, отблеск провансальской, перекочевала в Тоскану, восприняла здесь реализм народной песни и настроения классической культуры, и из этой весенней встречи вышел *il dolce stil nuovo* <ит. - сладостный новый стиль>³⁰⁶, Данте и Петрарка. <“Книга песен”> такой же нереальный роман, как любовные признания средневековых поэтов; Лаура³⁰⁷ такой же тип, в котором слились многие, живые и фантастические Лауры: поэтическое обобщение всего, что поэт пережил и способен был пережить в области своего аффекта. Но этот аффект стал содержательнее, тоньше, разнообразнее; тип женщины оживает чем-то, что мы назовем личным началом. Возрождение повторило чудо Пигмалиона³⁰⁸. Начинается новое групповое выделение, надолго определившее содержание и формы лирики европейской.

8

Эпос и лирика представились нам следствиями разложения древнего обрядового хора; драма, в первых своих художественных проявлениях, сохранила весь его синкретизм, моменты действия, сказа, диалога, но в формах, упроченных культом, и с содержанием мифа, объединившего массу анимистических и демонических представлений, расплывающихся и не дающих обхвата. Культовая традиция определила большую устойчивость хоровой, потребовала и постоянных исполнителей: не всем дано было знать разнообразие мифов, и обряд, который отбывался родом, держась в предании старших, переходил в ведение профессиональных людей, жрецов. Они знают молитвы, гимны, сказывают миф или и представляют его; маски старых подражательных игр служат новой цели: в их личинах выступают действующие лица религиозного сказания, боги и герои, в чередовании речитатива, диалога и хорового припева.

Так можно теоретически представить себе развитие драмы. Выход из культа будет моментом ее художественного зарождения; условия художественности — в очеловеченном и человеческом содержании мифа, плодящем духовные интересы, ставящем вопросы нравственного порядка, внутренней борьбы, судьбы и ответственности.

Такова греческая трагедия. Иначе сложится драматическое действие, вышедшее из обрядового хора: оно ограничится мифологической или эпической темой, разбитой на диалоги, с аккомпанементом хора и пляски (Индия)³⁰⁹, либо разовьет, в непосредственной близости к обряду, ряд бытовых сценок, слабо связанных или и не связанных его нитью. Таков тип ателлан³¹⁰ и южноитальянского мима³¹¹. На всех стадиях этого развития мы встретим следы старого хорового состава, иногда более ясные там, где мы всего менее их ожидаем, запутанные там, где, казалось бы, близость к обрядовому источнику должна была гарантировать их большую сохранность. Вмешательство постороннего предания затемняет порой ход естественной эволюции, но везде ставятся вопросы, бросающие на нее свет. Укажу хотя бы на различия в общественном положении актеров.

Начну с сибирской “медвежьей драмы”³¹²: она всего ближе к началу развития, еще колеблется между обрядом и культом.

Празднества в честь медведя принадлежат к распространенным среди инородцев западной и восточной Сибири, у гиляков³¹³, айно<в>³¹⁴ и др.; связаны они с обычным у них почитанием медведя как существа, одаренного божественной силой и мудростью, сына неба или верховного бога (остяки, вогулы)³¹⁵; с древним, некогда широко раскинутым, во всяком случае доэллинистическим культом, удержавшимся в обиходе аттических Вравроний³¹⁶, в залежах европейских поверий и суеверий, новых и старых, вызывавших когда-то обличения церкви*. Что сохранилось в Европе как отрывочные переживания, вошло эпизодически в состав греческого очеловеченного мифа, то объединяется для нас на инородческой почве в самостоятельный цикл верований и обрядов, в их различных этапах, от охотничьего праздника с подражательной игрой до культового действия с божественным героем-медведем в его центре.

<...>

<Культовая драма зарождается> из обрядового хора, назначенного повлиять на успешность охоты. В основе это такое же мимическое действие, как “буйволовая пляска” североамериканских индейцев, привлекающая буйволов на оставленные ими равнины; напомним такую же австралийскую игру, изображающую облаву на стадо, охоту за зверем, свежевание туши и т. д.; одна из сценок медвежьей драмы представляет аналогичное содержание. Древние драматические части обряда еще легко выделены из-под позднейших наслоений: хор, с солистом во главе, пел про медведя, про его жизнь в лесу и на небе и т. п.; пел, подражая в пляске его телодвижениям. К этим сюжетам песен пристали другие, сродные, и границы мимического действия расширились; то и другое дало содержание отдельным сценам, с особыми исполнителями, актерами. Они не профессиональные, и ничто, по-видимому, не указывает на их специфическую связь с культом; между отдельными сценами они сами пляшут, что, быть может, указывает на их отношения к пляшущему хору, из которого и выродилась сценическая часть обряда; они в постоянном общении с зрителями, вмешивающимися в их действие. И вместе с тем они поставлены как-то особо, принимают на время игры новые имена, считаются не простыми людьми, а способными представлять другое лицо, может быть, вернее: являться другим лицом, богом, демоном. Мимическое действие имело целью вызвать участие в людских делах нездешней силы, и можно представить себе, что в раннюю пору культовой драмы грань между подражанием и объектом терялась, драма становилась заговором в лицах, на что я указал уже, говоря о начатках религиозной драмы у некультурных народов. Оттуда употребление масок: они могли служить целям подражания, затем культа, выделяя

*См.: <Веселовский А.Н.> Разыскания в области русского духовного стиха <Сборник имп. Академии наук. ОРЯС. Спб., 1881. Т. 28.> IV. № VII. С. 447 след., примеч. к с. 131-132, 133, примеч. 2; С. 170-171, 184-187.

известные лица из общения толпы: если нам говорят, что маски медвежьей драмы назначены скрыть лица играющих от медведя, не любящего нахальства, то такое объяснение едва ли не позднее, этиологическое. На точке зрения такого отождествления становится понятною и свобода слова, безвозбранно предоставленная актерам и удержавшаяся за ними по наследству.

Этот элемент мы встретим в культовых началах греческой драмы и в южноиндийском аграрном обряде в честь местной сельской богини. Обряд этот состоит в животных жертвах, между прочим в заклании священного буйвола; в нем участвуют и брахманы, но руководят им туземцы неарийского происхождения, парии и другие презренные у брахманов касты; являются и танцовщицы из касты париев, Asddi или Dasasi, служащие во храме богини, при них музыкант, Ранига, играющий роль скомороха, буффона. Когда в последний день праздника совершался торжественный обход общинных полей, с предкесением изображения богини и буйволовой головы, наступал момент разнузданности, сменявший серьезные моменты культа: Ранига осыпал нареканиями богиню и власти, деревенского старшину и всякого встречного <...>; парии и Asadi нападали на самых почтенных обывателей <...>, танцовщицы вскакивали им на плечи, пастухи били в барабаны. Все это служило катарсису³¹⁷ чувства, приподнятого торжественным актом и разнузданно выражавшегося в противоречиях; зародилось в связи с культом, заражало зрителей и принимало иной традиционный колорит: в Элевзисе, во время празднования мистерий, когда предшествовавшая им процессия проходила по мосту на Кефиссе, колкости и язвительные насмешки сыпались на ее участников; фаллофоры³¹⁸ дионисовского обряда — носители бесцельной шутки, но и сатиры, не участники культа, а зрители из толпы, за ними свобода слова; материал для зарождения греческой комедии.

Изучение народной обрядности современной Индии в ее драматических элементах, вероятно, прольет свет на начала индийской драмы в ее отношениях к культу и, вместе, на развитие эпоса; то и другое вызывает немало теоретических вопросов. И здесь точкой отправления была поэзия хорового обряда с мимической пляской, песней-сказом и диалогом. “Пляска приятна богам, ее бесконечно свободные движения как бы воспроизводят мировую гармонию; под ее вечный лад пляшет властелин, пляшет Ума”³²⁰ (<“Малавика и Агнимитра”³²¹, 4). Шива — плясун³³², это его особенность, и, вместе с тем, он патрон актеров; санскритское название для драмы: nâṭya указывает на такой синкретизм; lāsya — пляска обнимает понятие песни и речитатива. Соединение всех трех хорических элементов встречается на почве культа: некоторые гимны “Ригведы” построены амебейно, с чередованием хоров или певцов; число перепевающих не превышает трех. В одном гимне Индра беседует с Марутами, и в конце вторгается певец, слагатель песни. Такие гимны стояли вне культового обихода, их ставили в особую категорию диалогов, легендарных рассказов; Ольденберг³²³ предполагает, что в основе лежал рассказ такого именно содержания, не получивший определенной поэтической формы, но

он забыт, сохранились лишь диалоги действующих лиц, богов и святых, обработанные рапсодом. Именно указание, что такого рода гимны стояли вне культа, говорит, быть может, за их более древнее происхождение: я имею в виду один из моментов выделения эпической песни из чередования певцов обрядового хора, сменявших друг друга и диалогически развивавших одну какую-нибудь традиционную тему, не входя в подробности, не гонясь за связью легенды, всем понятной из суггестивных недомолвок лирико-эпической песни. Мы знаем уже, что индийский эпос исполнялся в таком именно чередовании; соответствующие диалогические гимны “Ригведы” были бы доказательством раннего вторжения в культ эпическо-драматического сказа, сложившегося до культового обихода. С точки зрения обособившегося драматического рода, имя эпического, дружинного певца, сказывавшего диалогически, естественно переходило к значению игрока, актера; некоторые жанры индийской драмы, вроде *vuâgoga*, не что иное, как легенда, в начале воинственного содержания, разбитая на сцены; один из условных говорков, употребляемых в драме классической поры, *mâgadhî*, ведет, быть может, свое начало от *mâgadhâs*, древних эпических певцов, славившихся по всей Индии.

То, что мы можем назвать типом индийской драмы, как она сложилась до Калидасы, сводится, в сущности, к такой же обработке эпического сюжета с лирическими партиями, участием музыки и мимической пляски. Если все это не привело к драматической разработке положений и характеров, то это зависело от сущности индийского мирозерцания, не знающего психической борьбы, а только силу предопределения, увлекающего человека к той или другой участи в силу его заслуг или проступков³²⁴. Здесь распутие индийского и греческого драматического развития; в данном случае дело не в этом: мы в начале эволюции форм, и вопрос идет об отношениях драмы к культу, в чем мы усмотрели одно из условий ее художественного роста.

Между диалогическими гимнами “Ригведы” и явлением драмы нет видимой преемственности; утрачены посредствующие звенья на местных диалектах, оставивших свои следы в технике классической поры и в искусственных, диалектически окрашенных говорах, обязательных для актеров, исполнявших низменные роли³²⁵ <...>.

<...>

Натака — типическая форма индийской художественной драмы; практика и поэтика, разработанная до мелочей³²⁶, подвела под педантические правила такие формы народного хорового действия, которые мы вправе вменить его доклассическому, областному развитию, опираясь на параллели, знакомые нам из хоровых игр, еще бытующих среди некультурных народов. Укажу, между прочим, на значение дирижера, сказывающего молитву, являющегося в прологе и в главной партии драмы, которую он руководит, выводя на сцену то или другое лицо, объясняя зрителям ход пьесы, досказывая его. Таких руководителей мы встречали в народных мимических действиях и началах театра; они выработались из древнего хорового корифея. Молитва, благословение в начале пьесы вводит драму в оборот культа; в Бенгале молитву поет теперь хор. За нею следует другая,

обращенная к богу, которому празднуют, с упоминанием в ней соответствующего времени года: быть может, архаическое указание на древнюю приуроченность действия к календарному обряду. К этому присоединяется ряд других религиозных формул, когда, например, актер приступает к гримировке и т. п. Драма вошла в храм, разыгрывается в нем перед статуей божества; вышла ли она из культового обихода, или только примкнула к нему из сложившейся на стороне хоровой игры, — вот вопрос, возбуждаемый общественным положением ее исполнителей. Тесная связь греческой драмы с породившим ее культом продолжается и в эпоху ее расцвета: драма была почестью, которую народ воздавал одному из своих божеств; священный характер действия отразился и на положении актеров: их профессия не заподозрена, они пользуются почетом, нередко являются в роли посланцев и т. п. Иначе в Индии и Китае: китайские лицедеи представляют при храмах эпизоды из жития Будды, но их профессия считается презренной, в Индии их каста из низших, брахманы не общаются с ними, не могут принимать от них пищи, разве в случае большой крайности; они слывут обжорами, их жены - распутницами, которыми торгуют мужья; их можно бить, и их свидетельство не принимается на суде. Между тем они должны были обладать известным образованием, знанием литературного языка; иные водят дружбу с поэтами, вхожи ко двору. Если принять в расчет почет, которым окружены были в Индии эпические певцы, бхараты, положение актеров выяснится исторически: они не сложились в профессиональных носителей дружинных воспоминаний и не крепки культу, а примкнули к нему с практикой хоровой игры, как лицедеи, которых призывали для целей религиозного торжества. При гипотезе диалектических народных начал индийской драмы такое объяснение представляется вероятным: как брахманы присутствовали на празднестве сельской богини, отбывавшемся париями, так элементы народной игры воспринимались под сень храма, тогда как над ее исполнителями продолжало тяготеть иго касты.

Именно социальное положение актеров заставляет нас обратиться теперь же к началам римской драмы, расцвет которой совершился под влиянием и по стезям греческой. Я имею в виду народные начала, запутанные посторонними воздействиями, — действительными или легендарными? Аналогические явления в истории драмы вообще позволяют нам разобраться в этом пестром смешении.

У нас есть сведения о римских религиозных действиях драматического характера, люстрационных (Луперкалии)³²⁷, аграрных, мимических, заговорных (Ambarvalia <Амбарвалии>)³²⁸ и т.п. Были и хоровые игры, с участием музыки, импровизированных песен, сказа и пляски, без выясненного плана: древняя сатура³²⁹, настроение которой характеризуется литературным родом сатиры, выработавшимся из нее, как греческая элегия вышла из обрядового причитания; между этою сатирой и греко-итальянскими *сáтиροι* нет ни этимологической, ни генетической связи; возможен лишь вопрос о позднейшем влиянии. Из хорового действия мы всюду предположили выход к песенкам амебейного характера, сатиричес-

кого содержания, которыми обменивались встарь в праздник виноградного сбора и жатвы (<Гораций. “Послания”>, 2, 1, 139). Говорят, что песенки такого рода, фесценнины, занесены были из этрусского города <Фесценнина>; я склонен понять это таким образом, что там они могли стать цельным, модным жанром и, как таковые, повлиять на формы, уже естественно развивавшиеся по стезям народной хоровой поэзии. Амебейность создает драматизм, типы, участвующие в бытовых сценках. И здесь нам говорят о таком же перенесении, которое мы понимаем, как усвоение чужого, более совершенного, своим встречным преданием. В южной Италии, греческой и осской, из хоровой игры вышли интермедии с комическими масками, ателланы и мимы³³⁰, предания которых разнесут единоличные потешники, гилароды, мимоды и т. п., уже встретившиеся нам на путях драматического развития. Ателланы и мимы переселились в Рим; обрядовые начала первых несомненны: они освоились на новой почве и вызвали подражания, а между тем еще в эпоху Августа³³¹ их исполняли на осском языке при каком-то культовом действе.

С этими материалами в руках мы можем обратиться к показанию Ливия (VII, 2)³³², передающего какой-нибудь древний источник о началах римских *ludi scenici* <лат. — сценических игр>. Повод к ним религиозный: рассказывается, что когда в 364 году до н. э. настало моровое поветрие, вызваны были из Этрурии жрецы, *ludiones* <лат. — актеры>, с целью умиловить гнев неба; они плясали молча, без мимики, которая выражала бы содержание танца, но с движениями, не лишенными изящества, под звуки флейты. Это нововведение понравилось: римская молодежь стала подражать захожей пляске, приноровив к ней принцип народных амебейных песенок, перебрасываясь стихами в стиле фесценнин <...> и сопровождая их соответствующими телодвижениями. На этом не остановились народные игроки (*vernaculis artificibus*), названные, от этрусского слова *ister* = *ludius* <игрец, актер>, гистрионами: случайная импровизация фесценнин уступила место песне с установленным текстом, прилаженным к звукам флейты, и движения пляски-сатуры подчинились определенной мелодии <...>. Это — страничка из знакомой нам истории хоровой игры: вначале пляска обрядового характера с мимическим, заговорным действием, без слов; затем появление текста в импровизации фесценнин; далее выделение песни-сказа, нормирующего движения — и мимику хора. Судя по следующему сообщению Ливия, во всем этом не было фабулы, которая объединила бы песню и действие цельностью сюжета; сюжетов, положений могло быть несколько; мы уже знаем, что при плясовой игре они развивались в ряд бытовых сценок. Позднейшая связь сатуры с ателланами может служить косвенным доказательством того, что и в ней самой существовали встречные ателланам элементы.

На этом Ливии обрывает историю сатуры, чтобы перейти к Ливию Андронику из Тарента³³³, первому, на римской почве, представителю греческой драматической и сценической традиции. О нем говорится, что, в противоположность разбросанности сатур, он первый решился создать фабулу действия <...>, которую пел единолично, изображая ее и жестами;

рассказывали, что, когда впоследствии он потерял голос, он поручил песенную партию мальчику, оставив за собой мимическую. Может быть, это лишь анекдотическое объяснение: в истории хоровой поэзии мы встречали и единоличных певцов, изображавших движениями содержание своей песни, и разделение пения или музыки — от мимики. Андроник мог внести предание греко-итальянского гиларода. Оно привилось, — говорит Ливии: стали петь в аккомпанемент, под руку (мимируя) гистрионам, предоставив им только диалогические партии. Это разделение *canticum* <пения> и *diverbia* <говорения> сохранилось в организме римской комедии.

Нововведение Ливия Андроника оказалось слишком серьезным, — продолжает историк, возвращаясь к позднейшей истории сатуры: не было места смеху и веселью, и вот римская молодежь снова обратилась к традиции фесценнин, и, предоставив гистрионам драму нового типа, продолжала по-прежнему перепеваться в потешных импровизациях <...>, примкнувших к ателланам и в этом виде являвшихся в роли экзодий <гр. — исходов, концовок>, комических пьес, следовавших за серьезными драмами, как в Греции сатиров екая драма венчала трилогию.

На эту связь с ателланами, раскрывающую древний состав и народно-сценические элементы сатуры, указано было выше. Подтверждением этих соображений может служить и следующее: драма предоставлена была гистрионам, она — захожая, не своя, ее исполнители, взимавшие мзду, бесправны, *infames* <...>, в ателланах же участвовала лишь полноправная римская молодежь, не исключавшаяся из трибов³³⁴ и не лишавшаяся права военной службы. Бесправность римских гистрионов объясняется аналогией с индийскими: они не прошли через освящающую стадию культа, как их греческие собратья; особое положение исполнителей ателлан (и сатуры) указывает на переживание забытого предания, на обрядовое действие, которое отбывали когда-то члены семьи и рода, община. В сибирском медвежьем празднике актеры — охочие люди.

Народные начала римской драмы, освобожденные от некоторых легенд, входят, таким образом, в картину общей драматической эволюции. Греческое влияние не дало им до развиться самостоятельно; мы перехватим прерванную нить на почве Греции.

Здесь первые шаги яснее; мы разумеется, не знаем, как слагалось обрядовое действие в ту пору религиозного сознания, которую мы можем восстановить лишь по следам и намекам и — аналогии с зооморфическим характером сибирской медвежьей драмы. Когда греческое мирозерцание вышло к человекоподобным, если не всегда гуманным, богам и создало о них рассказы, развивавшиеся в уровень с общественно-нравственным сознанием, изменилось и содержание культовой драмы, с мифом в центре, местным или общим, характеризовавшим деяния и сущность того или другого божества. Выше мы говорили о мимических плясках такого содержания; к ним примкнули действия торжественно-культового характера. В Крите представляли рождение Зевса; на Самосе, в Кноссе на Крите и в Афинах — бракосочетание Геры с Зевсом; <...>; мальчик, обносивший

в Танагре, в праздник Гермеса, ягненка вокруг городских стен, изображал самого бога; <...> в Дельфах, в первый день празднования, молодой человек, одетый Аполлоном, в блестящей тунике, пел, играя на кифаре, про свою победу над Пифоном³³⁵, которая представлялась с возможною реальностью; на другой день сюжетом мимической пляски был дионисовский миф - оживление Семелы³³⁶, - и другой, приставший к нему по содержанию: самоубийство Харилы³³⁷. Сюжеты действия разрастались по смежности культов и соединенных с ними легенд: Аполлона и Диониса в Дельфах, Диониса и Деметры в Элевзисе. В последнем случае к смежности присоединилось и внутреннее сродство религиозных представлений: там и здесь земледельческий, календарный миф, в стиле тех, которые мы разобрали в связи с мифом Адониса. Зимой замирает производительная мощь природы, весной восстает к новой жизни; Дионис страдал и умирал, чтобы воскреснуть; Персефону-Кору похищал Плутон, когда она собирала цветы; печальная Деметра ищет доч^ь, весной она снова вернется на землю. В больших мистериях Элевзиса в Воедромиионе (сентябрь - октябрь) орхестически исполнялись сцены похищения, искания и возврата; о малых, приходившихся в Анфестерионе (февраль — март) у нас мало сведений, но, очевидно, культовые *προχαριστήρια* <предварительные благодарственные празднества> были выражением благодарности за возвращение Кору-Персефоны из царства мертвых³³⁸. С нею возвращались на этот свет и маны³³⁹, временно оживавшие, на страх живущим. В празднествах такого рода, где идеи жизни и смерти сменялись в разном чередовании, моменты сетования естественно сосед<ствовали> с откровенными символами творческой силы и фаллического веселья³⁴⁰. Понятно взаимодействие дионисовского и элевзинского культов и действий: Дионис-Вакх занял в последнем место подле Деметры и Персефоны, его сделали даже сыном Деметры, в мистериях представляли его рождение, орхестически изображали уход за новорожденным, как в Дельфах триады будили в колыбели малютку Диониса в то время, как жрецы приносили жертву у его гробницы. Жизнь плодила смерть, возникая из нее и снова к ней возвращаясь; срезанный колос, который в последнюю ночь больших мистерий гиерофант <верховный жрец> показывал мистам <посвященным, участникам> среди благоговейной тишины, символически обобщал идеи земледельческого мифа, невольно переносившиеся на явления общественной и личной жизни, где та же смена падений и возникновений, незаслуженного торжества и страдания, не успокаивала мысль непрерываемостью природного процесса, а поднимала тревожные вопросы о назначении человека, о предопределении и ответственности, их противоречиях и возможности их примирения и равновесия в сознании, в жизни за гробом. Эзотерические таинства Элевзиса, доступные лишь посвященным, пытались ответить на эти вопросы, символически раскрывая идеи зла и добра, вины и возмездия. Неофитов <новообращенных> вводили в область мрака и тишины, нарушавшейся порой страшными звуками или видением адских чудовищ и мук, ожидающих грешников, а затем разливался в темноте ночи яркий солнечный свет, и посвящаемые приносили поклонение сияющим ликам божества.

Эзотерическое учение таинств обобщило содержание мифа; идеи промысла и долга, судьбы и вменяемости преобразили его содержание, и в нем раскрылись сюжеты для драмы душевных конфликтов. Все наши помыслы, решения, страсти внушены божеством, — говорило старое поверье; руку Ореста³⁴¹ направил на мать Аполлон, убийцу матери преследуют эринии³⁴³, и он страдает невольно; Федра полюбила пасынка по наущению Афродиты, избравшей ее орудием своей мести против Ипполита, — и мы сочувствуем Федре³⁴³. Родовая связь, вызывавшая родовую ответственность и, в практике жизни, месть за месть, тяготевшую над поколениями, отложилась в понятие родовой вины, искупаемой потомками, судьбы, нависшей над безвинными, но она представляется нам в конфликте предопределения, мойры³⁴⁴, и свободной воли, родовой и личной нравственнее, и трагическое чувство очищалось на образах Эдипа, Антигоны, Прометея³⁴⁵, Ореста. Либо идея родовой вменяемости переносилась на народно-политическую арену, и рок некультурности решал судьбу персов в драме Эсхила³⁴⁶.

Если развитие художественной аттической драмы примкнуло к культу и народно-обрядовым действиям Диониса, то следует, быть может, припомнить, что в самих легендах о нем, с их резко определенными мотивами страданий и торжества, “игрой созидания и разрушения индивидуального мира” (Ницше)³⁴⁷, было дано сочетание сюжетов, шедших на руку драме и вызывавших психологическое обобщение.

Дионис — бог творческой силы природы, податель плодородия, от него — лесные чащи и лоза; священная лоза, на одной из вершин Киферона, ежедневно приносила по зрелой ягоде; отсюда эпитеты бога: *δενδρίτης, σταφυλίτης* <древесный, виноградный> и др.; один из его символов — фаллос, ему посвящены козел и бык; сам он обратился в козленка, избегая преследований Геры; его зовут *επίφιος* <козлиный>; козлиный лик сатиров, очевидно, восходит к той породе, когда его чествовали мимически, принимая его образ; ряжение зверями в играх некультурных народов освещает этот забытый период дионисовской драмы — и, вместе, воздействие обрядового акта на миф: сатиры — ряженые очутились в мифе служителями, свитой Диониса, как менады и тиады³⁴⁸ могли первоначально обозначать женщин, шумно, бешено отбивавших его празднества. Но его любимым образом и символом был бык; отсюда его прозвища: *βουγενής, βοηλάτης* <рожденный быком, погоняющий быков>; в Аргосе его призывали молитвой: “Приди, О Дионис, с харитами, вступи в храм бычачьей ногой, славный бык!” Он сам принимает порой его вид, пугает им, его изображают быком, небольшие рога остались его атрибутом и в позднейших антропоморфических изображениях. Бык был обычно ему жертвой, одной из наград победителя на дионисовских поэтических состязаниях.

Но бога производительности и жизненной мощи преследуют, он погибает. Ликург разгоняет его кормилиц, сам он бросается в море, к Фетиде³⁴⁹, или ищет убежища у муз; Персей убил его и бросил в озеро <Лерна>³⁵⁰; либо титаны его разорвали, когда, после многих превращений, он принял образ быка. Последний миф, принадлежащий к распространенным, покоится, очевидно, на обряде: по свидетельству Еврипида³⁵¹,

к обрядности Диониса принадлежал обычай разрывать на части и пожирать живьем быков и телят; на Крите загрызали быка в память такой же участи бога. Тенедосский обычай приносит новые черты к эволюции религиозного мирозерцания: стельную корову холили и за ней ухаживали, как за человеческою родильницей; теленок от нее, которого приносили в жертву, был обут в котурны; указание на то, что животная жертва явилась на смену человеческой, в самом деле практиковавшейся в Хиосе и Орхомене. Интересно и следующее: за человеком, заколовшим теленка, гнались до морского берега, бросая в него камнями. Когда мимический обряд стал культовым, религиозным, в объекте подражательного действия яснее предстало имманентное ему божество; жертва неизбежна, но ее исполнителя — преследуют. Так в южноиндийском аграрном обряде, из которого выше сообщен был эпизод: один из участников, носящий имя бога, которого он служител (*Потрай*), гипнотизирует теленка, делая над ним несколько пассов руками, отчего тот становится недвижим. Тогда *Потраю* завязывают руки на спине, и все пляшут над ним, испуская громкие крики. Он поддается общему исступлению, бросается на теленка, лежащего в гипнозе, впивается зубами в горло, загрызает его. Ему подносят блюдо жертвенного мяса, в которое он погружает свое лицо; мясо и остатки теленка хоронятся у алтаря, а *Потраю* развязывают руки, и он обращается в бегство.

Прежде чем это мистически-культовое действие обратилось к значению жертвы, принесенной божеству, тождественность той и другого выразилась и в других формах: *закланию подвергли* действительно зооморфическое божество, приобщаясь к нему, к его жизненной силе, к его крови. В этом освещении понятны рассказы о менадах, терзавших в божественном исступлении зверей и людей; когда виноград и вино, еще не игравшие, как полагают, роли в древнем дионисовском культе, вошли в его символический кругозор, вино явилось, быть может, заменой крови. Это дар Диониса людям; в весенние дионисовские празднества им совершали тризну по усопшим; могли представлять себе, что они оживали, приобщившись к вину — крови; таково могло быть и первоначальное представление о керах — эринниях, душах, жаждующих человеческой крови. В средневековой легенде вино — это кровь Вакха, св. Гроздия, замученного в точилах.

Пока Дионис в царстве Аида у ман, но он вернется с того света, родится вновь. В Аргосе его, быкородного, вызывают из озера Лерна трубными звуками; когда титаны разорвали и пожирали его, Зевс успел проглотить его сердце, которое дает Семеле; от него рождается вновь Дионис-Загрей; за малюткой ухаживают, будят его; с его возвращением на землю природа оживает среди чудес: долины текут молоком и медом, мед сочится с тирсов менад, от их ударов открываются в земле источники воды и вина; оживают маны. Все приобщается к Дионису, он всюду разлит: его метаморфозы в образе льва, быка, пантеры и т. п. — символы его жизненной вездесущности. Он царит невозбранно: никто не в состоянии избежать его наития, точно какой-то неведомой силы, поднимающей самосознание жизни, энтузиазм веселья, доводящий до исступления, которое благодатный'

бог очищает, умиротворяя: таково первоначальное значение катарсиса; но он и насыляет его на тех; кто попытался бы противиться его власти. Весеннее чувство неотразимо; Пентей³⁵² у Еврипида говорит о разнузданности менад, как средневековые обличители — о крайностях майского разгула. Таково могло быть физиологически-психологическое настроение соответствующей календарной обрядности; перенесенное на почву истории, оно отложилось в мифах о боге, карающем манией гонителей его культа.

Таковы легенды о Дионисе, как они сложились, наслоившись на более древние аграрные культы и в соприкосновении с культом Элевзиса. Это — мифы о ежегодно возникающем и <у>мирающем боге, всюду вызывавшие соответствующие календарные обряды, черты которых взаимно освещаются. Приурочение Диониса к культу вина и виноградного дела только изменило календарный порядок оживания и смерти.

Были ли деревенские Дионисии (декабрь — январь) и следовавшие за ними Леней³⁵³ (январь — февраль) праздником виноградного сбора, как полагали в противоречии с временем года, или праздником еще не выбродившего вина — это безразлично: мимическое действие обряда обобщало символическую суть божества и в этом смысле может быть ретроспективно, как, наоборот, наши святочные обходы с плугом подражают весенним аграрным актам. В пору зимних празднеств Дионис представляется на верху жизненной мощи, он полон неиссякаемой силы, которую разливает вокруг; вино вышло из страданий точил, дарит людям веселье и радость. А в виду новые страдание и смерть, потому что обычный круговорот совершится; трагический момент естественно присоединялся, как ожидание, к моменту торжества. Это двойственное настроение отражалось в обиходе празднества. Среди его исполнителей мы различаем две группы: блюстителей обрядового акта, ставшего культом, и публику, толпу энтузиастически настроенных поклонников. Первые продолжают старое мимическое действие: это сатиры, ряженые в личину бога, когда он еще являлся в зверином образе. Хоровой, плясовой дифирамб, с ряжеными сатирами, старая народная песня в честь Диониса, страстная, патетическая, выражала то бешеное веселье, сопровождавшееся неистовыми танцами, то настраивалась к образам плача и смерти. Когда хор вращался вокруг сельского жертвенника, корифей рассказывал об испытаниях и страдах Диониса; о его сверстниках и мифологических героях, притянутых к нему по соответствию содержания (напр<имер>, Адраст)³⁵⁴. Так разрастались сюжеты будущей трагедии; корифей стал выступать в лице бога или героя, хоть отвечал ему, подпевая, завязывая диалог. Можно представить себе в этом обиходе и перекликание двух хоров, — будто бы нововведение Лазоса³⁵⁵.

Роль непричастных к культу поклонников была другая; они всецело вживались в моменты разнузданного веселья, не сдержанного серьезною стороной празднества; для них Дионис был богом жизни и здоровья; сидя на повозках, в которых крестьяне привозили вино, они в обиходе Леней, как и в процессии Анфестерий³⁵⁶, сыпали на зрителей шутками и остротами; параллели к столь же свободному вмешательству толпы в драму культа нам известны. Либо устраивался *κομος* <комос>³⁵⁷: толпа подгу-

ливших шумно двигалась с преднесением фаллоса и соответствующими песнями, *τα φαλλικά* <фаллическими>, по дороге задевая прохожих, порой останавливаясь, чтобы разыграть какую-нибудь импровизированную комическую сценку (<Афинея>, XIV, 622). Действующие лица — обыватели, фаллофоры³⁵⁸ Диониса; фиванцы зовут их *εθελοντας*, охочие <...> (<Афинея>, XIV, 621) <...>

Элемент ряжения, наследие обрядового подражания лику божества, естественно развивался и обобщался в этой обстановке; мазали себе лицо винными подонками, красились в белый, черный, красный цвет, костюмировались, делали себе бороду из листьев, надевали маски из дерева и коры, звериные маски. Остатки мимических действий, доживающих среди некультурных народностей.

Аттические Анфестерии, праздновавшиеся весной (февраль — март) в течение трех дней, примыкали к зимнему циклу Дионисий. Их “деревенское” содержание можно подсказать: пока бог вина и веселья торжествует, но скоро ему конец; зерну, John Barleycorn <Джон Ячменное Зерно>, уйти в землю, Дионису — спуститься в Аид. Оттуда новые чередования брачных образов с обрядами тризны и поминок. Открывали бочки выбродившего вина (оттуда название первого дня Анфестерий *Πιθίγια*), хозяева приносили жертву Дионису, они и домашняя челядь участвовали в возлияниях, которые на другой день принимали характер состязания: победитель удостоивался награды. Это как бы вступление в следующее празднество, *Χόες*: Дионис еще раз вступал в жизнь, накануне перенесли его статую из Ленейского храма в Керамик и теперь шли с ней обратно в торжественной процессии, в которой участвовали ряженные горами, нимфами, вакханками, в масках; с повозок, провожавших шествие, раздавались веселые клики, сатирические выходки. В храме обручали Диониса с супругой второго архонта³⁵⁸, она приводила к присяге четырнадцать женщин в том, что они соблюдали чистоту и по отцовскому обычаю будут служить богу. Это — невесты Диониса. Но показались и выходцы с того света, керы, их боятся; они бродят среди людей, от них стараются огородиться в течение *μαραι ημέραι* <нечистых дней> придорожником, либо вымазывая двери дегтем. Напомним аналогич<н>ую черту элевзинских празднеств. Душам и подземному Дионису совершали либацию <жертвенное возлияние> вином: обычай пить взапуски не имеет другого основания; вечером участники тризны несли свои обвитые венками кубки в ленейский храм, вручали венки жрице и изливали в честь Диониса оставшееся в кубках вино.

Последний день празднества, *Χιτροί* с их *Πανσπερμία* ей, снедью из вареных злаков, всецело посвящен поминк<ам> по усопшим, кончающимся их изгнанием: “Прочь керы, конец Анфестериям! — кричат им вслед, — им нет места среди живых”. Так, провожая весну, изгоняют у нас ман — русалок.

К празднику Хитр принадлежали и поэтические состязания, *Χιτρινοί αγωνες*, содержания которых мы не знаем; в самом обиходе Хитр было много драматических элементов, между тем зарождение драмы примкну-

до, по общему признанию, не к ним, а к обиходу деревенских Дионисий и Леней. Городские Дионисии (март — апрель) переняли в художественной форме наследия культового и обрядового действия. Я еще раз настаиваю на этом отличии, как мне кажется, капитальном для истории драмы.

По словам Аристотеля трагедия вышла из дифирамба, от вчинавших его, (*απο των εξαρχόντων τον διθύραμβον*³⁶⁰; хор или хоры, вращавшиеся с культовой песней вокруг жертвенника Диониса, определили обстановку и персонал трагедии. То место в оркестре, где ее хоры совершали свои эволюции, продолжало называться *θυμέλη*, жертвенником; “сатировская” драма³⁶¹, следовавшая за трагедией, впоследствии за трилогией, удержала название и маски культовых исполнителей древнего дифирамба; между ней и трагедией распределялись веселые и серьезные моменты; принцип амебейных, перепевающих хоров выразился и в дихории, и в обычае агонов, состязании трагедиями или трилогиями.

Важнее художественные метаморфозы хорового состава. Мы знаем, что в исполнении дифирамба главную партию вел корифей, он вчинал его, вводил в его содержание. Из него вышел актер Фесписа³⁶². О Фесписе говорится, что он изобрел *πρόλογον καί ρησιν* <пролог и речь>; пролог принадлежит, очевидно, его единственному актеру; это подтверждается аналогическими фактами из истории развития хорового действия вообще и может вызвать вопрос: действительно ли пролог греческой трагедии произносился первоначально всем хором, а не актером, как в “Агамемноне”, “Хоэфорах”³⁶³ и у Еврипида³⁶⁴? С выделением корифея и текст его сказа должен был принять устойчивые формы, сменив капризы импровизации: Ливию Андронику³⁶⁵ приписывается введение определенной фабулы; не иное значение имеет, по-видимому, и <речь> Фесписа. Три маски, в которых поочередно является его актер, — наследие старого мимического обряда и, вместе, переходная степень к двум актерам Эсхила (в “Агамемноне”, “Хоэфорах” и “Эвменидах” их, впрочем, уже три), к трем исполнителям Софокла³⁶⁶; хотя и в период культового действия можно представить себе не одну, а несколько руководящих ролей в лице запевалы и его помощников, в корифеях двух хоров.

Дифирамбический хор подпевал корифею, завязывался диалог, развивавший и сюжет фабулы: корифей отвечал. Актер трагедии, *υποκρίτης* — “отвечающий”; вступительная сцена “Скованного Прометея”³⁶⁷ развивается в чередовании актера и хора; сценический остов трагедии построен на диалогах хора и актеров, хоров и хоревтов между собою. Либо хор дифирамба ограничивался припевом, из которого развились лирические партии трагического хора. Его *στάσιμα* <стасимы>³⁶⁸ едва ли не выродились из перепевов двух хоров: чередующиеся строфы и антистрофы часто подхватывают друг друга, не только в параллелизме содержания и идей, как у Софокла, но и в повторении тех же слов и образов, начальной рифмы (анастрофа), как у Эсхила <...> <Ксеркс повел — увы! // Ксеркс погубил — увы! // Ксеркс устроил все неразумно // Корабли увели — увы! // Корабли погубили — увы! // Корабли губительными ударами.>³⁶⁹ Точно <сходные куплеты> старофранцузского эпоса, вышедшие из чередо-

вания и подхватов певцов, как <припев>, распространяющийся в пародии “Агамемнона” на три строфы (<Лейся, печальный напев, но благу да будет победа!>)³⁷⁰, унаследовал, быть может, формы старого дифирамбического припева.

Участие хора, постепенно сокращавшееся в трагедии, по мере того, как в ней брало перевес сценическое действие, настолько отошло от своего древнего значения в дифирамбе, что его пришлось объяснять наново. Гораций (<“Послание к Пизонама”> 193)³⁷¹ еще следует какому-то древнему свидетельству, когда требует от хора, чтобы он принимал участие в действии; для Аристотеля актеры представляют героев, хор — народ, зрителей (<“Проблемы”>, 48-49); А.В. Шлегель³⁷² назвал его “идеальным зрителем”, другие сделали из него представителя общественной совести, творящего вслух нравственную оценку личностей в связи событий, исход которых он провидит, обобщающего противоречия судьбы и свободной воли, выясняя их и примиряя. Для Ницше хор — символ всей дионисовской возбужденной массы⁷³.

Так одухотворилось понятие дионисовского, реального катарсиса, идеализовался хор дифирамба, обрядовые маски которого выросли в определенные типы — маски художественной трагедии. Тот же процесс совершился и в области ее сюжетов, разросшихся за пределы дионисовского мифа, еще в границах дифирамба; они ответили новому содержанию мысли и также идеализовались. Остановлюсь на одном примере; на празднике *Χόες* <Хоэс> совершались возлияния по усопшим, и они показывались: маны, “роженицы”, правящие долей своих родичей, посылающие ее и строго карающие нарушение родовых заветов: керы и, вместе, эриннии. Возлияние в честь ман совершалось сообща, но так, что каждый пил отдельно, после чего все несли свои увенчанные кубки в храм Диониса. Делалось это, будто бы, в память Ореста, исключенного за матереубийство из общения с другими людьми, отлученного от храмов, пока божество не примирило его, очистив от невольного греха. Невольного потому, что Аполлон заставил его наложить руки на мать, убийцу отца; но за священные права матери мстят ее родовые маны, эриннии. Миф отразил культурные отношения, когда древний матриархат боролся с патриархатом, водворявшим новые порядки вещей. Место этого мифа в дионисовском культе объясняется связью Диониса с хтоническим мифом³⁷⁴; он мог быть одним из сюжетов дифирамба, у Эсхила он является в сиянии трагического катарсиса³⁷⁵.

Художественная драма сложилась, сохраняя и, вместе с тем, претворяя и свои культовые формы и сюжеты мифа. Выработка эпического предания и рост личной художественной лирики не могли не найти в ней отражения, но она — не новый организм, не механическое сплочение эпических и лирических партий, а эволюция древнейшей синкретической схемы, скрепленной культом и последовательно воспринявшей результаты всего общественного и поэтического развития. Свободное отношение к содержанию религиозной легенды и ее емкость были одним из условий ее художественного расцвета; для средневековой литургической драмы на ее переходе к мисте-

рии они не существовали, потому что религиозное предание считалось неприкосновенным. Драма могла выделиться из церковного ритуала и перейти на площадь, не став тем, чем стала трагедия по отношению к дифирамбу деревенских Дионисий.

Судьбы комедии иные, потому что и ее источник был другой. Она вышла, по Аристотелю, из фаллических песен, раздававшихся в деревенских Дионисиях, *απο των εξαρχόντων τα φαλλικά* <от запевал фаллических песен>³⁷⁶. Если понять *εξαρχων* <запевание> в том же смысле, в каком мы говорим о “вчинании” дифирамба, то зародыши комедии можно представить себе в комических сценках на пути комоса, когда какой-нибудь ряженный потешал, мимируя соседа, изображая типы, например болтливого старика, поддерживающего свою воркотню ударами палки (Аристофан. “Облака” — парабаза)³⁷⁷, пьяного и т.п., вызывая смех и веселое вмешательство добровольных хоревтов.

В таких сценках, невольно принимавших амебейный характер, не было, в сущности, ничего религиозного, дионисовского, кроме веселья; ни жертвенника, ни культового действия, ни традиционных сатиров, ни содержания мифа; они могли зародиться и зародились и вне дионисовского обихода, как южноитальянские мимы и ателланы с их литературным и народным наследием. Комедия выростала из подражательного обрядового хора, не скрепленного формами культа: у ней есть положения и реальные типы, нет определенных сюжетов мифа и его идеализированных образов. Когда эти положения и типы свяжутся единством темы, ее возьмут из быта, потешного рассказа, из мира фантастики, с хорами звериных масок, с типами, полными шаржа, назойливо откровенными, как фаллическая песня, со столь же откровенною сатирой на личности и общественные порядки, какая раздавалась с повозок дионисовских празднеств.

Комедия Аристофана, в сущности, комедия типов, шаржа и сатиры. Трагедия дала ей свои художественно-целостные формы, не овладев ее формальной разбросанностью: остались лирические песенки, капризно выброшенные в ее состав, осталась загадочная парабаза, с амебейными строфами и сказом корифея, перебивающая действие и не стоящая с ним в органической связи; агоны греческой комедии, состязание вроде *λόγος δίκαιος και άδίκος* <Правды и Кривды> (Аристофан)³⁷⁸ и т. п. — наследие амебейных сценок комоса. В “новой” комедии эти шероховатости примирились; она покинет грубый шарж для изображения нравов, отражая последние эволюции трагедии, когда ее героические типы спустятся у Еврипида к нормам простой человечности и психологии. Идеализация человека началась вокруг алтарей, завершилась в сферах героизма, поднятого над действительностью: здесь слагались типы и переносились в жизнь к оценке ее реальных отношений и явлений. В этом смысле можно сказать, что вышедшая из культа трагедия подняла комедию из бытового шаржа в мир художественных обобщений.

Попытаюсь подвести несколько итогов.

В начале движения — ритмически-музыкальный синкретизм, с постепенным развитием в нем элемента слова, текста, психологических и ритмических основ стилистики³⁷⁹.

Хорическое действо, примкнувшее к обряду.

Песни лирико-эпического характера представляются первым естественным выделением из связи хора и обряда. В известных условиях дружинного, воинственного быта они переходят, в руках сословных певцов, в эпические песни, которые циклизуются, спеваются, иногда достигая форм эпопеи. Рядом с этим продолжает существовать поэзия хорового обряда, принимая или нет устойчивые формы культа.

Лирические элементы хоровой и лирико-эпической песни сводятся к группам коротких образных формул, которые поются и отдельно, спеваются вместе, отвечая простейшим требованиям эмоциональности. Там, где эти элементы начинают служить выражению более сложных и обособленных ощущений, следует предположить в основе культурно-сословное выделение, более ограниченное по объему, но более интенсивное по содержанию, чем то, по следам которого обособилась эпика; художественная лирика позднее ее.

И в эту полосу развития протягиваются предыдущие: обрядовый и культовый хоризм, эпика и эпопея и культовая драма. Органическое выделение художественной драмы из культовой требует, по-видимому, условий, которые сошлись лишь однажды в Греции и не дают повода заключать о неизбежности такой именно стадии эволюции.

Все это обходилось не без обоюдных влияний и смешений, новое творилось бессознательно в формах старого; являлись и Подражания, когда в каждом отдельном роде создались образцы художественного эпоса, лирики, драмы, как то было в Греции и Риме. Их формы обязывали, поэтики Аристотеля и Горация обобщили их как классические, и мы долго жили их обобщениями, все примеряя к Гомеру и Вергилию³⁸⁰, Пиндару³⁸¹ и Сенеке³⁸² и греческим трагикам. Поэтические откровения, не предвиденные Аристотелем, плохо укладывались в его рамку; Шекспир и романтики сделали в ней большую брешь, романтики и школа Гриммов открыли непечатую дотоле область народной песни и саги — и Каррьер, Ваккернагель и другие распахнули перед ними двери старых барских покоев, где новым гостям было не по себе. Затем явились этнографы, фольклористы; сравнительно-литературный материал настолько расширился, что требует нового здания, поэтики будущего. Она не станет нормировать наши вкусы односторонними положениями, а оставит на Олимпе наших старых богов, помилив в широком историческом синтезе Корнеля³⁸³ с Шекспиром. Она научит нас, что в унаследованных нами формах поэзии есть нечто закономерное, выработанное общественно-психологическим процессом, что поэзию слова не определить отвлеченным понятием красоты³⁸⁴, и она вечно творится в очередном сочетании этих форм с закономерно изменяющимися общественными идеалами; что все мы участвуем в этом процессе, и есть между нами люди, умеющие задержать его моменты в обра-

зах, которые мы называем поэтическими. Тех людей мы называем поэтами.

II. От певца к поэту. Выделение понятия поэзии

1

Мы видели, как из хорового синкретизма выделились при условиях, которые мы пытались уследить, формы эпики, лирики и драмы; как из связи хора вышли певцы, продолжавшие его песенное предание; как, с переходом обряда, которому служил хоровой синкретизм, к устойчивым формам культа, явились особые блюстители ритуала и гномики³⁸⁵. Выделение совершалось, как уже было сказано, групповым путем, отлагалось в формы родовой, сословной, кастовой профессии, которая создавала школу, суживала и берегла предание, вырабатывала и перерабатывала по наследству приемы стиля и состав репертуара. Обрядовая заплата и теперь еще находится кое-где в руках особых плакальщиц; учатся причитать; в древнем Египте на торжественных празднествах пели женщины, чаще — слепые³⁸⁶; у слепцов до сих пор свои песни от России и Греции до Италии и Испании; во Франции XIV — XV веков они явились на смену жонглёров, распевая на площадях старые песни под звуки скрипки или *chifoine* <ст.-фр. — волынки>; кавказские ашуги³⁸⁷, большею частью армянские переселенцы из Турции, слепцы, и теперь еще поют о подвигах Кар-Оглы или рассказывают под звуки гонгури³⁸⁸ какую-нибудь сказку. Это — переживание старых порядков, послуживших когда-то эволюции поэзии, групповых выделений, которые можно представить себе совершавшимися то совместно, то последовательно, что приводило к смешению и чередованию влияний. Не приняв во внимание этих условий, не объяснишь многого в истории певца и праистории поэта³⁸⁹.

Чем ближе певец к началам хоровой поэзии, тем шире его репертуар. Он еще не специализировался; при отсутствии известных исторических и бытовых условий эта специализация может и не состояться. У финнов эпика не развилась, потому что не было обособившихся профессиональных певцов: финская руна охватывает и заклятие, и обрядовую зачатку, и сказочный сюжет; эпический стиль смешан с лирическим; всякий певец споет про все, предание открыто ему, целиком, он вырос в нем, подслушал у отцов и дедов. “Я знаю сотни песен”, — говорит финский *laulaja* <песнопевец>, — “они висят у меня на поясе, на кольце, при бедре; не всякий ребенок их споет, мальчик не знает и половины... Моя наука - песня, стихи — мое достояние; я подобрал их по дороге, срывал с веток, сметал с кустов; когда ребенком я пас ягнят на медвяных лугах, на золотистых холмах, ветер навевал мне песни, сотни их носились в воздухе, наплывали, что волны, и присловья падали дождем... Их пел мой отец, делая то-

порище, научился я им от матери, когда она вертела веретено, я же, шалун, возился у ее ног”³⁹⁰.

К тому же типу принадлежали, вероятно, и старосеверные *ǫpulir* <сказители>, бродячие и оседлые, с таким же синкретическим репертуаром, обнимавшим и сагу, и заговор, и всю народнопоэтическую мудрость, *ǫulr* <сказитель> (англ. *ǫyle*), собственно, человек мудрый, знающий присловия, знахарь. Если в нынешнем слове *ǫula* — стихотворение не строфического характера — сохранилось его древнее значение, то в дошедшей до нас строфической поэзии севера трудно уследить формальное влияние *ǫulir* <сказителей>: им приписывают такие <песни>, как <“Прорицание Вэльвы”, “Речи Гримнира”, “Песнь о Харбарде”>³⁹¹ гномическо-мифологического содержания, диалогизм которых указывает на старое начало амебейности, прения вопросами и ответами. Таков ли был характер изложения <сказителя>, мы не знаем; его чествовали как носителя заповедной обрядовой мудрости; когда он являлся — садили на особое место, седалище *ǫul’я* (*ǫularstóll*), с которого он вещал; его эпитеты: великий (*hár ǫulr*, *fimbul-ǫulr*), старый (*gamli*) <...>

Так чествовали и певца военных былей и подвигов, и мы приходим к специализации, получившей особое развитие в *дружинно-боевой* эпике. Когда слепого Демодока³⁹² привезли к Алкиною³⁹³, ему подали “стул среброкованный”, повесили над головой лиру, угощают; Одиссей велит уделить ему почетную часть веприны. И он запел.

VIII. 73. Муза внушила певцу возгласить о вождах знаменитых,
Выбрав из песни, в то время везде до небес возносимой,
Повесть о храбром Ахилле и мудром царе Одиссее.

Одиссей втихомолку опечален содержанием песни, но и печальный несказанно чтит певца.

VIII. 479. Всем на обильной земле обитающим людям любезны,
Всеми высоко честимы певцы; их сама научила
Пению Муза; ей мило певцов благородное племя.
.....
Так, обратись к Демодоку, сказал Одиссей хитроумный:
“Выше всех смертных людей я тебя, Демодок, поставляю;
Музою, дочерью Дня, иль Фебом самим наученный,
Все ты поешь по порядку, что было с ахейцами в Трое,
Что совершили они и какие беды претерпели;
Можно подумать, что сам был участник всему иль от верных
Все очевидцев узнал ты. Теперь о коне деревянном
.....
Спой нам.....
.....
Если об этом по истине все нам, как было, споешь ты,
Буду тогда перед всеми людьми повторять повсеместно

Я, что божественным пением боги тебя одарили”.
Так он сказал, и запел Демодок, преисполненный бога³⁹⁴

Демодок поет про события, знакомые Одиссею, так точно, как будто был сам их очевидцем, и вместе с тем он только выбирает эпизод “из песни, в то время везде до небес возносимой”. В сущности не из песни, а из былевого цикла (как понимают *οἶμι* в ст. 74 и 481; сл. “Одиссея”, X, 347), успевшего распространиться. Такие песни унаследовались в поколениях профессиональных эпических певцов. Как дар пророчества держался в роде ямидов³⁹⁵, лирическое предание в косской школе³⁹⁶, так гомериды Хиоса, аэды, ведшие свой род от Гомера, блюли песенное предание, связанное с его именем, елевая его до известной цельности, видоизменяя в песенной практике, как и в живом эпическом предании песни постоянно варьируются и сливаются в границах своего же стиля и упрочившихся общих мест. <...>

Дружинно-родовой быт — естественная почва для продукции профессиональной, эпико-лирической, для сбережения эпической песни. Жизнь в дробных центрах, неизбежность столкновения, масса энергии в тесном кругозоре, жажда добычи, переходившая в жажду удалства — все это плодило сюжеты, тогда как память о прошлом обязывала человека, не вышедшего из родовых понятий, уходившего в них, как греческий деятель позднейшей поры исчезал в величии политики³⁹⁹. И эта память хранилась. Оттуда значение певца, хранителя памяти, творца славы; ему всюду почет. Такова роль аэдов в гомеровском мире; я назвал Демодока и Фемию⁴⁰⁰; таково положение филов⁴⁰¹ при дворах ирландских царьков, индийских <бхаратов>⁴⁰² при именитых семьях: они знают их родословную, носители эпического предания, поют на праздниках и религиозных торжествах про деяния предков; окружены суеверным уважением: рука разбойника их не коснется, и их присутствие в караване обеспечивает его от нападения.

У старых германцев (англосаксов, франков) *scop* <дружинный певец> — ближний к царю, вождю человек, сидит у его ног (<... “Беовульфа”, 500, 1166), поет на пирах, под звуки арфы, старые были (“Беовульф”), один или вдвоем (<“Видсид”>, 104 след.)⁴⁰⁴; умеет петь и сказывать, но исполняет и важные ответственные поручения: Видсид сопровождает супругу своего короля ко двору Эрманариха⁴⁰⁵ (как в “Одиссее” III, 267 след. Агамемнон⁴⁰⁶, отправляясь в Трою, поручает своему певцу блюсти Клитемнестру)⁴⁰⁷; он из хорошего рода (<Видсид: из рода Мюргингов>).

Все это указывает на почетную роль старого певца; его-то, очевидно, имеют в виду фризские законы⁴⁰⁸, взыскивавшие за поранение (*harpa-torem*) его в руку строже, чем за рану, нанесенную другому человеку того же общественного положения. Такие певцы селились при дворах; таков *скоп* короля Гродгара⁴⁰⁹ (“Беовульф”); <Деор> долго пел при Геоде-нингах, был им люб, пока не сменил его властитель песней <Хеорренда, и Деор> сетует⁴¹⁰. Певцов зазывают: франкский король Хлодвиг⁴¹¹ про-

сит Теодориха⁴¹² прислать ему искусного певца, *citharoedum arte sua doctum*, который мог бы забавлять его за столом песней и игрой на арфе. Певцы странствуют, как <Видсид>, объехавший много стран и народов, побывавший при разных дворах, собирая дары и сея песни. Так распространились элементы германского эпоса; по свидетельству Павла Диакона(1, 21)⁴¹³, песни о лангобардском короле Альбоине известны были в Баварии и Саксонии.

Эпика циклизовалась, но движение было заторможено; развитие больших государственных целых расширило горизонт, создало новые интересы; христианские идеалы и классическая культура расшатали цельность германского мирозерцания; все это не по плечу дружинным певцам. Им нет места в среде, где Карл Великий собирает древние песни <...>; о старых певцах не слыхать. Когда в феодальную эпоху явятся профессиональные певцы, выразители нового группового выделения, они назовутся римскими именами: *histrio* <актер>, *scurra* <скоморох>, *mimus* <мим>, *thymelicus* <актер>, *joculator* <забавник>, *jocularis* <шуточный>; воспреобладало последнее: французское *jongleur* <жонглер, шарлатан>, в немецком переводе *spilman*, *spilman* <игрец>*. Их генеалогия сложная, возбуждающая вопросы. Мимы, *joculatores* последней греко-римской поры, наводнили германский мир: фигляры и певцы, представлявшие в лицах потешные, но и грязные сценки, вожаки медведей и ученых собачек, рассказчики и знахари; греческие магоды, представлявшие комические сценки, знали магические формулы и силу врачебных средств (<Афиней>, XIV, 621). Тип нам знакомый, мы встретили его в зачаточном развитии на границе обрядовой поэзии, в певцах-скоморохах, поющих и лицедействующих, как армянский *tzoutzg*, грузинский мествыре <волынщик>; северные *fulir* <сказители> знают присловья, заговорные молитвы. Подобный тип певцов, не прошедший идеализацию дружинной эпики, мог существовать и на германской почве, отвечая низменным спросам потехи и чудесного. Жонглеры — продукт их смешения с мимами, их программа та же, только к чужим рассказам, которые приносили с собою южные гости, они присоединили и местные, овладели народным песенным материалом, слагают песни на исторические события. Они — профессиональные певцы феодальной эпохи; в их руках ближайшие судьбы французского и немецкого эпосов. Дружинные певцы забыты. Так забыт был наш Боян; стилия его “замышлений” не раскрыть под риторической фразеологией автора “Слова о полку Игореве”, пересказывавшего “былины” своего времени; наши былины сложились в среде других певцов, в которых силен был элемент захожих скоморохов = жонглеров.

Новое движение вызывает и новые силы, порой выводя к жизни заглохшие; подбор и развитие подсказывается историческими условиями. Когда в Уэльсе подавлено было друидическое предание⁴¹⁴ и заглохли

*Для следующего см.: <Веселовский А.Н.> Разыскания <в области русского духовного стиха. Вып. 4.> VII. С. 128 след.

серьезные, школьные певцы, единственными представителями предания и песни стали барды, игравшие в древнекельтской народной поэзии лишь последнюю роль. Здесь развития не было, но когда военно-колониционное движение эпохи викингов⁴¹⁶ обновило условия дружинного быта, из народных знахарей и сказителей, выработался класс дружинных певцов, скальдов, бродячих и присталых к дворам, явилась школа и с нею профессиональная поэтика. Так вышли на сцену на плечах феодального движения и те низменные певцы, которые, обновившись приливом мимов, стали во главе нового эпического развития. К ним мог принадлежать *scurra*, *cantor* <певец> бургундцев XI века, ободрявший воинов песнями о *res fortiter gestas et priorum bella* <лат. — доблестных подвигах и войнах предков>; <...>. В войске Вильгельма Завоевателя⁴¹⁷ при Гэстингсе какой-то *histrio*, *mimus* играл поскоморошьи мечами, подбрасывая их; он пал в битве; в позднейших свидетельствах у него есть имя <Теллефер>; у <Гемара>⁴¹⁸ он *juglere* <жонглер>, но *hardiz et noble vassal* <смелый и благородный вассал>; у <Васа>⁴¹⁹ он поет песню о Ронсевале, он рыцарь, как в “Нибелунгах” *Volker — spilman* и *edel herre* <Фолькер — шпильман и благородный господин>.

Жонглеры-шпильманы стали проходить в люди; тем не менее печать происхождения долго лежала на сословии. Когда на западе иные из них стали петь кантилены и *chansons de geste* и христианские легенды, церковь отличила их от тех их родичей, которые продолжали паясничать и москолудить. К ним духовная и светская власть относилась сурово, как в Византии к скиникам⁴²⁰; их отлучали от причастия, отказывали в предсмертном напутствовании, лишали права наследства*. Такое отношение церкви понятно: она не любила ничего мирского, веселье отводило от спасения, было язычеством, своим или чужим — все равно. Непонятнее, на первый взгляд, отношение общества: потешников, певцов звали, слушали охотно, кормили их и одевали, за угощение и подарки они отплачивали хвалой <...>, их злоязычия <...> боялись, славословие покупали — и вместе с тем юридически они были неправы; у них нет права собственности, наследства, за их жизнь полагается призрачная пеня; они — безродные: “бог дал попа, а черт скомороха”; они же кичливо вели свое происхождение от царя Давида⁴²¹, изобретшего под Троей игру на арфе (<“Сказания о Соломоне и Морольфе”>)⁴²². Как немецкого шпильмана садили на конец стола, так на пирах у Владимира скоморохам⁴²³ место скоморошеское, “на той печке на муравленой”, “на печке на земляной” и т.п.**; с этого-то непочетного места переводит князь Добрыню, “удалого скоморошину”, за дубов стол, предоставляя ему выбор трех мест “любимых”, либо “золот стул”***.

*См.: <Веселовский А.Н.> Разыскания <в области русского духовного стиха. // Записки / имп. Академии наук. Спб., 1883. Т. 45> VII. С. 134-135, 152-153.

**См.: *Рыбн. I*, 136; ел. *Гильф.* 44-45; *Рыбн. II*, 31; ел. *Гильф.* 1029; *Рыбн. I*, 144.

***См.: *Рыбн. I*, 135; *Гильф.* 136.

Мы далеки от почета, который окружал полноправного родового, дружинного певца. С моей точки зрения, это положение жонглёров объясняется их генезисом. Народный певец вышел из обрядовой связи и бродил на стороне. Он помнит заговоры, магические действия и пользуется ими на свой страх; его зовут и боятся, как знахаря. Он поет, и потешает, и побирается; пристаёт к тем, кто его кормит, льстит и бранит, кого попало, смотря по обстоятельствам и кошельку. Он делает, ничего не деля, у него профессия без профессии; его не уважают, не признают за ним прав, гнушаются им и продолжают к нему обращаться. Он не обеспечен тем групповым выделением, которое создало дружинного певца и феодальную эпiku.

Несколько фактов выяснят этот взгляд. Выше мы привели параллель между общественным положением греческих актеров и бесправностью индийских и китайских, указав на причины этого различия. Африканские народные певцы бесправны и по тем же поводам: они являются на общественных, обрядовых празднествах (обрезаниях, похоронах), сопровождают войско в набегах, ободряя его песнями, служат разведчиками, состоят при королях и властных людях; если они недостаточно вознаграждены — ходят по окрестным деревням, хуля тех, кого восхваляли. Они богатеют от подачек, а вместе с тем к ним относятся с презрением. Примером послужат суданские гриоты и гриотки. Это народные певцы и певицы, скоморохи и паяцы, играющие на там-там, официальные льстецы, умеющие сложить похвальное слово и получить за него мзду. Их зовут к себе на потеху, князьки и вожди держат их при себе в качестве буфонов и музыкантов, и они славят их с чисто восточной невоздержанностью. Их кормилец непременно взыскан Дугой, мифической птицей о восьми крыльях, от полета которой дрожит земля, которая излюбила только храбрых, вождей, гнушаясь остальными. <...>

<...>

Гриоты прославляют военные подвиги, победы, хвалятся некоторыми из своих, оказавшими храбрость, но не живут общей народной жизнью, где все дело в физической силе, в презрении опасностей, и трусость считается постыдной. Их слушают, но презирают; они вхожи в дома, но обычай поставил их вне закона: они не могут рассчитывать на успокоение в другой жизни, и их лишают погребения; хоронят в дуплистых баобабах, где их пожирают шакалы. Туземцы считают их порождением дьявола, и сами гриоты убеждены, что созданы исключительно для того, чтобы веселиться, петь и веселить других. Они веруют, что по смерти они пребудут в покое до Страшного Суда и снова вернуться на землю, чтобы зажечь по-прежнему. Все дело в том только, чтобы не дать дьяволу поглотить душу гриота; и вот, когда он скончался, другие собираются вокруг его тела, и девушки, вооруженные копьями, голосят в течение всей ночи, чтобы удалить нечистого, который сторожит выход души. Сами гриоты пошли от черта. Об этом рассказывается такая легенда: как-то раз черт обратился в человека, его узнали и бросили в море. Рыба проглотила его частицу, рыбу съел рыбак, и злой дух тотчас же вселился в него. Рыбака побии камнями, Но черт переселился в другого человека, и так несколько раз, пока люди не махну-

ли рукой, оставив в живых последнего из бесноватых. От этого-то бесноватого и пошли гриоты.

Мы привели примеры профессиональных певцов, результат групповых выделений: певцов дружинных, в среде которых творится старая эпика, и тех, которые, выйдя из обряда, унесли с собою в народ наследие сказа, лицедейства и знахарства, — певцов бродячих, приобщившихся в Европе к движению феодализма, оставшихся в других случаях за чертой дальнейшего развития. Культовый певец, ставший с ними рядом, еще не был нами затронут. Народная поэзия Пенджаба дает примеры. Я оставлю в стороне народных случайных певцов-сказителей, рассказывающих в кружке приятелей и ближних местные легенды и сказки. Вся остальная область носителей поэзии делится на три профессиональные группы. В религиозную, культовую группу входит знаток священных индусских преданий, сказывающий и частью представляющий с своей труппой полурелигиозные стихотворные пьесы, известные под названием Swâng'ов <сванг>. Его призывают, разумеется, за воздаяние, во время определенных годовых празднеств <...>. К той же категории принадлежит и святоша, поклонник того или другого индусского или мусульманского угодника: он поет в честь их легенды на празднествах, собирая подаяние на их святилища. Следует другая группа певцов, напоминающих родовых и дружинных, тип древних <бхарата>, спустившихся к уровню гриотов; они пристроились к магнатам, поют на темы народных преданий, песни о боевых подвигах, знают родословную и семейную историю местного властителя, которого, однако, меняют и которому изменяют по обстоятельствам. Почетом они не пользуются; типические представители служебного люда при дворе индийского князька. Наконец, третья профессиональная группа: балладный певец (mirasa), который аккомпанирует танцовщицам и поет за вознаграждение на свадьбах и других подобных торжествах; в его репертуар входят и народные предания и рассказы самого нескромного свойства. Особо стоит певец из обездоленных каст Индии, поющий на торжествах для своих же родичей, то подражая брахманскому <свангу>, то долго пересказывая какую-нибудь легенду языком, понятным его слушателям, подхватывая ее у профессионального певца, либо выбирая подходящую к предмету торжества или местного культа.

Все три категории профессиональных певцов мы встречаем и в древней Ирландии, но упроченные в систему, устроенные корпоративно. Прежде всего друиды, сведения о которых на кельтской почве Западной Европы восходят к III и IV векам до н. э. Они — хранители религиозно-культового предания, вероятно, вынесенного ими из Британии; памятников их литературы не сохранилось: об ирландских друидах известно, что они не излагали письменно своего учения. В Ирландии они были прорицателями, знахарями, врачами, жрецами, наставниками; освобождены были от военной службы и окружены большим почетом; друид шел рядом с королем, во главе общества. За ними филы, т.е. провидящие, <...>. Они вещуны, заклинатели, но, главное, рассказчики, сказывают и поют под звуки арфы, переплетая рассказ стихами о бранных подвигах и любви, празднествах

и странствованиях. Они диаскевасты <гр. - устроители> ирландской эпической литературы, древнейшие записи которой восходят к VII веку, веку особого процветания филов. Они творят ее и берегут предание школы, законы композиции; их иерархия построена на знании большего или меньшего числа рассказов, scél (от 350 до 7); смотря по тому они и распределяются по разным классам (их насчитывают различно: 10, 11 и 7) и пользуются неодинаковыми правами, например, относительно количества свиты, места, куска за царским столом и т. п. Когда с водворением христианства значение друида поблекло, его место за царской трапезой занял священник, но непосредственно за ним сидит ollam, королевский фил, старший в иерархии. Представители светского знания и предания, филы остались, и их ореол лишь немного потерял от своего прежнего блеска.

Ниже их стояли в Ирландии и вообще у древних кельтов барды. Это певцы низменного типа, полуученые, не соблюдающие традиционных приемов поэзии филов, не прошедшие их школы, поющие от себя, как подскажет фантазия. Мы уже знаем, какие исторические события выдвинули их на первый план в Уэльсе.

Барды — это балладные певцы Пенджаба, бродячие, не приуроченные певцы, предположенные нами в основе того синкретического типа, который называется жонглёром. Филы — это дружинные певцы: развитие дружинной эпики, заторможенное на германской почве, нашло в Ирландии особые условия, которые позволили ей сложиться и до сказаться до конца, до обширной циклизации, до эпопеи. Условия эти: жизненность дружинного быта, с одной стороны, с другой — грамотность и образовательные начала ирландской культуры, с привнесенными в нее латинскими и греческими элементами, которые сделали ирландцев сеятелями первого в Европе классического возрождения. Дружинный быт поддерживал традиции подвига и песни, схемы и стилистика песни попали в оборот школы и нашли в ней более устойчивые формы; я уже сказал о поэтике скальдов; народно-песенная традиция получила школьный колорит; ее не перенимали, а ей учились. Песня, сказание становятся не только объектом памяти, но и объектом науки, изучения. Сличите легенду о происхождении гриотов, о скоморохе, как создании черта, с следующей ирландской о том, откуда пошли филы: у бога <Дагде>, властителя высшей науки, была дочь <Бригит>, вышедшая за <Бресса>, сына <Элаты>, что означает: Знание литературной композиции. У них три сына, боги искусств, сообща родившие Isne = Мудрость; у него последовательное потомство: Знание, Великая Рассудительность, Великая Наука, Размышление, Великое Просвещение, Искусство, которое и было отцом первого фила⁴²⁴. Оно не всякому дается; не из всякого певца выходит поэт; традиционная, профессиональная песня уже вызвала эгоистическое сознание, что песенное слово — сила; теперь явится сознание, что она приобретается трудом и искусством; один из этапов на пути к пониманию песенного акта как личного, поэтического. Когда это сознание явилось, оно действует заразительно, ускоряя процесс такого же перехода в границах своего влияния. Поэзия северных скальдов, сменившая древних <сказителей>, сложилась, по мнению Буг-

ге⁴²⁵, по образцам ирландской, и мы, может быть, еще недостаточно взвесили, насколько классические примеры повлияли на выделение художественной лирики из средневековой народной и профессиональной песни. Когда средневековым людям раскрылись впервые чудеса античной поэзии и они бросились подражать ей на ее же языке, материальный труд усвоения и воспроизведения естественно перенесся для них на свойство поэтического акта: поэзия, искусство — это труд, плод томительных ночных бдений, школы. На ее-то плечах вырос из жонглера, смеси мима и народно го певца, личный поэт — трувер⁴²⁶.

Названия поэта лишь мало освещают намеченный нами переход от унаследованной песни к личной, от певца к поэту; древние названия могли исчезать, но заменялись ли они новыми в уровень с изменившимся пониманием, или обновлялось в ином освещении какое-нибудь старое, до тех пор не бывшее в ходу? Скальд⁴²⁷, например, означает просто рассказчика <...>; со времени Гесиода и Пиндара⁴²⁸ *αοιδός* = певец уступил место поэту, *ποιητής*, но это слово относится собственно к складу, внешнему построению песни⁴²⁹, что не исключает элементов унаследованной песни и могло сложиться в ее пределах. Поэт *ποιέω* от $\sqrt{k^3ei}$, k^3oi : наслаивать, образовывать, формовать), собственно, строитель, формовщик, — своей или чужой песни, как рапсод их поет, собственно сшивает (*ράπτειν αοιδήν*: образ, родственный гомеровскому *μύθους υφαίνειν* <ткать рассказы> (<“Илиада”>, III, 212), финскому *säistäjä* (сплетающий, выющий песню — о втором певце, подхватывающем песню главного, старшего), малорусскому: “се нова тенья чететься”. Так и в “Ведах” о песне говорится, что она строится <...>.

Иначе сложение песни выражается образом кования: в старосеверном языке *liodarsmiðr*, *galðra-smiðr* = ковач песен; финский *laulaja* = певец и знахарь, но Вейнемейнен — ковач песен, и в том же значении употребляется *laulaseppä*, *raposeppä*. С средневековыми трубадурами и труверами мы уже соединяем представление о личном певце, но специальное значение *trobar*, *trover* <находить> указывает лишь на музыкальный лад, мелодию, тон, гр. *τρόπος* <манера, способ>, как немецкое *Dichter* <поэт>, латинское *dictator* <диктующий> (от *dictare* <диктовать>), на наследие и образцы латинской школы.

Слова переживали, возникали и обновлялись на путях развития, и значение перерастало этимологию.

2

Обособление понятия поэзии от песни совершилось по тем же путям, по каким певец проходил от обрядового и хорового строя к профессии и самосознанию личного творчества.

а) Вначале: *песня* — *сказ* — *действие* — *пляска*: греческое *αοιδός* = *αφοιδός* <поэт> от *αείδω* = *αφείδω* <петь>, от \sqrt{vad} = говорить, кликать, петь; латинское *vates* от \sqrt{ga} , *gā*, *gva*, *va*: петь; но немецкое *leich* (род песни в неравномерных строфах) связано с понятием движения, игры,

пляски <...>. Spil объединяло различные движения, пляску с музыкой и пением; отсюда spilman <игрец>; немецкое Lied <песня> объясняют как “разрешение сплетений” при (хоровой) пляске, либо как “отдел, отрез”, что указывало бы на строфический строй и на чередование в хоре; лит. daina — народная песня светского содержания, былина, но латышское diēt: плясать, прыгать, chozum ducere <водить хоровод>; <...> у якутов одно и то же слово обнимает понятие песни и боя, состязания. В семитических языках общее название для песни восходит к √sch(s)-v(j)-г с первоначальным значением: разъединять, собирать, сопоставлять, colligere; сура в классическом арабском языке означает ряд камней, собранных, сложенных вместе, стену; впоследствии: песню, отдел религиозного кодекса; в сирийском: каменную стену и хоровод.

б) В других обозначениях песни-сказа сохранились следы ее древнего прикрепления к *обрядовому акту*, именно к акту заговора, заклинания, гадания. Таковы основные понятия реального и даже материального свойства, соединенные с германскими: spel, runa, siggwan.

Готское siggwan = legere, собирать, староверхненемецкое, старосаксонское, старофранкское lesan, северное lesa = colligere, legere, староанглийское gaēdan = conjicere, legere — все эти глаголы относятся к акту обрядового гадания и волхвования по биркам и гадальным палочкам, которые бросали, собирали и толковали, заключая по их сочетанию о воле богов (conjicere conjectura), о будущем <... X Материальный акт собирания, siggwan, перенесен был на изречение, на сопровождавшую обряд песенную формулу или сказ; отсюда новое значение singen, sungja: петь; на переходную степень указывает северное: lesa song — петь, в сущности — собирать песню.

Гадали по биркам, резам, ex assulis ligneis cultro elaboratis <по деревянным струганным палочкам>, говорится о древних финнах; <...>. Толкование выражалось в заповедной формуле, название которой могло перейти на гадальные бирки с резами, potae, как это совершилось впоследствии на севере, когда захожей рунической азбуке⁴³⁰ присвоено было обозначение, указывающее на сказ, совещание, таинственное нашептывание или напевание: готское runa = μυστήριον, συμβουλιον, βουλή <гр. — тайна, совет>; староверхненемецкое rûna, garûni — mysterium, rûnen; rûnazan = шептать; старо саксонское rûna = совещание, беседа; староанглийское rûn — тайна, rûnian = шептать; старосеверное rûn = тайна, беседа; rûni — собеседник, советник, приятель. Значение финского runo = песня, заимствованного у северных соседей, может и не принадлежать к обобщениям вроде siggwan = петь, а указывает на древний характер исполнения, забытый в германских вариантах слова.

Сходное развитие, но еще более разнообразное по результатам, привязывается к германскому spel. И здесь, как полагают (<Шредер>), оно пошло от гадальной бирки, дощечки: готское spilda, северное speld, spjald = πινακίδιον, плащ; гр. — дощечка, таблица; староанглийское speld: лучина, осколок; средневерхненемецкое spelte: отрубок дерева. Их так же бросали, как тацитовские surculi <черепки>, и собирали, складывали, толковали; таково значение английского spell: читать, по складам, французского

(с германского) *espeler, epeleg*, с старым добавочным значением: объяснять; в голландском: читать по складам, собирать их и — объяснять, толковать; может быть, и современное значение этого слова: вещать, предсказывать относится к переживанию обрядового акта; со староанглийским *anspell: conjectura*.

В кругу обрядового акта удерживает нас Шекспир, открывая и новые точки зрения: у него *spell* — магическое действие, формула волшебства, чары, и это значение, очевидно, древнее, удержалось в языке, поддержанное северными параллелями <...>, указывающими на обрядовую, заговорную или гадальную формулу: мудрые чары. Обобщение вышло от этого понятия к значению речи, беседы; в других случаях оно издавна развилось при словах, видимо стоящих вне материальных условий обряда: северное *ljöd = Lied* в старом языке преимущественно песни чар; *galdr* от *gala* = петь — заговорная, знахарская формула, ведовство; слав, баѣти не только *μυθεύεσθαι, fabulari* <гр.лат. — сказывать>, но и *incantare* <лат. — колдовать>.

Остальные германские отражения *spel'*я стоят уже на точке зрения обобщения; удержалась память о сказе, она-то и подвергалась различным изменениям. В староверхненемецком *spel* — речь, рассказ, параболы, басня; <...>. В среднеанглийском *spel* = рассказ, поучение, небольшая повесть; говорится и о оказывании “Отче наш”. В средневерхненемецком *spelen* — рассказывать, беседовать, *spel* — рассказ, сказка, болтовня, сплетня, позднее литературный род, рассказ наставительного содержания: *bîspel* с XVI века *Weispiel* <нем. — пример>.

Не к литературному роду, а к формам скоморошьяго и певческого сказа приводит нас история другого слова: гот. *hlauts* = *κληρος*, англосакс, *hlot*, сев. *hlutr*, др.-верхн.-нем. *lôz*, жребий. На севере гадающие намечали, надрезали свои жеребьи (*skera, marka hluti*), бросали их в полу платья, вынимало их третье лицо. *Hlutir* <жеребьями> звались также талисманы, изображавшие, обыкновенно; человеческие фигуры, их носили на себе, и с ними соединена была идея судьбы, доли: чей <жеребий> куда попадет, там быть и его хозяину. Оба значения: вещания по жеребьевым палочкам и талисмана отразились, быть может, в кобольдах⁴³¹ немецких скоморохов, которых они показывали из-под плаща, чтобы рассмешить зрителей, и в их *loterholz'e*: он служил им для каких-то шутовских или знахарских проделок, может быть, для сказывания? <Беккель> сравнивает с ним бирки слепых певцов в Бретани, по нарезам которых они припоминают порядок изложения, и представляет себе таковой же роль *ράβδος'*а, жезла, отличительного признака рапсонов*. К традиционному слепцу Гомеру шло бы такое именно представление, поддержанное Пиндаром (<“Гомер сказывал по жезлу” — “Третья истмийская ода”. 55>) но не все же рапсоды были слепцами, и значение певческого жезла было, очевидно, другое. Музы вручили лавровую ветвь-жезл Гесиоду (<“Теогония”>, вначале); при пении

* <*Böckel O. Deutsche Volkslieder aus Oberhessen. Marburg, 1885. S. CLXXII*>

застольных сколий такая ветка переходила из рук одного певца к другому; так мог чередоваться и <жесл> при амебейном исполнении эпических песен.

Runa, spel, siggwan, loterholz привели нас к обрядовому моменту гаданья; северное сказание о происхождении напитка, сообщавшего поэтический дар, привязывается, по моему мнению, к другому обрядовому же акту: родового замирения, виры, которую распивают сообща. Легенда наслонилась посторонними чертами, но основные черты носят следы определенного бытового происхождения. Рассказывается, что после долгой распри Асы и Ваны заключили между собою мир; закрепился он образно, как смешением крови совершалось и совершается еще принятие в род и союз побратимства. Враждовавшие приступили к одному сосуду и смешали в нем свою слюну, из которой и сотворили <Квасира>, мудрейшего и разумнейшего из всех созданий. Он далеко ходил по свету, наставлял людей, пока два дверга, <Фьялар и Галар>, не убили его. Его кровь они спустили в два сосуда, <Бодн и Сон>, и котел <Одрёрир>, примешали туда меду: вышел драгоценный напиток — мед, сообщавший каждому, кто его отведал, дар поэзии и мудрости. Великан <Суттунг> принудил двергов отдать ему этот мед, как виру за убийство его отца, скрыл его в <Хнитбьёрге>, а хранительницей поставил дочь свою, <Гуннлёд>. Один проник в гору, приняв образ змеи (червя?), и провел три ночи с девушкой, которая обещала ему за то три глотка меду; в три приема он опорожнил все три сосуда и пустился в обратный путь в образе орла. Суттунг погнался за ним, также обернувшись орлом, но Один раньше его добрался до Асгарда, где извергнул из себя напиток в сосуды, подставленные Асами. Мед он даровал Асам и поэтам; отсюда разнообразные наименования поэзии, дара песни: кровь Квасира, изобретение (fundr), напиток Одина, волна <Бодна>, кубок (fyllr) <Сона>, словесное семя <Сона> (orðasaf Sónar)⁴³².

Начало рассказа переносит нас на почву древнего обряда: справляется мировая смешением слюны и крови (сюда относится кровь Квасира), причем участвующие пили и пели. <Квасир> (заимствованное слово?) относится, вероятно, к √кы|с: квасить, заквашивать; слюна и мед играют ту же роль, как в финской руне об изобретении пива. Песня вызвана хмельным напитком, и тем и другим закреплялось обрядовое действие замирения. Перед нами все моменты, сошедшиеся в образовании мифа о происхождении меда и песни; некоторые из собственных имен указывают на каждый из них в отдельности. Напомним еще <Бодн> = бочка (по иному объяснению: oblatio <лат. — приношение>), <Сон>, название другого сосуда = вира, примирение reconciliatio⁴³³. Старосеверный обряд виры (sónar-blót) совершался в навечерии Рождества: закалывался вепрь (sónar-göltr) на его гриву возлагали руки и произносили клятвы за кубком <Браги> (bragar-full); при этом гадали, вероятно, по кускам свернувшейся крови; отсюда другое значение sónar-blót: пророчество. Кубок <Браги> пили и при других обрядовых действиях: на похоронах, свадьбах; <brag>, дар Одина скальдам, — поэзия; мы увидим, как обособился со временем и особый бог поэзии — <Браги>.

с) Обрядовая песнь не творится, она — унаследованное *знание*; вещий певец, собственно, знающий: церковнославянское вѣшть — *peritus* — <сведущий>, вѣдь — *saga* (словинская *veščā* - то же), церковнославянская (сербская) вѣштица — *tağa*; сл. еще одну из этимологии, предложенных к *vates*: \sqrt{vat} = знать, примечать, понимать⁴³⁴. Песня — знание, а знание — сила: заговор обрядового певца, жреца, принуждает богов проявить себя, подействовать; он властен над ними, его мановению повинуются природа. Таково действие ведийского гимна на божество, позднее молитва буддийского риши; до крайности доведено это воззрение в индийском представлении, что жрец древнее мира и что мир создан культом, как и друиды утверждали о себе, что они сотворили небо и землю и море, солнце и луну. Первые пять из индийских мелодий (*Rangs, Rangenes*) вышли из головы бога *Mahades*, их исполнение вызывало ночь и дождь, наводнение и пожар и т. п.

С греческими легендами мы переходим на менее зыбкую почву: сказания об Амфионе, под песню которого камни сами собой складывались в стену⁴³⁵, об Орфее, за которым следовали скалы и деревья и дикие звери⁴³⁶, о Марсе и орле Зевса, усыпленных звуками кифары, — вводят нас в многочисленный ряд сказаний о влиянии песни, музыки, в которых старые представления об их волшебном, неотразимом влиянии, напоминающем силу заговора, чередуются с эстетическими, порой переходя в комический шарж. <Антонин Либерал> так рассказывает, следуя Никандру⁴³⁷, о прении муз с дочерьми Пиэрия на Геликоне: при пении муз остановились небо и звезды, моря и реки; сам Геликон, исполненный веселья, вырос в небо, пока не остановил его, по повелению Посейдона, Пегас⁴³⁸, ударив копытом в его вершину. В староирландской поэме об убийстве сыновей <Уснеха>, когда играл <Нойсе>, коровы и женщины давали втрое более молока; все слышавшие его испытывали невыразимое наслаждение⁴³⁸<...>.

Песня Горанта в “Гудруне” действует волшебным образом на больных и здоровых, кто заслышит ее, притихает, и звери, и змеи, и рыбы <...>

Песня Горанта стала типической, когда говорили о волшебном влиянии песни, называли ее. <...>⁴⁴⁰.

Кто не вспомнит по этому поводу пляску морского царя, когда играет Садко (Рыбн. I, 369; Кир. V, 39), волшебное действие гуслей-самогудов в народных сказках <...>? Бози⁴⁴¹ играет на свадьбе своей жены, как Добрыня скоморох; у Бози несколько чудесных, но и страшных мелодий; у Дагде⁴⁴² их три. В “Гудруне” Горант привлекает красавицу песней, и говорится о трех “тонцах”; у Добрыни три наигрыша*; наиболее поэтическую параллель представляет следующая якутская:

“Есть три песни, выросшие из одного корня, точно три ветви одного дерева. Есть ветвь человеческой души, ветвь человеческого бога и песня дьявольского дыхания. От последней-то и сохнут деревья”. Когда пел

*О них см. приложение к этой главе.

якутский певец Артамон, с женщинами случались истерики, мужчины, очарованные, ослабевшие, не могли уйти, точно маленькие дети. От его пения сохли деревья и люди теряли рассудок, — сказывало предание. “Есть песни до того волшебные, — говорится в другом афоризме, — что ими нарушается порядок... Хороший певец лучших своих песен не поет друзьям, людям, которых любит. Эти песни вносят в жизнь разлад”. Хороший певец не может не петь, у него всегда на душе песня; если ему не петь — мысли у него путаются, в груди томит, все что-то не клеится; запоем ~-растревожит духов. И он бывает несчастлив, платится за свою “силу” счастьем.

Богато развит этот мотив в финской народной поэзии, пробегаая все стадии развития: от космического влияния песни до сентиментально-психологического. Первое могло быть когда-то объектом верования, теперь оно переживается в формулах стиля. “Когда пел мой отец, — говорится в одной песне, — пот капал с волос, поля колебались в своих межах, земля дрожала в своих членах; солнце и месяц останавливались, чтобы послушать Випунена⁴⁴³, созвездие Колесницы, чтобы у него поучиться, воды и волны замедляли свой бег”.

Вейнемейнен усыпляет своей игрой народ Похьолы⁴⁴⁴, Вейнемейнен, демиург финских верований, создатель песни, творец кантеле. Когда он сделал его из зубов щуки с струнами из конского волоса Хиизи, никто не был в состоянии сыграть на нем, как следует, один лишь Вейнемейнен. <...> “Заиграл старый Вейнемейнен, и чудесно зазвучали струны под его искусными перстами. Раздались нежные серебристые звуки и понеслись далеко по окрестности. Это была такая песнь радости и веселья, что ни одно живое существо не могло удержаться, чтобы не поспешить послушать божественного певца. <...> Так два дня играл Вейнемейнен; не только юноши, дети и женщины, глубоко тронутые его песнями, плакали от умиления, но даже старики, мужи и храбрые витязи не могли удержаться от слез. Обильные слезы текли из глаз Вейнемейнена, <...> и канули на морское дно. Там они обратились в жемчужины, которые достает со дна синекрылая утка”.

Текст приведен по “Калевале”, составленной Лённротом, а известно, что он понимал роль диасковаста, как понимает ее народный певец: кое-что могло быть прибавлено из материала народной же песни, кое-что додумано, как, например, эпизод о слезах-жемчужинах. Эстонские песни о происхождении песни и Kannel - кантеле не испытали такого претворения. Они говорят, что для Kannel употреблена была челюсть гигантского лосося, зубы щуки, как колки, волосы молодой девушки, как струны. По одному преданию Вейнемейнен спустился на соборную гору (около Дерпта), где все твари ждали его, чтобы поучиться “праздничному языку”, т.е. песне. Водворилась тишина, все обратились в слух. Но не все существа одинаково усвоили это пение: деревья подметили лишь шум от веяния, при котором нисходит божественный герой, и стали издавать только шелест; река Эмбах научилась журчать; ветер издавал резкие звуки, из зверей — одних поразил скрип колков, других — звон струн; певчие птички, особенно соловей и жаворонок, переняли прелюдию; всех меньше получили

на свою долю рыбы, высунувшие из воды голову только по уши — они научились шевелить ртом и остались на век безгласными. Человек же усвоил себе все, оттого и песня его доходит до глубины души и жилища богов⁴⁴⁵.

По другому преданию, записанному у псковских православных эстов, kannel устроил сам Jumal = бог; рассказ о том пристроился к обширному циклу дуалистических поверий о мироздании*. <...>.

Сила песни, которую иногда трудно отделить от чар мелодии, стала общим местом европейских баллад и сказок, дает им мотивы, служит развязке. В английской балладе <“Гласгеррион”> о герое говорится, что он совершил невиданное: звуками арфы выманил рыбу из воды, извлек воду из камня, молоко из девичьих грудей, что подломился мост, остановилась река и лев прислушался в восхищении. Так и в испанской песне: поет рыбак на палубе, и засыпают морские волны, ветер обратился в слух, рыбы тянутся из глубины, и с мачты внемлют птички.

Одно из обычных приурочений этого мотива — к любви: песня увлекает. В старофранцузском “Lai d'Ignauvès” <“Лэ об Иньоресе”> герой влюбляет в себя своим пением двенадцать жен двенадцати бретонских рыцарей; в шведских балладах таким средством привлечения и соблазна пользуется морской демон; подобные мотивы встречаются в английской и голландской народных песнях. В немецкой разбойник песней выманивает царевну из замка, и она бежит с ним в темный лес; в французской так заманивают разбойники девушку на корабль. Либо чары песни и любви исходят от девушки: в старых датской и шведской балладах рыцаря <Тинне> увлекла на охоте <Ульфва>, дочь дверга, и привораживает его к себе звуками арфы: все в природе прислушивается в восхищении, звери и человек, растения и цветы; лесные звери не трогаются с места, птицы забыли свои песни, сизый сокол покоится на крыльях, рыба приостановилась, поля разукрасились цветами и все позеленело. Рыцарь прищипывает коня, но конь не может тронуться, и <Тинне> сходит с него точно в чаду, очарованный, идет молить красавицу о любви. Недаром в средневековой Германии о чарующей мелодии скрипача говорили, что это лейх, песня эльфов⁴⁴⁶ Albleich.

Порой такая песня раздчется от лица узника: в немецкой он так поет, что птицы останавливаются в воздухе, дети засыпают в колыбели, а пажы королевы не могут сдвинуться с места, точно их околдовали. В испанско-португальском романсе <Реджинальдо> навлек на себя опалу; мать просит его спеть ту самую песню, которую пел когда-то его отец в Иванову ночь. Король слышит певца и, тронутый песней, посылает дочь проведать, кто это поет, точно ангелы в небе или морские сирены. Узнают, что это <Реджинальдо>, и он прощен.

*См.: <Веселовский А.Н.> Разыскания в области русского духовного стиха <Сборник / имп. Академии наук. ОРЯС. Спб., 1890. Т. 46.>X1; <Там же. Спб., 1891. Т. 53.>XX.

На обрядовой степени развития мы встретили бы вместо всего этого серьезную кантилену — заговор, вместо баллады о рыцаре <Гинне> — присушку: В печи огонь горит и тлит дрова, так бы тлело сердце у такого-то.

d) Откуда берется песня у певца? Его песня-заговор властна над богами, и мы видели, до какой степени самосознания доходили в этом отношении индусские жрецы и друиды Ирландии. А между тем дар песнопения и нераздельный с ним дар музыки нисходит на них откуда-то свыше, от тех самых сил, на которые они старались влиять, от богов. Они посылают песню каждый своему служителю: *θέσις αοιδή, αοιδή θεοπεισι, θέσις* <божественная песня, божественный певец>; богам, мифическим героям приписывается изобретение музыкальных инструментов. Выделение особого бога, ведающего песню, впоследствии — поэзию, должно было сопутствовать разложению обрядового акта по путям культа и профессиональной песни. Североамериканские индейцы говорят, что их жатвенные песни даны им “великим мужем, что вверху”; подобные представления существуют у туземцев Мексики и Юкатана; латышам песню приносит Лайма, в христианской замене — Маря.

Песню, пою, какова она есть,
Она не мною сочинена,
Ее написала маменька,
Когда я спала (спал) в колыбели,
И маменька не знала бы,
Если бы Лайминя ей не сказала. <...>

“Я могу спеть всякую песню”, — говорит кара-киргизский <акын> (певец), — “бог послал мне в сердце дар песен, так что мне искать нечего: ни одной из моих песен я не выучил, все вышло из меня, из нутра”.

Мифологический образ Вуотана — Одина выработался постепенно: на севере ему приписывали изобретение рун, похищение меда, сообщающего дар песен; он *Fimbulfult*, глава, начальник, покровитель *Fulir* <сказителей>; он — отец саги; одно из объяснений его эпического прозвища *Gantr*; *sermones serens* <сеющий речи>. Позже, в пору викингов, когда тип Одина получил воинственный характер, его стали представлять властителем, королем; у него дворец, дружина, а в дружине - певец; не Один теперь внушитель песни, а <Браги>; один из эпитетов Одина (англосакс, *brago* — *bringsers* <предводитель>; сев. *bragnar* = герои, люди) отвлечен от него и стал самостоятельным: он служитель Одина, украшение его стола, певец богов, бог поэзии. Мы знаем обрядовое значение *bragarfullr*; теперь *bragr* — поэзия.

Сходный процесс произошел на греческой почве. Древнее представление Аполлона было разностороннее, смешанное по содержанию и разнообразию атрибутов; со временем из этого синкретизма выступают яснее типы бога света и солнца (Аполлон - Феб) и Аполлона, вооруженного кифарой или лирой, которую изобрел Гермес, он же снабдил семью струнами: Аполлона Мусагета. Муза, позднее Музы также вышли из подобного

же синкретизма и примкнули к культу Аполлона; от Муз и Аполлона пошли аэды и кифаристы, — говорит Гееиод; Орфей и Лин — сыновья Каллиопы⁴⁴⁷; музы вдохновляют гомеровского певца, Демодока:

Муза его при рождении злом и добром одарила:
Очи затмила его, даровала за то пеенопенье.

Она, дочь Дня, “внушает певцу возгласить о вождах знаменитых”, научила его пению; но вместе с ней является Феб и боги вообще: остаток более древнего, не специализированного представления. Демодок “дар песен приял от богов”, божественным пением боги его одарили; я не от себя пою, бог внушил мне песни^L были, говорит Фемий (“Одиссея”, X, 347 — 348). Телемах просит мать не препятствовать Фемию петь, “что в его пробуждается сердце”; виноваты в песне не певцы, а Зевс, посылающий ее; Фемию судьба (*Nέμεσις*) петь о несчастной доле Данаев (“Одиссея”, I, 345 след.).

Внушение, передача песни понимались вначале реально, в уровень с представлениями, что смешение крови устанавливает родовую связь, что съесть сердце врага значит переселить в себя его храбрость. Остатки такого рода идей можно проследить вплоть до теории вдохновения. Дар песен сообщается чудесным *напитком*. Мы знаем значение обрядового <Квасира>; индийский Сома⁴⁴⁸ также принадлежит обряду: он творец песнопений, но и творец неба и земли, Агни и Суры, Индры и Вишну⁴⁴⁹, что отвечает индийскому верованию о демиургической силе жреческой молитвы. “Вас, о Ашвины, призывал громкими песнями к питью Сомы певец Атри, зову и я”, — говорится в одном гимне “Ригведы”. Я только напомню греческую Иппокрену на Геликоне и Касталийский источник на Парнасе с их отношениями к музам и Аполлону⁴⁵⁰. Дары Диониса также входят в эту связь: Эсхила называли его товарищем, сам бог явился ему и посвятил в трагические поэты; рассказывали, что он творил бессознательно в чаду вина.

Поэзия, дар слова — *снeдь*, нечто вкладываемое со стороны механически. Музы изливают чудесную росу на уста властителей, которых они взыскали с колыбели, и из их уст выходят слова, сладкие, что мед (<Гесиод, “Теогония”> 84 след.). Роман⁴⁵¹ стал песнопевцем, съев хартию, которую в сновидении подала ему Богородица. Архангел Гавриил явился к Магомету и, вынув сердце, вложил новое с хартией, на которой написана была суть Корана. <...>.

В других рассказах механическое перенесение заменено приказом, прикосновением; такова легенда о Кэдмоне⁴⁵², о Евфимии Ибере:⁴⁵³ в Константинополе он забыл грузинский язык; во время болезни явилась ему Богородица, “Почему ты так плачешь?”, — спрашивает она его. — “Я сильно болен, старая царица”. — “Встань и говори по-грузински, ибо ты выздоровеешь”. — Он встал и начал говорить с красноречием Гомера. Сходное рассказывается о турк<ме>нском поэте <Махдуне-Кули>⁴⁵⁴, которого почитают святым, его писания боговдохновенными. Однажды,

когда он заснул на своем копе, он увидел себя в Мекке, будто он сидит между пророком и первым калифом. Стал он оглядываться и увидел Омара, покровителя турк<ме>нов, который подозвал его к себе, благословил и коснулся его лба. С тех пор <Махдун-Кули> стал поэтом.

По абиссинскому сказанию, Св. Дух явился св. Яреду в виде голубя и наставил его в чтении, письме и музыке.

Идеи судьбы, доли, унаследуемой в роде от поколения к поколению, выражаются материальным образом *связи**. Дар песен, музыки переходил таким же путем. По хорватскому поверью, каждую пятницу перед новым месяцем с неба спускается вила⁴⁵⁵, садится на дерево, с нею две женщины, другие стоят вокруг и прядут. Мудрые наставления сообщаются им вещественно; другого значения не имеет та черта, что, пока вила говорит, все слушательницы внизу и вверху соединены между собою одною нитью пряжи. Песня “ткется”, как ткется судьба.

Наконец, *передача духа, одержимость* чужим духом сообщают дар песни, что входит в ряд распространенных представлений об одержимости пророков, корибантов⁴, людей, преследуемых эринниями и т. п. Австралийский певец получает этот дар во сне от духа умершего, обыкновенно родственника: у греков поэты одержимы нимфами, духом нимф *νυμφόληπτοι*; муза одного корня с *μανία, μάντις* <мания>. Это основа учения о *вдохновении*, об *энтузиазме*; он годился для древнего развития своей не материальной материальностью. Платон привел это учение в систему, с тех пор поэты повторяли его на все лады, эстетики толковали. Из четырех родов восторга, *μανία*, один исходит из муз, — говорит Платон. “Кто без мании, внушаемой музами, приходит ко вратам поэзии, думая, что искусством (*εκ τέχνης*) из него сделается хороший поэт, тот никогда не достигнет совершенства, и поэзия его, как поэзия разумного (*του σωφρονούντος*), будет отличаться от поэзии безумствующих” (“Федр”)⁴⁵⁷. “Как цепь железных колец заимствует свою силу от магнита, так музы посылают вдохновение певцам, которые сообщают его другим, и так составляется цепь людей вдохновенных (<...>). В самом деле не искусством, но энтузиазмом и вдохновением великие эпические поэты сочиняют свои... произведения. Славные лирики также, подобно людям, волнуемым безумием корибантов, пляшущих вне себя, не остаются в уме своем, когда творят изящные песнопения: как скоро вошли они в лад гармонии и ритма, то преисполнены безумием, объемлются восторгом, подобно восторгу вакханок, которые во время упоения черпают в реках молоко и мед, чего не бывает с ними в спокойном расположении духа. В душе лирических поэтов в самом деле совершается то, чем они хвалятся. Они говорят нам, что черпают в медовых источниках, летают подобно пчелам по садам и долинам муз и в них собирают песни, которые нам поют. Они говорят правду. Поэт, в самом деле, существо легкое, крылатое и святое; он может творить

*См.: <Веселовский А.Н.> Разыскания <в области русского духовного стиха // Сборник / имп. Академии наук. ОРЯС. Спб., 1890. Т. 46.> XIII. С. 208 след.

тогда только, когда объемлет его восторг, когда он выйдет из себя и рассудок покинет его; пока он при нем, человек не способен творить все и изрекать пророчества. Поэт, по жребию божию, успевает лишь в том роде, к которому муза его призывает (в дифирамбе, похвальной оде, плясовой песне, эпосе, ямбах), и все будут слабы во всяком другом, потому что их внушает искусство, а не божественная сила. Если бы искусством они умели творить, они могли бы успеть в разных родах. А цель, ввиду которой бог, отъемля у них смысл, употребляет их, как своих служителей, наравне с пророками и гадалками, та, чтобы, внимая им, мы познавали, что не сами собою они говорят нам вещи чудные, ибо они вне своего разума, а что через них нам глаголет сам бог” (“Ион”) ⁴⁵⁸.

Поэты усвоили эту теорию, то побрякивая ее формулами, как общим местом, то проникаясь ею до самочувствия, плодя новые образы:

Убогому петь не тяжелый был труд,
А песня ему не в хвалу и не в суд,
Зане он над нею *не волен*.
Она, как река в половодье, сильна,
Как росная ночь, благотворна,
Тепла, как душистая в мае весна,
Как солнце, приветна, как буря, грозна,
Как лютая смерть, необорна.
Охваченный ею не может молчать,
Он раб ему чуждого духа,
Вожглась ему в грудь вдохновенья печать,
Неволей иль волей — он должен вещать,
Что слышит подвластное ухо ⁴⁵⁹.

Два течения и, вместе, два определения выяснились нам в праистории поэзии к той поре, когда ее понимают уже как искусство и личный акт. К первому пришли ирландские филы, подчеркнув идею *труда* и усвоение предания, что не всякому дается: в родословной фила есть и Знание и Великая Наука, Размышление и Просвещение и отец поэта — Искусство. Второе определение, назначенное уяснить особенности личного поэтического процесса, в сущности принижает его, перенося его вне личности: теория вдохновения недалеко ушла от представлений поэзии напитком и снedyю. Поэт одержим “чуждым духом” (*вдохновение, одержание*); он его раб, не владеет своим умом, безумствует, как корибанты (*безумие*). Это так же мало объясняет природу того, что мы называем творчеством, как уверение финского певца, что свои песни он подобрал на дороге, сметал с кустов, что ему их навеяли ветры; как гётевское “*Ich singe, wie der Vogel singt*” <“Я пою, как поет птица”>. Разумеется, образ одержимости давно перестал ощущаться реально, но он надолго заслони́л понимание личного психологического процесса, свойственного всем нам, потенцированного у поэтов, у которых

... быстрый холод вдохновенья
Власы подъемлет на челе
(Пушкин)

Пушкину знакомо и вдохновение, и Муза, “наперсница волшебной старины”, и демон, обладавший его играми и досугом:

За мной повсюду он летал,
Мне звуки дивные шептал;

и наитие поэзии:

И пробуждается поэзия во мне,
Душа стесняется лирическим волненьем,
Трепещет, и звучит, и ищет, как во сне,
Излиться, наконец, свободным про явленьем.

Но когда он пытался уяснить самому себе сущность того, что в нем происходило, он забывал поэтические образы и, выключая из понятия вдохновения ложно-классическую категорию “восторга”, предъявлял поэту требования труда, работы мысли. “*Вдохновение?* — говорил он. — Есть расположение души к живейшему принятию впечатлений, следственно, к быстрому соображению понятий, что и способствует объяснению оных <...> *Восторг* исключает *спокойствие*, необходимое условие *прекрасного*. Восторг не предполагает силы ума, располагающей части в их отношении к целому. Восторг непродолжителен, непостоянен, следственно, не в силе произвести истинное, великое совершенство <...> *Гомер* неизмеримо выше Пиндара; ода <...> стоит на низших степенях поэм <...> *Ода* исключает постоянный труд, без коего нет истинно великого”⁴⁶⁰. “Борис Годунов” — плод вдохновения и труда: “писанная мною в строгом уединении, вдали охлаждающего света, плод постоянного труда, трагедия сия доставила мне все, чем писателю насладиться дозволено: живое вдохновенное занятие, внутреннее убеждение, что мною употреблены были все усилия”⁴⁶¹

Мой своенравный гений
Познал и тихий *труд* и жажду размышлений...
Учусь удерживать вниманье долгих дум.

Я знал и *труд* и *вдохновенье*,
И сладостно мне было *жарких дум*
Уединенное волненье.

Изучить общие процессы этого волнения — задача психологии; особенности и причины их личного выражения ускользают от теории климата,

врожденности и среды <...>; музы и вдохновение уволены в арсенал старых формул, ничего не значащих, но служивших поколениям дня “свободного проявления” их поэтических дум. Из таких формул состоит весь наш поэтический язык; в этом интерес его изучения.

Наигрыши Добрыми (Приложение)

К материалам, сообщенным выше для характеристики силы песни, я привлек и наигрыши Добрыни. Это требует объяснения и поставит несколько вопросов о мотивах, вошедших в состав былины “о Добрыне в отъезде”.

Уезжая, Добрыня заказывает жене - ждать его столько-то лет, а потом пусть выходит замуж, только не за брата названного, Алешу Поповича. В небольшой группе былин жена просто не дождалась и готова выйти за Алешу (Гильф. № 23, 26, 33, 36), не послушала мужнина наказа - обождать, пока голубь с голубкой не оповестят ее о его смерти, или его конь не прибежит на двор (Гильф. № 80). В одном пересказе (Гильф. № 168) жена решается выйти замуж, получив ложную весть о смерти Добрыни, но не от Алеши, как в большинстве вариантов, изображающих его изменником; в западных параллелях к нашему сюжету говорится о предателе, сообщающем именно такую коварную весть и притязающем на руку вдовы.

На свадьбу своей жены с Алешей является Добрыня в личине скомороха и поет, намекая на себя. Догадывается жена (Гильф. № 215, 222, 228, 306), присутствующие на пиру (Гильф. № 5: что приехал “удалый русский богатырь”; № 107: видно Добрыня вернулся, “не бывать нам на пиру никому живым”; № 290: “которые на пиру догадались, А з заранья с пиру убиралисе”; ел. № 292), или сам Владимир (Гильф. № 65). Но эта догадка не приводит непосредственно к признанию: оно совершается, когда Добрыня опустил свой перстень в кубок с вином. Заметим, что в песнях и сказках типа “мужа на свадьбе жены”, где он является певцом или игроком (северная баллада о Торе, немецкая о Мёрингере), опознание также приводится не песней, а кольцом, либо за игрой в шахматы, как, наоборот, в моравском варианте у <Сушила>, 131, в сербских песнях о Марке и Илье, в польской о пане Думброве и сказке об Ашик-Керибе развязкой действия служит песня, не перстень. Возможен вопрос: не являются ли догадка по песне и признание по кольцу накоплением однозначных мотивов? № 215 Гильф. приводит их в связь, один как бы психологически подготавливает другой: жена слышит песню, догадывается и сама подает мужу кубок, в который он и опускает кольцо.

О чем же пел Добрыня? В одной былине (Рыбн. I, 132) говорится, что он был у Царьград, когда получил весть о втором браке жены; в другой (Гильф. С. 1018), что он стоял три года под Царьградом, три года под Иерусалимом. Было ли так рассказано в древних о нем былинах, или го-

рода эти попали в нынешний их состав из напевов, наигрышей Добрыни, уже успевших обратиться в формулу, — мы не знаем. Содержание наигрышей определено их целью: дать понять, кто такой захожий скоморох. Он будет петь о Царьграде, а затем и о Киеве, где он, очевидно, у себя дома, всех знает:

А играет то Добрыня в Киев и
А на выигрыш берет да во Цари-гради,
А от старого да всех до малого
А повыиграл поименно.
(Гильф. №5)

либо:

Играл он в Цариграде,
А на выигрыш берет все в Киеве
(Кир. II, 37)

Либо является тройственностью: Царьград, Иерусалим, Киев; в связи с Киевом “похождения” Добрыни; иногда они и стоят вместо Киева; именно киевские откровения и должны были заставить догадаться, что приезжий не кто иной, как Добрыня. Эта тройственность наигрыша полюбилась, стала формулой, которая развивалась и искажалась:

Ен игрищо играл от Царяграда,
Другое играл от Еросалима,
Третье играл от Киева
И похождения выигрывал Добрынины.
(Гильф. № 209; ср. № 292)

Либо: от Киева до Царьграда, от Царьграда до Ёросалиму, с Еросалима к земле Сорочинской (Гильф. № 80); струночку играет от синя моря, Другую играет от Царяграда, А третью от Еросалима, А все похождение Добрынюшкино (Гильф. № 306);

Первый раз играл от Царяграда,
Другой раз играл от Иерусалима,
Третий раз стал наигрывать,
Свое похождение рассказывать.
(Рыбн. III, 16)

Далее являются уже искажения: Он с Кеева играл все до Новаграда, А и с Новаграда все до Киева (Гильф. № 43); Тонцы повел от Новаграда, Другие повел от Царяграда (Гильф. № 65); Ён перву (струну) наладил с града с Киева, Ён другую наладил из Чернигова, Ён ведь, третью из Каменной Москвы (Гильф. № 207).

Формула полюбилась, приладилась к игре Ставра, Соловья Будимировича, Садка; в былине о похищении Соломоновой жены советуется поставить на корабль гусельники,

Чтобы сами и гудели и тонцы вели,
Тонцы то вели бы с Царяграда,
Утехи то были Иерусалима,
Отпевали ум-разум в буйной голове.

Имеется в виду волшебное действие песни, мелодии, увлекающей к любви неудержимо, против воли. С такими мотивами мы познакомились выше.

Какое значение имели наигрыши Добрыни помимо целей не совершившегося или неполного признания? О влиянии Добрыниной песни говорят: “все на пиру приутихли, сидят”, либо “призадумались, игры призаслухались”; такой игры “на свете не слыхано, на белом игры не видано”. Но есть и более рельефные выражения впечатлений: Добрыня играет сначала “по уныльнѣму, по умильнѣму”, и все призаслухались; затем заиграл по веселому: “как все они тут да расскакались, как все они затым ведь расплясались”. (Гильф. № 49). Таково влияние игры в саге о Бози; песня Добрыни действует и того страшнее: по одному варианту, когда он заиграл, “все на пиру оглянулись, все на пиру *ужахнулись*”; заметим, что по одному пересказу (Гильф. № 80) в Добрынин лук, “в тупой конец”, введены были гусельшки яровчаты и что когда товарищ Добрыни, Иван Дубрович, заиграл на этом луке-гуслях, все “игроки приумолкнули, все скоморохи приослухались”.

Мотив “страшной” песни примкнул к нашим богатырским каликам как общее место, настоящее положение которого в составе духовного стиха едва ли отвечает его назначению. Калики просят милостыни:

Скричат калики зычным голосом,
Дрожит матушка сыра земля,
С дерев вершины попадали,
Под князем конь окорачился,
А богатыри с коней попадали

С теремов верхи повалилися,
А с горниц охлопья попадали,
В погребах питья всколебалися
(Бессонов <П.Н.> Калики I. № 4. С. 9-10. Сл.№5.С.21).

Я полагаю, что все это — разбросанные черты мотива о “страшной” игре Добрыни, непонятные в настоящей их связи, как загадочными являются гусельщики, влитые в пуговицы Чурилы, если не возвести их к искаженному в них оригиналу. В былине о Добрыне в отъезде могли слиться два

мотива: а) муж возвращается с отлучки на свадьбу жены, дает знать о себе перстнем, удаляет соперника; б) жена похищена, муж является переодетый скоморохом, ужасает всех своей игрой и пользуется суматохой, чтобы увести жену. Последний мотив “похищения” мог указать старой песне ее место в свадебном ритуале, в связи с обрядовым переживанием “умыкания”; в этом ритуале она осталась (например, в Польше и у болгар) и в той форме, в которой она теперь популярна, то есть с мотивом возвращающегося из отлучки мужа. Может быть, и в песне о возвращении отразились бытовые черты, связывавшие ее с одной из древних форм брака, устраненных жизнью, но сохранившихся в свадебной символической. Я имею в виду обычай, по которому вдова становилась собственностью клана, который самовластно распоряжался ее вторичным браком; наиболее известен институт левирата, отдававший вдове старшего брата в жены младшему. Древняя легенда о женихах Пенелопы отразила, по мнению Крука⁴⁶², такие именно отношения: Одиссей в отлучке, его считают погибшим, женихи Пенелопы — это члены клана, предъявившие свои притязания по праву; Гомеру эти отношения были уже неясны, и законное требование представилось ему насилием. В песнях о “муже на свадьбе жены” ее принуждают к второму браку родные, отец, братья и сестры (скандинавская баллада, сербская песня), тесть (албанская песня); Владимир насильно выдает жену Добрыни за его названного брата Алешу, притом меньшего. Посягнуть на жену побратима так же преступно, как и в подобных отношениях кумовства*; но зачем понадобился здесь этот мотив преступности? В западных параллелях к нашему сюжету говорится о предателе, сообщаемом ложную весть о смерти мужа; этого достаточно; предателем является и Алеша; его побратимство либо *double emploi* <фр. — двойное амплуа>, либо заменило более древние представления: вначале дело могло идти о родиче, брате мужа; отсюда его притязания на вдову.

III. Язык поэзии и язык прозы

1

Никто не задумается ответить на вопрос, предполагаемый этим заглавием, и ответит фразой, выражающей огульное впечатление, в котором личные вкусы, как бы они ни были разнообразны, сошлись в единстве унаследованного предания. Изучить это предание в его фактическом развитии и генезисе значило бы объяснить или узаконить и самое впечатление. В следующих строках я намечаю лишь путь, по которому можно было бы пойти исследователю, если бы все необходимые для того факты были под рукою.

*См.: <Веселовский А.Н.> Гетеризм, побратимство и кумовство в купальской обрядности. С. 804.

Дело идет об отличии языка поэзии и языка прозы⁴⁶³. Мы скажем, не обвиняясь: язык поэзии с лихвой орудует образами и метафорами, которых проза чуждается; в ее словаре есть особенности, выражения, которые мы не привыкли встречать вне ее обихода, ей свойственен ритмический строй речи, которого, за исключением некоторых моментов аффекта, чуждается обыденная, деловая речь, с которой мы обыкновенно сближаем прозу. Я говорю о ритмическом строе, не имея в виду ритм стиха, заостренного или незаостренного рифмой: если для Гёте поэзия становится таковой лишь при условии ритма и рифмы (“Leben” <“Жизнь”> III, II), то мы уже успели приучиться к “стихотворениям” в прозе (Тургенев), к стихам, не знающим размера, но производящим впечатление поэзии (<Уолт Уитмен>)⁴⁶⁴, как, с другой стороны, знаем “цветущую”, поэтическую прозу, облекающую порой весьма низменное содержание. Шерер⁴⁶⁵ допускает и эпос в прозе, историческое произведение в стиле эпопеи и не в стихах; но мы, разумеется, не сочтем поэзией научную тему потому лишь, что она изложена стихами, с обилием образов и соответствующим риторическим прибором.

Таково наше впечатление, и мы, естественно, склонны заключить, что выбор того или другого стиля или способа выражения органически обусловлен содержанием того, что мы назовем поэзией или прозой по существу и к чему подберем соответствующее определение. Но ведь содержание менялось и меняется: многое перестало быть поэтическим, что прежде вызывало восторг или признание, другое водворилось на старое место, и прежние боги в изгнании. А требование формы, стиля, особого языка в связи с тем, что считается поэтическим или прозаически-деловым, осталось то же. Это и дает право отнести к поставленному нами вопросу определенно-формально: что такое язык поэзии и язык прозы? Отличие ощущается, требуется, несмотря на исторические изменения, которые могли произойти в составе того или другого стиля.

Французские Parnassiens <парнасцы>⁴⁶⁶ утверждали, что у поэзии такой же специальный язык, как у музыки и живописи, и у него своя особая красота. В чем же состоит она? — спрашивает Бурже⁴⁶⁷. Не в страсти, потому что самый пылкий любовник может излить свое чувство в трогательных стихах, далеко не поэтических; не в истине идей, потому что величайшие истины геологии, физики, астрономии едва ли подлежат поэзии. Наконец, не в красноречии. И вместе с тем и красноречие, и истина, и страсть могут быть в высшей степени поэтичны — при известных условиях, которые и даны в специальных свойствах поэтического языка: он должен вызывать, подсказывать образы или настроение сочетаниями звуков, так тесно связанных с теми образами или настроениями, что они являются как бы их видимым выражением.

Мне нет нужды останавливаться на разборе этой школьной теории; важно признание особого поэтического стиля; это понятие и следует поставить в историческое освещение.

Различая язык поэзии от языка прозы, Аристотель (“Риторика”, кн. III, гл. 2) действует как протоколист, записывающий свои наблюдения над

фактами, распределяющий их по широким категориям, оставляя между ними переходные полосы и не подводя общих итогов. Главное достоинство стиля — это ясность, говорит он; стиль не должен быть “ни слишком низок, ни слишком высок”, но должен подходить (к предмету речи); и *поэтический стиль, конечно, не низок*, но он не подходит к ораторской речи. Из имен и глаголов те отличаются ясностью, которые вошли во всеобщее употребление. Другие имена, которые мы перечислили в сочинении, касающемся поэтического искусства (“Поэтика”, гл. 23), делают речь не низкой, а *изукрашенной*, так как отступления (от речи обыденной) способствуют тому, что речь кажется более *торжественной*: ведь люди так же относятся к стилю, как к иноземцам — и своим согражданам. Поэтому-то следует придавать языку характер *иноземного*, ибо люди склонны удивляться тому, что (приходит) издалека, а то, что возбуждает *удивление*, — приятно. В стихах многое производит такое действие и годится там (то есть в поэзии) потому, что и предметы, и лица, о которых (идет) там речь, более удалены (от житейской прозы). Но в прозаической речи таких средств гораздо менее, потому что предмет их менее возвышен; здесь было бы еще неприятнее, если бы раб, или человек слишком молодой, или кто-нибудь, говорящий о слишком ничтожных предметах, выражался возвышенным слогом. Но и здесь прилично говорить то принижая, то возвышая слог сообразно (с трактуемым предметом).

Холодность стиля, - продолжает Аристотель (гл. 3), происходит: 1) от употребления сложных слов, 2) от необычных выражений, 3) от ненадлежащего пользования эпитетами и 4) от употребления неподходящих метафор. Здесь мы снова переходим к вопросу об отличиях поэтического слога: не следует употреблять эпитеты длинные, неуместно и в большом числе; в *поэзии*, например, вполне возможно назвать *молоко белым*, в прозе же (подобные эпитеты) совершенно неуместны; если их *слишком много*, они обнаруживают (риторическую искусственность) и доказывают, что *раз нужно ими пользоваться, это есть уже поэзия*, так как употребление их изменяет обычный характер речи и сообщает стилю оттенок чего-то *чуждого*... Люди употребляют *сложные слова*, когда у данного понятия нет названия, или когда легко составить сложное слово; таково, например, слово *χρονοτριβειν* — времяпрепровождение; *но если (таких слов) много, то (слог делается) совершенно поэтическим*. Употребление двойных слов всегда свойственно поэтам, пишущим *дифирамбы*, так как они любители *громкого*, а употребление *старинных слов* - поэтам *эпическим*, потому что (такие слова заключают в себе) нечто *торжественное* и *самоуверенное*. (Употребление же) *метафоры* (свойственно) *ямбическим* стихотворениям, которые... пишутся теперь... Есть метафоры, которые не следует употреблять: одни потому, что (они имеют) смешной смысл, почему и авторы комедий употребляют метафоры; другие потому, что смысл их слишком торжествен; кроме того (метафоры имеют) неясный смысл, если (они) заимствованы издалека, как например, Горгий говорит о делах “бледных” и “кровавых”.

Итак поэтический язык не низкий, а торжественный, возбуждающий удивление, обладающий особым лексиконом, чуждым прозе, богатым эпитетами, метафорами, сложными словами, производящими впечатление чего-то не своего, чуждого, поднятого над жизнью, “старинного”. Стороною затронут вопрос и о *содержании* поэзии: она трактует о предметах возвышенных, удаленных от житейской прозы; но суть рассуждения сведена к занимающей нас цели: к вопросу о сущности поэтического *стиля*. Мы увидим далее, что в работах, посвященных языку поэзии и прозы, это существенное отделение содержания от стиля не всегда бывало соблюдено. Оттуда ряд неясностей и призрачных определений. Из многого выберем немногое.

Для Герберга⁴⁶⁸ отделение поэзии от прозы наступило с появлением литературы; тогда-то в человечестве обнаружилось двойное стремление: с одной стороны, усвоить себе мир, каким он кажется, представляется существующим, для чего точная прозаическая речь давала самый подходящий способ выражения; с другой — вообразить себе тот же мир, как символ, призрак, Schein <видимость>, чего-то божественного, чему и послужила чувственно-образная речь, речь первобытного индивидуума, которая, поднятая и облагороженная, продолжает существовать в нашем языке, in der Sprache der Gattung <в языке рода>; это и есть язык поэзии. Отличие крайне сбивчивое: ведь наш язык, вообще, язык обыденной прозы, представляет не суть мировых явлений и объектов, а наше о них понимание, то, что кажется, стало быть, Schein <видимость>, и <та> же Schein <видимость> должна характеризовать и язык поэзии; там и здесь бессознательно-условная, символическая образность, несущественная и неощутимая более в одном случае (проза), живая и существенная в другом (поэзия). И что такое поэтический язык первобытного “индивидуума”? Если под последним понять не индивидуальность, а особь, то ведь язык — явление социальное, хотя бы и в узком понимании этого слова. Проза, как особые стиль и род, выделилась на памяти литературы; как стиль, ее начала лежат за историческими пределами, хотя бы в формах сказки.

Штейнталь несколько раз обращался к занимающему нас вопросу, в статьях “Zur Stylistik, Poesie und Prosa”, “Über den Stil” <“О стилистике, поэзии и прозе”, “О стиле”>⁴⁶⁹. Дело шло о стиле, а категория содержания, поэтического и прозаического, постоянно вмешивалась в решение, и более или менее отдельного результата не получилось.

Я разберу второе из указанных выше рассуждений.

Автор выключает из своего рассмотрения *деловую прозу*, противоположную искусству и науке с их общими, теоретическими целями. Под прозой разумеется *научная проза* (за исключением научных формул) и *красноречие*, которое характеризуется, впрочем, как нечто побочное, присталое (anhängende Kunst <прикладное искусство>) к искусству, тогда как поэзия всецело входит в его область. Неясные отношения, в которых здесь поставлены поэзия и красноречие (ораторское искусство), напоминают постановку этого вопроса у Аристотеля. До сих пор мы в области стиля: дело идет о поэтическом языке и о языке прозы, но прозы эстетической; тот и другой противопоставляется обыденной, деловой прозе (Sprache des

Verkehrs <язык общения>), как вообще практике жизни, а вместе с тем они отличны друг от друга. Отличие это обосновывается разбором целей практической деятельности, искусства и науки, но это указывает уже на другой критерий: не стиля и изложения, а содержания. Из области эстетической прозы исключается вследствие этого философия и наука, оперирующие отвлечениями и общими понятиями, ибо их процессы радикально расходятся с процессом искусства, то есть поэзии: поэзия раскрывает идею в особи, в частном явлении, в образе, науки ведают только идеи абстракции. Иначе поставлены история или историография по отношению к эстетической прозе, но когда автор разбирает отличие приемов работы и характера творчества у историка и поэта, категория стиля, изложения снова смешивается с категорией содержания. То же следует сказать и об отделе, посвященном “*поэтической прозе*”. Разумеются роман и новелла, и поднимается вопрос, почему этот любимый в настоящее время литературный род обходится без стиха. Автор видит в этом обстоятельстве необходимую ступень в развитии поэзии, постепенно спускавшейся на землю, к темам индивидуальной, семейной и социальной жизни. Таким образом мы узнаем стороною, что стих — принадлежность поэзии, еще не спустившейся с облаков.

Еще раз возвращаясь к языку науки, автор разбирает, насколько допустимы в ней элементы красоты, красоты присталой, *anhängende Schönheit*, <нем. - прикладной красоты>, которую так определяет: это форма, которая, приятно действуя на чувства, проявляет в предмете, к которому пристала, исключительно утилитарное назначение и цели. Искусство, поэзия, — подскажем мы, — преследует, стало быть, не утилитарные цели, оно бескорыстно. Одно из старых определений-признаков художественного творчества, построенное на категории содержания и цели.

Анализ Штейнталя представляет много тонких наблюдений и интересных обобщений, но лишь мало приносит к разъяснению занимающего нас вопроса. Поэзия орудует образами, особями; ей свойствен стих; ее красота — не присталая; что в это понятие входит и стиль, понятно из соображений о присталой красоте в научной прозе. Но что же такое красота поэтического стиля?

В <эссе> о “философии стиля” Спенсер⁴⁷⁰ подошел к решению вопроса с другой точки зрения: психофизической, и, если хотите, экономической. Дело идет не об отличиях поэтической и прозаической речи, а о стиле вообще, но в результате получается несколько данных для обособления специального языка поэзии.

Главное требование, которому должен ответить хороший стиль — это экономизация⁴⁷¹ внимания со стороны слушателя или читателя; это требование определяет выбор слов, их распорядок в речи, ее ритмичность и т. д. Слова, которые мы усвоили в детстве, нам более вняты, легче суггестивны, чем равнозначщие им, либо синонимы, с которыми мы освоились лишь позднее. Автор берет примеры из английского языка с германскими и романскими элементами его словаря: первыми богат детский язык, вторые входят в оборот уже в период окрепшего сознания.

Оттого будто бы *to think* более выразительно, чем *to reflect*; русской параллелью было бы сопоставление: думать и размышлять, размышление и рефлексия. Той же экономии внимания отвечают краткие по объему слова, хотя автор оговаривается, что краткость не всегда отвечает цели — быстрее остановить внимание, скорее вызвать впечатление: порой многосложные слова, эпитеты, уже в силу своего объема, выразительнее своих более кратких синонимов, ибо они дают возможность слушателю долее остановиться на свойствах возбужденного ими образа. Примеры: *magnificent* — и *grand, vast* — и *stupendous* и т. п. По поводу той или другой категории слов следует заметить, что соединенные в одной паре далеко не равно значущие, а вызывают при одном и том же понятии неодинаковые ассоциации; что синонимов в сущности нет, если под этим словом разуметь нечто тождественное, покрывающееся без остатка, что если допустить сосуществование *to think* и *to reflect* в обороте детской речи, они отразили бы бессознательно некоторый оттенок понимания, хотя и не тот, с каким мы их употребляем. С этой точки зрения можно защитить введение иностранных слов, если они плодят ассоциации идей, которые свои, народные синонимы не вызывают.

Экономии внимания отвечает и ономотопея⁴⁷³: слова с звуковой образностью. Если вы выразили абстрактным, неживописным словом понимание удара, падения и т. п., мысль должна поработать, чтобы представить себе реальное впечатление самого акта; эта работа становится лишней, когда вы услышите: “бац, трах!”, “И в Лету бух!” По той же причине конкретные слова выразительнее отвлеченных, ибо мы мыслим не отвлечениями, а частностями и особенностями, и нам стоит труда перевести отвлеченное выражение в образное.

Тот же принцип, какой руководил выбором слов, прилагается и к конструкции, к последовательности речи. Автор выходит из примера — англичанин, немец, русский говорят: вороная лошадь; французы, итальянцы: лошадь вороная, *cheval noir*. Произнося слово “лошадь”, вы вызываете в слушателе известный ему образ, но непременно окрашенный, и окрашенный случайно: вы можете себе представить гнедую лошадь, саврасую и т. д., ибо элемент “вороной” еще не задержал, не упрочил вашего внимания; когда он выражен, вы удовлетворены в случае его совпадения с той окраской, которую вы дали вашему внутреннему образу, в противном случае вы начнете разрушать его, чтобы пристроить к нему навязанное вам впечатление. Иначе при конструкции “вороная лошадь” вы получили темный, черный фон, готовый к восприятию тех контуров, которые вам подскажет слово “лошадь”. Это — экономия внимания. Отсюда вывод, определяющий взгляд Спенсера на идеальную конструкцию речи: определяющее раньше определяемого, наречие раньше глагола, сказуемое раньше подлежащего, все, относящееся к уяснению первого и второго, ранее их самих; подчиненное предложение раньше главного и т. д. “Велика Эфесская Диана” красивее и экономичнее обычного: Эфесская Диана велика. Другими словами: нормальной является обратная, косвенная конструкция речи, она, в сущности, — прямая. Разумеется, она рекомендуется с ограничениями: в сложной фразе или сочетании предложений, где друг за другом накапливаются опре-

деления, а определимое является где-то в конце, трудно бывает разобраться, следить за последовательностью накоплений, ввиду ожидаемой, не выясненной пока цели. Для этого надо известное усилие ума, а *greater grasp of mind*, усилие внимания; где же тут экономия? Слабому уму, а *weak mind* такая конструкция не по силам: сложное сочетание мыслей он выразит именно сочетанием, сопоставлением подряд отдельных частей целого, нескольких предложений; я сказал бы: не соподчинением частного целому, а координацией. Спенсер говорит, что именно такая конструкция свойственна диким либо некультурным людям. Они скажут: Воды, дай мне; либо: Люди, они там были и т. д.

Вся аргументация Спенсера, поскольку мы ее проследили, построена на двух посылах: на экономии силы и на <неглубоком> наблюдении над современными требованиями <к стилю>; они, видимо, поддерживают друг друга, но забыт немаловажный, эволюционный фактор, столь дорогой Спенсеру, и немудрено, что построенное им здание оказывается призрачным. Стиль должен быть ясным — для слушателя; автор, писатель, не принимается во внимание; правда, он пишет для слушателя, язык, равно как и стиль, — явление социального порядка, и в этом отношении постановка вопроса не грешит. Ясность стиля обусловлена сбережением усилий внимания: это психофизическая посылка: вторая выходит из нее и вместе подсказана наблюдением над эффективностью, или лучше аффективностью не прямой, обратной конструкции: Велика Диана Эфесская! Отсюда общий вывод, оказывающийся, однако, в противоречии с принципом сбережения внимания: простые люди, дикари, любят координировать впечатления и формы их выражения. Это — первый факт из отмеченных Спенсером, вводящий нас в историческую эволюцию стиля, особенно поэтического, в сравнительную историю синтаксиса, наконец, в вопрос о психологических или других причинах тех сочетаний, которые автор типически выразил в формулах: вороная лошадь и - лошадь вороная.

Вопрос об экономии внимания этим не исчерпан: фигуры речи, синекдоха⁴⁷³, метонимия⁴⁷⁴, simile <анг. — сравнение>⁴⁷⁵, метафора⁴⁷⁶ — все они отвечают тому же требованию конкретности, чтобы спасти нас от необходимости бессознательно переводить абстракции в образные формы. Достоинство стиля состоит именно в том, чтобы доставить возможно большее количество мыслей в возможно меньшем количестве слов; слов суггестивных — по привычке, звукоподражательному элементу, конкретных; так подскажет всякий, следивший за соображениями Спенсера. Здесь мы и подходим к вопросу об особенностях поэтического стиля. Постоянное употребление слов и форм, выразительных (*forcible*) сами по себе и по возбуждаемым ими ассоциациям, и дает в результате тот особый стиль, который мы называем поэтическим. Поэт употребляет символы, эффектность которых подсказывает ему инстинкт и анализ. Оттуда отличие его языка от языка прозы: неконченные периоды, частые элизии⁴⁷⁷, опущение слов, без которых проза не могла бы обойтись. Особое впечатление поэтического языка объясняется тем, что он следует законам вразумительной (*effective*?) речи и вместе с тем подражает естественному выражению

аффекта: если содержание поэзии — *идеализация аффекта*, то ее стиль — *идеализованное его выражение*. Как композитор пользуется кадансами⁴⁷⁸, в которых выражаются человеческая радость и симпатия, печаль и отчаяние, и извлекает из этих зародышей мелодии, подсказывающие те же, но *возвышенные* ощущения, так и поэт развивает из типических формул, в которых человек проявляет свою страсть и чувства, те особые сочетания слов, в которых повышенные (*concentrated*) страсть и чувство находят свое настоящее выражение.

Переходя к ритму и рифме, мы не оставляем поэзии — и принципа экономии внимания. Объяснение ритма послужит оправданием и рифмы. Неравномерно наносимые нам удары заставляют нас держать мускулы в излишнем, порой ненужном напряжении, потому что повторения удара мы не предвидим; при равномерности ударов мы экономизируем силу. Вот объяснение ритма⁷⁹.

Итак: поэзия употребляет выразительные, конкретные слова, вызывающие ассоциацию; инверсия⁴⁸⁰ и опущения — в ее обиходе. Все это, по Спенсеру, требования стиля вообще, не повышенного. Поэтическому свойственны ритм и рифма; но замечено, что тот и другая встречаются и в прозе, вторая более спорадически, чем первый. Повышенность поэтического содержания и аффекта объясняется *идеализацией аффекта*. Аффект, повышенность нередко отмечаются как особые свойства поэтического языка; так, например, у Кардуччи⁴⁸¹: мне кажется, — говорит он, — что, в сравнении с прозой, поэзия, как искусство, и со стороны формы зиждется на *повышенном*, по крайней мере, на один градус, настроении (*intonazione*), ибо она предполагает особое расположение духа в творящем и воспринимающем, что и дает в результате тот художественный феномен, который мы зовем поэзией, в отличие от другого такого же феномена артистической прозы. В обоих случаях дело идет о стиле. Относительно повышенной “интонации” напомним слова Бурже по поводу парнасцев: всякий аффект повышает выражение, но не всякое словесное выражение аффекта есть непременно поэзия. Граф Лев Толстой (“Что такое искусство?”) не принял во внимание очевидности этого факта, когда главным свойством искусства признал “заражение” других тем чувством, которое испытал сам художник. “Вид самого некрасивого страдания может сильнейшим образом заразить нас чувством жалости или умиления и восхищения перед самоотвержением или твердостью страдающего”⁴⁸². При чем тут искусство? Искренность и сила аффекта всегда заразительны и вне художественного их выражения.

2

Основы поэтического языка те же, что и языка прозы: та же конструкция, те же риторические фигуры синекдохи, метонимии и т. п.; те же слова, образы, метафоры, эпитеты. В сущности, каждое слово было когда-то метафорой, односторонне-образно выражавшей ту сторону или свойство объекта, которая казалась наиболее характерною, показательною для его

жизненности. Обогащение нашего знания объекта выяснением других его признаков совершалось на первых порах путем сопоставления с другими, сходными или несходными объектами по категориям образности и предполагаемой жизнедеятельности. Таковы основы того процесса, который я назвал психологическим параллелизмом: в сопоставлении предметы взаимно освещались; выяснялись и некоторые общие понятия, переносившиеся на оценку новых явлений, входивших в кругозор. Чем шире становится круг сопоставлений, чем чаще ассоциации по отдельным признакам, тем полнее наше понимание объекта в бессознательном противоречии с односторонне-графическим определением слова — метафоры. Когда мы произносим слово: дом, хата и т. п., — мы соединяем с ним какой-то общий комплекс признаков (строение, назначенное для жилья, огороженное пространство и т. п.), который каждый дополняет согласно с собственным опытом; но если мы говорим не об известном нам доме, образ которого почему бы то ни было запечатлелся в нашей памяти, нам дорог, а о доме вообще, о найме дома и т. п., очертания того, что мы обозначаем этим словом, нам не присущи, мы их себе не представляем⁴⁸³. Слово стало носителем понятия, вызывает только ассоциации понятий, не образов, которые могли бы вызвать новые сопоставления с другими образами и новые перспективы обобщений. В результате — обеднение ассоциаций реально-живописных и психологических. Язык поэзии, подновляя графический элемент слова, возвращает его, в известных границах, к той работе, которую когда-то проделал язык, образно усваивая явления внешнего мира и приходя к обобщениям путем реальных сопоставлений. Все мы, не поэты, способны, в минуты аффекта, печального или веселого, вживаться в формы реальности, видимой или вызванной фантазией, воспоминанием, и от ее образов увлекаться к новым видениям и обобщениям. Но это явление спорадическое; в поэзии это органическая принадлежность стиля. Как она выработалась?

Начну с музыкального элемента. Он присущ звукам языка, мы его ощущаем, порой ищем созвучий. Фонетика слова бывает показательна сама по себе, парнасцы зашли слишком далеко в своем понимании его звукового элемента, но психофизика (Фехнер)⁴⁸⁴ не отрицает самого факта. При музыкальном исполнении эта сторона речи должна была сказываться ярче; а поэзия родилась и долгое время существовала совместно с пением.

С пением, упорядоченным ритмованной пляской.

Ритм, равномерная последовательность движений, ударов и т. д., принадлежит к органическим условиям и требованиям нашего физиологического и психического строя; на этом фоне развились и его позднейшие эстетические цели. Экономия внимания, о которой говорит Спенсер по поводу стиля, есть экономия силы; разбросанные во времени удары разбрасывают и усилия, употребленные для их отражения, равномерность напряжения сохраняет их, нормируя размах и отдых. Издавна известны песни, сопровождающие в народе физический труд, совпадающие с его кадансом и поддерживающие его: такова наша “Дубинушка”, песни египетских жен-

щин за ручным жерновом, сардинских крестьян на молотье и т. п. На степени, видимо, более отдаленной от требований чисто физиологического порядка, стоит наша любовь к параллельно построенным формулам, части которых объединены одинаковым падением ударения, иногда поддержанным созвучием (*ομοτέλετον*), рифмой или аллитерацией и содержательно-психологическим параллелизмом членов предложения. Примеры: *Über Stock und Stein* <нем. — через пень и камень>; особенно часто в старогерманских юридических формулах <...>; вертится, как *бес*, и поворотка в *лес* (сорока), *не свивайся трава с повиликой, не свикайся молодец с девицей* и т. п. В песне, ритмованной сплошь под такт пляски, такого рода созвучия могли повторяться чаще; отсюда явление рифмы; ее особое развитие в романской поэзии могло быть поддержано и -влиянием искусственной риторической прозы, унаследованной от классиков средневековой проповеди, но это не изменяет вопроса генезиса. Ударение выдвигало известные слова над другими, стоявшими в интервалах, и если такие слова представляли еще и содержательное соответствие, то, что я разобрал под названием “психологического параллелизма”, к риторической связи присоединялась и другая.

Так выделялись формулы, пары или группы слов, объединенных отношениями не только акта, но и образов и вызываемых ими понятий. Формулы могли быть разнообразными; полюбились те, которые были или казались суггестивнее; от них пошло дальнейшее развитие. Сокол унес лебедь белую, молодец увез, взял за себя девушку — вот схема, части которой объединены параллелизмом образов и действий; равномерное падение ритма должно было закрепить совпадение сокола — молодца, девицы — лебеди, унес — увез и т. д. Части этой формулы и других, ей подобных, так крепки друг другу, так соприисущи сознанию, что одна часть может идти за другую: сокол-лебедь может вызвать представлением молодца и девушке; сокол становится показателем молодца, жениха; либо части схемы сплетаются так причудливо, что действие или образы одной переносятся в другую, и наоборот. Так из психологического параллелизма, упроченного ритмическим чередованием, развились символы и метафоры песенного, поэтического языка, и становится понятным специальный источник его образности. Она должна была поднять вообще образный элемент слова там, где он уже успел стереться в обиходе обыденной, немерной речи: оживали в новом окружении старые слова — метафоры; обилие эпитетов, давно отмеченное как признак поэтического стиля, отвечает тому же требованию: в слове подчеркивались реальные черты образа или одна какая-нибудь черта, которая выделяла его и часто становилась неотделимой от слова.

Основы поэтического стиля — в последовательно проведенном и постоянно действовавшем принципе ритма, упорядочившем психологически-образные сопоставления языка; психологический параллелизм, упорядоченный параллелизмом ритмическим.

Наблюдения над песнями разных народов, стоявших вне круга обоюдных влияний, приводят к заключению, что некоторые простейшие поэтические формулы, сопоставления, символы, метафоры могли зародиться

самостоятельно, вызванные теми же психическими процессами и теми же явлениями ритма. Сходство условий вело к сходству выражения; отличия бытовых форм, фауны и флоры и т. п. не могли не отразиться на подборе образов, но качества отношений, источник символизма, являлись те же. Где не знали сокола, другой хищник мог быть символом жениха, девушка — другим цветком там, где не цветет роза.

Если относительно легко представить себе условия зарождения поэтического стиля, то историю его древнего развития и обобщения можно построить разве гипотетически. Можно представить себе, что где-нибудь, в обособленной местности, в небольшой группе людей, раздаётся, пляшется и ритмуется простейшая песнь и слагаются зародышные формы того, что мы называем впоследствии поэтическим стилем. То же явление повторяется, самозарождается по соседству, на разных пунктах того же языка. Мы ожидаем общения песен, сходных по бытовой основе и выражению. Между ними происходит подбор, содержательный и стилистический; более яркая, выразительная формула может одержать верх над другими, выражавшими те же отношения, как например, в области гномики⁴⁸⁵ одно и то же нравственное положение могло быть выражено различно, а понравилось в одной или двух схемах-пословицах, которые и удержались. Так на первых же порах из разнообразия областных песенных образов и оборотов могло начаться развитие того, что в смысле поэтического стиля мы можем назвать *κοινή* <койнэ>⁴⁸⁶: таков стиль ионийского эпоса и дорийской хоровой лирики, диалогические формы которой остались обязательными для хоровых партий аттической драмы V века. Так слагался, из общения говоров, и тот средний, центральный язык, которому суждено было направиться, при благоприятных исторических условиях, к значению литературного языка. Следующие примеры касаются отношения диалектов к литературному <койнэ>, но освещают и поставленный мною вопрос: как обобщался поэтический стиль?

Уже Я. Гримм, Гофман и Гебель⁴⁸⁷, а в последнее время Бёккель и фон Гауфен⁴⁸⁸ обратили внимание на некоторые с виду загадочные явления в области западной народной песни: народ поет не на своих диалектах, а на литературном языке, либо на языке повышенном, близком к литературному. Так в Германии, во Франции, Австрии. Гофман объяснял это психологически: как народ в своих песнях стремится в сферу более высоких чувств и мирозерцания, возвышающего его над прозаической действительностью, предпочитает седую древность своей неприглядной действительности, охотнее общается с сказочными королями, маркграфами и рыцарями, чем с своим братом, так и в языке песен он старается возвыситься над уровнем своего житейского говора. Подобное мнение высказывал Шанфлёр⁴⁸⁹, характеризуя язык французских песен: певец, творящий песню, ярко сознает свою личность и для выражения этого самосознания выбирает и особую оттеняющую его форму, которую находит в языке культурного класса; <Бёккель> видит в этом выборе естественное желание поднять серьезную песню, например балладу, на высоту ее содержания, которого не выразить в формах диалекта: диалекты слишком не патетичны.

Наблюдения над языком песни оттеняются наблюдениями над стилем сказки. Тогда как французские сказки сказываются на диалектах и лишь в редких случаях употребляется литературный язык, в песнях наблюдается обратное явление, и не только во Франции, но и в Норвегии (по замечанию Мое) и в Литве. Язык литовских сказок сильно отличается от песенного, — говорит Бругман: последний держится, так сказать, высокого стиля, словарь и грамматика во многих случаях разнятся от обычной разговорной речи, суффиксы не дают возможности заключить о характере местных говоров.

Мне уже привелось коснуться повышенного, “литературного” языка народной песни, и я поставил себе вопросы, не решая их: в каких песенных областях особенно проявляется эта склонность, или и не проявляется вовсе? Она казалась мне понятною в балладах, в любовных песнях, переселяющихся из одной провинции в другую и нередко обличающих влияние города; иное мы ожидаем от песен детских, обрядовых и т. п.* Новейшие наблюдения подтверждают эту точку зрения, открывая и новые. Оказывается, что в областях, отдаленных от большой исторической дороги, либо живших когда-то самостоятельною политическою жизнью, в песне господствуют местные диалекты: так в Дитмарше, у семиградских немцев, в немецких же поселениях, включенных в иноязычную среду, например в <Кулэндхен>, в Италии, Провансе, Гаскони. Иначе в средней Германии и на Рейне: здесь уже с XV века происходило песенное общение между отдельными областями, и диалекты настолько сближались, что усвоение народом песни на общелитературном языке не представляло особых затруднений. Либо наблюдается отличие по категориям песен: в Нормандии, Шампани, в области Меца и французской части Бретани песни не обрядового, балладного и т. п. характера поются на общепольском языке, тогда как другие, раздающиеся во время празднеств, процессий, — на диалектах; при этом интересно отметить, что древние и наиболее поэтические песни последней категории, например майские, также отличаются общепольским типом языка, тогда как новые и более грубые предпочитают местный говор. В Швабии, Баварии, Фогтланде импровизированные четверостишия, песни на случай, сатирические, принадлежат диалекту; большинство других поются на языке, близком к литературному.

Мне думается, что эти факты можно обратить к освещению занимающего нас вопроса: об образовании народнопоэтического <койнэ>. На больших исторических дорогах и вообще в благоприятных условиях соседства и взаимных влияний диалекты общались, сближались формы и словарь, получалось нечто среднее, действительно шедшее навстречу литературному языку, когда он сложился в том или другом центре и стал районировать. Общались в тех же условиях и народные областные песни, и я объясняю этим общением подбор и выбор тех мелких стилистических форм

*См.: Новые книги по народной словесности // Журнал Министерства народного просвещения. 1886. Ч. 244. Отд. 2. С. 172.

и приемов, которые мы предположили самозарождающимися в начале всякой поэзии. Так сложились, выделившись из массы частных явлений, основы более общего поэтического стиля; его образность и музыкальность повышали его над неритмованным просторечием, и это требование повышенности осталось в сознании, даже когда выражалось нерационально: французские и немецкие песни на “литературном” языке могли быть занесены из города и сохранить лингвистическую окраску центрального, не местного говора, но могли и впервые сложиться в его формах, потому что для западного крестьянина язык горожан, литературный, естественно казался чем-то особым, повышающим песню над серым колоритом диалекта.

Повышенный язык литовских песен в сравнении с сказками исключает ли возможность литературных воздействий? Специалистам решить, чем объяснить это отличие: повышением ли песенного языка и стиля над окружающими говорами, или архаизмом. Сказка более свободна, постоянные формулы являются враздробь, не связывая изложения; из песни, говорят, слова не выкинешь, что несправедливо, но формула крепче держит в ней слово под охраной ритма⁴⁹⁰.

Остановлюсь мимоходом на отношениях обрядовой — диалектической и балладной, литературной песни. Язык второй — продукт общения, язык первой крепко местному обычаю, формам быта, довлеющим самим себе, не переносимым, потому что они коренятся в жизни. Можно ли заключить из этого, что и соответствующие поэтические формулы не переносились из одного района в другой, где существовали те же условия быта? Я говорю о формулах несколько сложных, о которых нельзя поднять вопрос самостоятельного зарождения. Они также могли переноситься, оттесняя другие, сходные и водворяясь в переходных и новых формах языка, участвуя в том общении, которое приходило постепенно к поэтическому <койнэ>. Так некоторые запевы проходят по всем говорам русского и польского языков, повторяясь и видоизменяясь. Где-нибудь они слышались впервые и повлияли заразительно. Если символ овладевающей любви = срывание цветка объясняется самозарождением, то запев: Зеленая рутонька и т. д., раскинувшись далеко, дело заражения, то есть общения местных поэтических стилей.

3

Чем больше расширялись границы общения, тем более накапливалось материала формул и оборотов, подлежащих выбору или устранению, и поэтический <койнэ> обобщался, водворяясь в более широком районе. Его отличительная черта — это условность, выработавшаяся исторически и бессознательно обязывающая нас к одним и тем же или сходным ассоциациям мыслей и образов. Из ряда эпитетов, характеризующих предмет, один какой-нибудь выделялся как показательный для него, хотя бы другие были не менее показательны, и поэтический стиль долго шел в колеях этой условности, вроде “белой” лебеди и “синих” волн океана. Из массы

сопоставлений и перенесений, выразившихся уже в формах языка, отложившихся из психологического параллелизма песни, впоследствии обогащенных литературными влияниями, отобразились некоторые постоянные символы и метафоры, как общие места <койнэ>, с более или менее широким распространением. Таковы символы птиц, цветов-растений, цветов-окрасок, наконец чисел; упомяну лишь о широко распространенной любви к троичности, к трихотомии. Таковы простейшие метафоры: зеленеть — молодеть, тучи — враги, битва — молотба, веянье, пир; труд — печаль; могила — жена, с которой убитый молодец навеки обручился, и т. д. Сопоставления народной песни, в которых образы внешней природы символически чередуются с человеческими положениями, отлились в условность средневекового немецкого <природного зачина> Источником другого рода общих мест являлись повторения, объясняемые захватами песенного исполнения; риторические приемы, свойственные возбужденной речи, как, например, в южнославянских, малорусских, новогреческих, немецких песнях формула вопроса, вводящая в изложение, часто отрицающая вопрос: Što se beli u gori zelenoj? Was zoch si ab irem haubet? <Что белеет на горе зеленой? Что сняла она со своей головы?> и т. п. К общим местам относятся формулы: вещей сновидений, похвалы, проклятия, типические описания битвы; все это нередко тормозит развитие, но принадлежит к условностям народной поэтики. Условность классических и псевдоклассических жанров не отличается по существу; протест романтиков во имя более свободных форм народной песни в сущности обратился от одной условности к другой⁴⁹¹.

Когда в поэтическом стиле отложились таким образом известные кадры, ячейки мысли, ряды образов и мотивов, которым привыкли подсказывать символическое содержание, другие образы и мотивы могли находить себе место рядом с старыми, отвечая тем же требованиям суггестивности, упрочиваясь в поэтическом языке, либо водворяясь ненадолго под влиянием переходного вкуса и моды. Они вторгались из бытовых и обрядовых переживаний, из чужой песни, народной или художественной, наносились литературными влияниями, новыми культурными течениями, определявшими, вместе с содержанием мысли, и характер ее образности. Когда христианство подняло ценность духовной стороны человека, принизив плоть, как что-то греховное, подвластное князю мира сего, понятие физической красоты потускнело и повышалось лишь под условием одухотворения; вместо ярких эпитетов должны были явиться полутоны: color di perla — окраска жемчужины — таково впечатление красавицы у Данте и в его школе. К символам, выработанным на почве народнопоэтической психологии, подошли другие, навеянные христианством, подсказанные отражениями александрийского “Физиолога”⁴⁹²: солнечный луч, проникающий сквозь стекло, не разрушая и не видоизменяя его, стал иносказанием девственного зачатия; пошли в оборот взятые из тех же источников аллегории феникса, василиска, слона, который, раз упав, не в силах подняться без помощи других, тотчас же являющихся на его рев; оленя, который, будучи ранен, все же возвращается на зов охотника; пеликана и саламандры;

пантеры, привлекающей зверей своим сладостным ароматом; классические легенды дали образы Нарцисса, Пелея⁴⁹³, копьё которого врачевало нанесенные им же раны, и т. п. Средневековая поэзия наполнилась такими символами, которым кадры были открыты местной выработкой поэтического стиля. И в то же время старые, народные символы стали служить выражению нового содержания мысли, насколько оно вязалось с более древним. Петух везде вестник утра, сменяющего ночь, бдительности; когда запоет петух, недалеко и до утра, поется в одной Schnaderhupfel <нем. — частушке>; как вестник утра, он будит; в христианском освещении он стал символом Христа, зовущего от мрака к свету, от смерти к жизни. Ворон вещает что-то недоброе; в библейском рассказе о потопе и в понимании христианства он показатель определенного злого начала: он — дьявол, голубь — Св. Дух, Кукушка приносит весну, веселье (так у румын, немцев и пр.), но она же кладет яйца в чужие гнезда; и вот румыны рассказывают, что кукушка изменила куку, слюбившись с соловьем, и с тех пор ищет его и жалобно кличет; отсюда у немцев ряд новых значений: кукушка, Gouch — дурень, блудник, бастард, обманутый муж, наконец, эвфемизм вместо черта; ее прилет сулит несчастье.

Статистика общих мест и символических мотивов поэтического стиля, возможно широко поставленная, дала бы нам возможность приблизительно определить, какие из них, простые и далеко распространенные, могут быть отнесены к формулам, везде одинаково выразившим одинаковый психический процесс, в каких границах держатся другие, не влияя и не обобщаясь, показатели местного или народного понимания; в какой мере, наконец, и в каких путях литературные влияния участвовали в обобщении поэтического языка. В такой статистике всегда будут недочеты, явятся и новые категории вопросов, по которым распределится материал, смешения и переходные степени, определяемые лишь частичным анализом. Приведу несколько примеров.

Древняя и народная поэзия любила выражать аффекты действием, внутренний процесс внешним. Человек печалится — падает, клонится долу; сидит, пригорюнившись. *Сиденье*, и именно *на камне*, стало формулой грустного, тихо-вдумчивого настроения. Так у Вальтера фон дер Фогельвейде; он призадумался, как соединить несоединимое, честь с богатством и милостью Божией⁴⁹⁴: <...>.

В наших песнях девушка сидит на камне, плачет, что не видит милого, или:

По утру ранешенько, на заре,
Щебетала ласточка на дворе,
Всплакала девонюшка на море,
На белом, горячем на камне; иначе:

иначе:

Ой на море каминь мрамуровый,
На ним сыдыть хлопец чернобровый,

горько ему на сердце, он “гадоньку думайе”, нет у него “дружныны”. Мрамуровый камень - это “мраморный” камень западных заговоров и суеверных молитв: на нем сидит Богородица, Христос и т. д.

Вдали от своих, от милой, человек ловит всякий образ, всякую реальную связь, видимо, протягивающуюся от него на далекую чужбину. Летят ли с той стороны птицы, или тянутся вереницей облака, или веет ветер — они весть подают. Так у Бернарда <де Вентадорна>⁴⁹⁵ (“Quan la douss' aura venta” <“Когда дует нежный ветер”>) и в “Lai de la Dame de Fayel” <“Лэ о даме из Файеля”> <...>

Птицу, ветер посылают с вестями, наказывают с ними поклон, пожелания; на Мадагаскаре в этой роли является облако; в немецких, испанских, баскских, шотландских, финских, новогреческих, персидских песнях — ветер. “Вей, ветер, вей, понеси от меня весточку в Сакину, в Астрабад, — поется на южном берегу Каспия, — обойми ее своими крыльями, прижмись грудью к груди”. Птица-вестник принадлежит к одним из самых распространенных мотивов народных песен.

Образ птицы встретится нам в группе формул, типически отвечающих разным стадиям *любви*. Отвлечите от народной лирической песни ее часто несложный сюжет и в остатке получится условная *символика языка* (любить = склоняться, виться, пить, замутить, топтать, срывать и т. д.), результат психологического процесса, и столь же условные *формулы-положения*, результат стилистических наслоений.

Начну, с а) формулы *желания*: О если б я был (была) бы птичкой, полетел (полетела) бы и т. д. <... Гёте. “Фауст” . Т. 1. V. 2963-2964>.

Так выражается в целом ряде песен (русских, немецких, французских, новогреческих, бретонских) желание повидать далекую милую, свою сторонущку.

В немецкой песне молодец желал бы быть соколом, чтобы полететь к любимой девушке, девушка — лебедем, дабы отец и мать не дознались, куда она удалилась;

Ah, si j'étais belle alouette grise,
Je volerais sur ces mâts de navire

(фр. песня)
<Ах, если б я была красивым серым жаворонком,
Я бы взлетела на мачту этого корабля.>

Случайно мне попалась под руки относящаяся сюда песня гребенских казаков, судя по стилю, едва ли из старинных:

Кабы я та была на вольная пташичка,
На вольная пташичка — салавеюшка,
Куда задумала б, полетела б,

полетела бы в чистые поля, в темный лес, к синю морю, села бы на березу; стой, белая березонька, не шатайся,

Дай же мне, вольной пташички, насидеца,
На все читьри старонушки напядеца,
Которая та старонушка из всех висяпя,
Ва той та старонушка мой друг разлюбезный.

Такого рода формула, поставленная в запеве, могла дать повод к различному развитию. Так, например, в одной немецкой песне:

Wär ich ein wilder Falke, so wolte ich mich schwingen auf,
Ich wolt mich niederlassen auf eines reichen Schumachers Haus.
<Если б я был диким соколом, то хотел бы взлететь,
Я хотел бы опуститься на дом богатого сапожника>.

Это вводит в рассказ о похищении красавицы.

Наброски этого мотива встречаются у классиков в разных применениях: если у Еврипида (“Финикиянки”. 163 след.) Антигона желала бы перенестись быстролетным облаком, чтобы обнять своего брата, то в “Федре” (732 след.) желание хора другое: перелететь стаяй птиц к берегам Эридана и садам Гесперид, где зреют золотые яблоки.

Примеров из новой поэзии много — вариации на старую тему; напомним хотя бы <стихотворение> Лохвицкой⁴⁹⁶: “Если б счастье мое было вольным орлом” (чудным цветком, редким кольцом).

Формула желания нашла и другое выражение, крайне разнообразное и, вместе, сходное по замыслу. Влюбленный желает на этот раз не то что перенестись к милой, а быть чем-нибудь при ней, в ее близи и окружении, под ее рукой. “О если б я мог висеть золотой серьгой в твоих ушах! Я наклонился бы и поцеловал тебя в твою румяную щечку!” С этим индийским четверостишием сравните греческий сколий⁴⁹⁷: “О если б я был прекрасной лирой из слоновой кости, дабы красивые юноши понесли меня в торжественной пляске Диониса! Если б быть мне золотым треножником, и несла его в своих руках целомудр<енн>ая красавица!” У Феокрита⁴⁹⁸ влюбленный обращается к Амариллиде: будь я пчелкой, я проскользнула бы к тебе в грот сквозь папоротники и плющ. <...> Это напоминает воробышка Лесбии у Катулла⁴⁹⁹. “О если б я был западным ветром, а ты, палимая солнцем, распахнула бы грудь мне навстречу; быть бы мне розой, а ты сорвала бы ее своей рукой и положила бы ее, пурпурную, на свою грудь”. Так в одно<м анонимном стихотворении> того же характера; в других греческих чередуются и накапливаются другие образы: влюбленный желал бы быть источником, из которого его милая утоляет жажду, оружием, которое она носит на охоте, небом, с его множеством звезд-очей, чтобы всеми наглядеться на нее, звездочку. “Желал бы я быть зеркалом, чтобы ты гляделась в меня, сорочкой, чтобы ты меня носила; готов обратиться в воду, которой ты моешься, в мирру, которой умащаешь себя; в платок на груди, в жемчужину на шее, в сандалию, чтобы ты попирала меня своими ножками”.

Такого рода эллинистические формулы перешли к Овидию⁵⁰⁰ вызвали византийские подражания; они знакомы и новым поэтам — Гейне, Мицкевичу⁵⁰¹:

Когда б я лентой стал, что золотом играет
На девственном челе твоём,
Когда б одеждой стал, что перси облекает
Твои воздушным полотном,

Я б сердца твоего биеньям внять старался,
Ответа нет ли моему,
С твоей бы грудью я и падал и вздымался,
Дыханью верный твоему.

Когда б я в ветерок крылатый превратился,
Что дышит, ясный день любя,
От лучших бы цветов в пути я сторонился,
Ласкал бы розу и тебя,
(Пер. В. Бенедиктова)

Те же мотивы встречаются и в народной песне, что указывает на происхождение самой схемы. “Зачем я не шелковый платочек, покрывал бы я ее щечки под алым ротиком!”, — поет в XIII веке Нейдхарт⁵⁰², очевидно, разрабатывая народный мотив, — “когда повеял бы на нас ветер, она попросила бы меня прильнуть к ней поближе. Зачем я не ее пояс... и как бы желал я быть птичкой, сидеть под ее фатой и кормиться из ее рук”. В одной немецкой песне, известной по печатному изданию 1500 года, желания влюбленного такие: быть зеркалом милой, ее сорочкой, кольцом, наконец, белкой, с которой она бы играла⁵⁰³. Кое-что в этих образах напоминает последн<ее> из приведенных мною анакреонтических <стихотворений> (зеркало, сорочка в той же последовательности), но это еще не дает права считать немецкую песню переводом или подражанием античной. В одном Schnadefhüpfel <нем. — частушке> голубые глаза красавицы вызывают в парне желание стать лорнетом, белокурые волосы — другое: обратиться в прялку. В сербских песнях влюбленный хотел бы очутиться жемчужиной в ожерелье милой, девушка — обратиться в ручей под окном своего милого, где он купается, а она подошла бы ему под грудь, попыталась бы коснуться его сердца.

Наша формула продолжала видоизменяться и далее: влюбленный хотел бы превратиться в какой-нибудь предмет близкий к милой; оставалось и ее подвергнуть подобной же метаморфозе, которая облегчила бы свидание, сближение. Она стала бы розой, он бабочкой (серб.); она стала бы фиговым деревом, он влез бы на него; четками — он молился бы по ним <...>. В немецкой песне молодец желал бы, чтобы его милая обернулась розой, он упал бы на нее росинкой; она — пшеничным зерном, он птичкой, унес бы ее; она — золотым ларчиком, а ключ был бы у него.

В шведско-датской песне желание такого рода вменяется девушке: парень Пыл бы озером, она — уточкой; неладно это, — замечает парень, — тебя бы застрелили; так будь ты липой, я травинкой у твоих ног. Неладно это и т. д.

Еще один шаг, и наша формула перейдет в другую, также диалогическую, но с обоюдным обменом желаний и нереальных метаморфоз*.

Она известна в целом ряде вариантов европейских и восточных (персидском и турецко-персидском). Общее положение такое: молодец предлагает девушке свою любовь, она отнекивается: лучше я стану тем-то, изменю образ, лишь бы не принадлежать тебе. Парень отвечает ей пожеланием себе встречной метаморфозы, которая опять поставит его в уровень с превращенной милой: если она станет рыбкой, он рыбаком, она птицей — он охотником, она зайцем — он собакой, она цветком — он косарем. Эта фантастическая игра в желания развивается разнообразно с разными окончаниями. В румынской песне спорят таким образом кук — парень и горлица — девушка: она обратится в хлеб в печи, он в кочергу, она в тростинку, он сделает из нее свирель, будет петь-играть, будет ее целовать; она станет иконою в церкви, он причетником, будет ей кланяться, чествовать, приговаривая: святой образок, стань пташкой, чтоб нам любиться, чтоб нам миловаться, под облаками при солнце, в прохладной тени листьев, при звездах и луне, навеки — вместе!

Как румынский парень желал бы срезать девушку-тростинку, чтобы играть на ней и ее целовать, так в романе Лонга Хлоя хотела бы обратиться в сирингу своего Дафниса.

Тут нет заимствования образа, как и к самой схеме желаний нельзя приложить этого критерия, если он не вызван сложностью сходных формул и совпадением последовательности, чаще всего случайной, в какой являются отдельные части целого.

Иной критерий хотели приложить к другому общему поэтическому месту — к b) *формуле пожелания*. В “Руодлибе”⁵⁰⁴ (XI века) герой посылает к красавице своего приятеля с предложением руки и сердца. Она велит ему ответить: Скажи ему от меня: сколько листьев на дереве, столько ему приветов, столько ликованья, сколько птичьего воркованья, сколько зерен и цветов, столько ему пожеланий. <...>

Одни видели в этой формуле, знакомой немецкой и датской песне, нечто прагерманское, другие чуть не отголосок доисторической поэзии, ибо сходные с нею существуют, например, в Индии, но они замечены были и в Библии и у классиков, Вергилия, Овидия, Марциала⁵⁰⁵, Катулла. В моравской песне (у Сушила, 114) возвратившийся жених, неузнанный девушкой, испытывает ее, уверяя, что ее милый женился на другой, и он сам был на его свадьбе; чего ты пожелаешь ему? “Я желаю ему столько здоровья, сколько в этом лесу травы, столько счастья, сколько в лесу листьев, столь-

*См.: <Веселовский А.Н.> Разыскания <в области русского духовного стиха.>. Вып. VI. С. 67 след. С тех пор материалы сравнений значительно пополнились.

ко поцелуев, сколько в небе звездочек, столько деток, сколько в лесу цветов” <...>.

Едва ли идет здесь речь о сохранности расовой или племенной традиции: простейшие психические настроения везде могли быть выражены одинаково, образно-схематично. Листьев не перечесть, любви не выразить вполне; эта невыражаемость любви или отчаяния нашла себе и другую гиперболическую формулу, распространенную от востока до запада, от Корана до Фрейданка⁵⁰⁶, испанской и новогреческой песни. Я обозначу ее, по следам Р, Кёлера⁵⁰⁷, ее же начальным образом: с) *Если б небо было хартией*. Если б небо было хартией, а море наполнено чернилами, мне не хватило бы места, чтобы выразить все то, что я ощущаю. Вот общее содержание, а вот и его выражение в новогреческом варианте: “Если б все морские волны были мне чернилами, хартией все небо, и я стал бы писать на ней без конца, вдаль и вширь, во веки не выписал бы всего моего горя и всей твоей жестокости”. “Если б все семь небес были бумагой, звезды писцами, ночной мрак чернилами, и буквы были столь обильны, как песок, рыбы и листья, то и тогда я не сумела бы выразить даже наполовину желания видеть моего возлюбленного” (Виса о Рамине — в грузинской поэме XII века “Висрамиани”). В новогреческой песенке по рукописи XV века (“*Ἀλφάβητος της αγάπης*” <гр. — “Азбука любви”>) черты мотива уже разложились, и мы не признали бы его без сравнения с основным. Сетует женщина: “Небо -письмо, звезды — буквы, и это отравленное письмо я ношу в сердце, я читала его и плакала. Слезы были мне чернилами, палец - пером; я села и написала, как ты меня покинул, обманывал, как соблазнил, полюбил и оставил”. Тот же образ подсказался и Гейне, но в другом применении: на песке у морского берега он чертит тростинкой: “Агнесса, я люблю тебя!” Но волны смыли написанное, он не верит ни тростнику, ни песку, ни волнам.

Der Himmel wird dunkler, mein Herz wird wilder,
Und mit starker Hand, aus Norwegs Waldern,
Reiß ich die höchste Tanne,
Und tauche sie ein
In des Ätnas glühenden Schlund, und mit solcher
Feuergetränkten Riesenfeder
Schreibe ich an die dunkle Himmelsdecke:
“Agnes, ich liebe dich!”

<Темнеет небо — и сердце мятежней во мне.
Мощной рукою в норвежских лесах
С корнем я вырву
Самую гордую ель и ее обмакну
В раскаленное Этны жерло —
И этим огнем напоенным
Исполинским пером напишу
На темном своде небесном:
“Агнесса! Я люблю тебя!”>⁵⁰⁸

Влюбленные уверяют себя, что их страсть вечна, скорее совершится что-нибудь невероятное по ходу вещей, чем они разлюбят. Мы переходим к *формуле d) невозможности*, применимой ко всему, чего не ожидают, на что не надеются. Скорее реки потекут вспять от безбрежного моря, времена года изменят свой ход, чем изменится моя любовь, — поет Проперций⁵⁰⁹ (I, 15, 29), скорее поле обманчивым плодом наглумится над ратаем, солнце выедет на темной колеснице, реки потекут вспять и рыбы погибнут на суше, чем я испытаю в другом месте печаль моей любви (там же, III, 15, 31). Вергилий (<“Буколики”, I, 59>) противопоставляет такие невозможности своему желанию лицезреть цесаря. В народных песнях и сказках это <общее место>, образно-типично отвечающее на вопросы, выражающ<ее> отчаяние или уверенность: Не разлюбишь ли меня? Когда вернешься? Вернешься ли? Полюбишь ли? Будет ли конец гореванью? и т. д. Ответы такие: когда реки потекут вспять, когда на снегу произрастет виноград, на дубе вырастут розы, на море — кипарисы и яблони, на камне — песок, кукушка запоет зимой, ворон побелеет либо станет голубем и т. д. Последний образ, выражающий невозможность дорогим усопшим вернуться к своим, известен французским, немецким, хорватским песням, греческим песням и сказкам. <Вилли> вернется с того света, когда солнце и луна будут плясать на зеленом лугу, — поется в шотландской песне; в немецкой молодец оплакивает свою милую: его горе кончится, когда розы зацветут на горе. В малорусских песнях обычны в таких случаях образы камня, пускающего корни, плавающего поверх воды, тогда как тонет перо расцветающего сухого дерева; в сербских — соединение верхушками двух деревьев, стоящих по обе стороны Дуная; в болгарской мать проклинает дочь: у нее не будет детей; будет, когда заиграет камень, запоет мрамор, рыба провещится.

Типичность некоторых из этих выражений “невозможного” могла бы дать повод к некоторой их группировке по песенным областям, их соприкосновениям и литературным влияниям, которые они могли испытать. Как широко, например, распространен мотив ворона, которому никогда не стать белым? Мотив этот, известный уже классическому мифу, принадлежит к так называемым <легендам о происхождении⁵¹⁰. Образ сухой трости, жезла, зеленеющих, расцветающих, приютился в легенде о Тангейзере⁵¹¹, о покаявшемся грешнике; в известном эсхатологическом⁵¹² сказании такое чудо совершится с сухим стволом райского дерева, древа распятия, и невозможное станет былью.

Иное, шутовское приложение получил этот мотив в песнях, где молодец задает девушке неисполнимые загадки-задачи; она отвечает ему тем же. Задачи такие: сшить платье из макова, алого цвету, черевички из кленового листу, напрясть дратвы из дождевой капли и т. п. Как для этих задач, так и для мотива “невозможности” в песнях предыдущего цикла можно указать литературные и сказочные параллели в загадках царицы Савской⁵¹³, в сказках о мудрой девице⁵¹⁴ и т. д.; для песен о задачах № 457-458 у Соболевского (“Великорусские народные песни”, т. I) надо предположить литературный образец шуточного стиля (сл. № 457 из Воронежской губернии:

Девка платье мыла, звонко колотила, эхо в море раздавалось, на острове отзывалось).

От грандиозных желаний и таких же уверений влюбленного перейдем к более спокойным проявлениям чувства. “Ты моя, я твой” — вот фраза, встречающаяся в целом ряде народных песен: ты заключен в моем сердце, а ключ потерян: с этим лишним образом формула становится поэтической и нашла известное распространение. Древнейший немецкий вариант XII века находится в любовном послании у <Вернера фон Тегернзее>⁵¹⁵:

Du bist mîh, ich bin dîn,
Des solt dû gewiz sîn;
Du bist beslozzen
In mîhem herzen,
Verloren ist das slüzzelin,
Du muost iemer drinne sîh.

<ср.-верхн.-нем. — Ты моя, я твой,
В этом ты можешь быть уверена;
Ты заперта
В моем сердце,
Ключик потерян,
Ты должны всегда быть там.>

Эта формула е) *ключ к сердцу* известна в массе четверостиший, Schnaderhüpfel, из Швейцарии, Тироля, Эльзаса, Штирии, Хорутании, нижней Австрии и т. д. Либо ключ потерян и его никогда не найти, либо он в руках одного лишь милого или милой. Тот же образ знаком шотландской, французской, каталонской, португальской, итальянской, новогреческой и галицкой песням. У нее были ключи от моего сердца, я вручил их ей однажды утром, — поют в Каталонии: <...>.

Так в новогреческой песне, но с другим оборотом: <Если бы вместо рук у меня были два золотых ключа, Чтобы открыть твоё сердце, где у меня ключи?>.

Художественная поэзия знает этот мотив: у дантовского <Пьера делла Винья> два ключа от сердца Фридриха⁵¹⁶.

Милый заключен в сердце, его берегут, холят, не выпускают. Нам знакомо сопоставление народной песни: молодец с соколом, ястребом и т. п.; и вот образ меняется: молодец — сокол, соловей, сойка, запертые в золотую, серебряную клетку, выпорхнули, и милая горюет. Так в средневековой лирике, во французских, итальянских и новогреческих песнях. Либо соловей — девушка вылетела из клетки охотника, попала в руки другого, который милует ее. Это формула f) *птички в клетке*; она встречается и в другом применении: молодец-сокол вырывается из неволи*; за ним ухаживали, окружали негой, но лишали свободы, либо надругались над ним. К подобному мотиву пристало в одной русской песне (Соболевский, I, с. 1. № 48) имя князя Волхонского из цикла песен о нем и ключнике; но только пристало:

*Сл. Психологический параллелизм. С. 139-140; <“Азбука любви”> №26.

Во селе-то во селе-то было Измайлове,
У князя было у Волховского;

вылетал из терема “молод ясен сокол, птичка вольная”; за ним бежит слуга, жалуется:
“За тебя ли меня, млад ясен сокол, казнить то хотят, вешати”; он отвечает:

Воротись ты, воротись, слуга верная!
Я теперь, сокол, на своей воле;
Вечор-то вы надо мной надругались,
Кормили вы меня, сокола, мертвою вороною,
Поили сокола водою болотною.

Я не имею в виду исчерпать всего богатства образных формул, рассеянных по широкому пространству народных песен, видимо, не общавшихся друг с другом; формул, выразивших одни и те же жизненные положения, но отлившихся в типически повторяющихся чертах.

Остановлюсь еще на формуле g) *альбы*⁵¹⁷. Влюбленные, любовники видятся тайком, под покровом ночи: “О если б я пробыл с ней одну лишь ночь и никогда не было бы рассвета!” (<Петрарка, секст. 1>) “О боже! Пусть не поет петух, не занимается заря! В моих объятиях белая голубка” (новогреческая песня). Но вот забрезжило утро, надо расстаться, иначе их застигнут. Народные песни на эту тему принадлежат к числу распространенных (немецкие, чешские, венгерские, украинские, сербские, лужицкие, литовские); по свидетельству Афиня⁵¹⁸ они известны были в Великой Греции: в одном приводимом им отрывке женщина будит своего милого при первых лучах солнца — как бы не застал муж. Либо вестником утра служит пение птиц <...>поется в Швабии:

Ich kann dich wohl einer lassen
Doch nicht die ganze Nacht,
— Hörst du nicht das Vöglein pfeifen?
Verkündet uns schon den Tag.

<нем. — Я могу тебя оставить одну,
Но не на всю ночь.
Не слышишь, птичка поет?
Вешает нам уже день.>

Птицей, вещающей день, является петух; в русской песне девушка жалуется, что он рано поет, с милым спать не дает (Соболевский, IV, № 717), но это не альба; в литовской девушка баюкает молодца: Спи, спи, спи, мой дорогой! Но затем припев меняется: Уже пропели петухи, залаяли псы. Беги, беги, беги, милый мой, голубчик! Отец заметит, в спину накладет! Беги, беги, беги, дорогой мой! В черногорской альбе та же сцена происходит между м<оло>доженами: Иово беседует с милой, пока не запели петлы. Тихо говорит он милой: Пора нам расстаться. То не петухи, — отвечает она <...>, то с минарета раздался утренний призыв. Снова говорит Иово, и всякий раз возвращается та же формула: Пора нам расстаться! Она отвечает всякий раз иначе: то это голос старого хаджи, он не знает, когда настает утро, то это ребята голосят на улице, или их поколотила мать. Но вот

является мать Ново и начинает его корить; отвечает Иованова любя: Сука ты, не свекровь; если ты родила сына, то я его добыла <...>.

Следующая китайская альба лучше всего говорит о самостоятельности этого народного мотива: действующие лица — царь и царица; неизвестно, почему их тревожит приближение дня. “Уже петух пропел, на востоке занялась заря, — говорит она, — пора вставать, во дворце уже собрался народ. — То не петух, а жужжат мухи, не заря, а светит месяц”.

Художественная поэзия овладела этим положением: напомним альбу Дитмара фон <Айста>⁵¹⁹; у Чосера⁵²⁰ (<“Троил и Хризеида”>, III, 1413) Хризеида обращается к Троилу: Уже пропел петух, и утренняя звезда, вестник утра, разлила свои лучи. И он и она опечалены <...>.

Так и у Шекспира; только у него аффект повышен и предупреждение разделилось между двумя лицами, в соревновании страсти и опасения. Ромео хочет удалиться, он слышит песню жаворонка, утро близко. “ — То был не жаворонок, а соловей, - говорит Джульетта; всю ночь он поет на том гранатовом дереве. — Нет, то был жаворонок, вестник утра, не соловей. Посмотри, дорогая, какие завистливые полосы света разделили на востоке облака. Светочи ночи потухли, и веселый день уже стоит, поднявшись на концах пальцев, над туманными вершинами гор. Надо идти — и жить, либо остаться и умереть. — То не свет дня, это я знаю, а какой-нибудь метеор, испарение солнца, он будет светить тебе ночью на пути в Мантую. Остайся, еще не время идти. — Так пусть же меня схватят и убьют; я счастлив, если таково твое желанье. Скажу тебе, тот серый отблеск не от ока утра, а бледное отражение лица Цинтии; то не жаворонок, трели которого там в высоте бьются о свод неба. У меня больше желанья остаться, чем уйти. И так, приди, о смерть, привет тебе; так хочет Джульетта. Что же, душа моя, побеседуем еще, ведь еще день не настал! — Настал он, настал! Беги, спеши! То жаворонок поет так несогласно, так резко; говорят, его песнь полна гармоний, согласных делений; нас она разделяет!..”⁵²¹

Вестником утра и разлуки мог быть голос ночного сторожа, как в черногорской альбе призыв муэдзина; предупреждая всех о наступлении дня, сторож невольно становился в какие-то близкие отношения к влюбленным, точно оберегал именно их, заботился о них. Это создавало в песне типичное положение, которое рыцарская лирика приурочила к феодальной обстановке: в художественной альбе при двух влюбленных очутилось еще третье обязательное лицо приятеля, заинтересованного в их судьбе; для них он поет, и предполагается, что его не слышат лишь те, которые могли бы нарушить свидание. Это и невероятно и не реально: ясно, что в рыцарской альбе мы имеем дело с формулой, развившей известное положение по требованиям эстетики, не считавшейся с вероятностью. Предполагать вместе с некоторыми новейшими исследователями альбы, что сторож, друг, ее рыцарского типа навеян мотивом утреннего христианского гимна, не представляется никакой нужды.

Если рыцарская альба развилась из народного, само<зародившегося> мотива, то она, в свою очередь, могла оказать влияние на позднейшие его

вариации в европейских народных песнях. Но вопрос влияний сложный, часто оставляющий вас на распутье и лишь в редких случаях выводящий на торную дорогу. Примером могут послужить поэтические формулы h) *лебедя и горлицы*. В старые годы русские люди <разрезали> лебедя на пирах, красавица была для них белой лебедушкой; “лебеди на море — князи, лебедушки на море — княгини”, — поется у нас о птицах. О музыкальном впечатлении лебединой песни показания различны: в свадебных приговорах из Ярославской губернии у девиц — певиц, “белых лебедей” — “говоря лебедина”. Как понимать это “говоря”? “Станет речи говорить, точно лебедь прокричит”, — поется в одной песне (Шейн, с. 437), что невольно напоминает в “Слове о полку Игореве” сравнение тележного скрипа с криком вспугнутых лебедей; либо бочки в погребах гогочут, когда их качает ветер, “будто лебеди на тихих на заводях” (Рыбн., I, 282). Особо стоит образ Бояна, пускающего десять соколов-пальцев на стадо лебедей-струн: до какой он прежде коснулся, “та преди песнь пояше”. Нигде ни следа того особого символизма, который отразился в значении немецкого “schwanen” предчувствовать, Schwan — лебедь>, а в средневековой западной лирике и позже дал образы и сравнения. Когда в “Венецианском купце” (III, 2) Бассанио идет попытать счастья с ларцами, Порция говорит: “Пусть раздастся музыка, пока он творит выбор; если он проиграет, он кончится, как лебедь, замрет в мелодии; а дабы сравнение было подходящее, мои глаза будут ему рекой, влажным одром смерти”⁵²². Символизм навеян классиками: Элианом, Плинием, Овидием⁵²³: будто бы лебедь предчувствует свою кончину и песней прощается с жизнью. Христианская мысль также овладела образом: предсмертная песня лебедя — это вопль Спасителя на кресте.

Сходное развитие из подобных же источников представляет образ голубя-горлицы. Что он получил особое значение <в> свете библейско-христианских идей — на это указано было выше; Богородица — голубица принадлежит тому же освещению. Рядом с этим развивается издавна представление о горлице, сетующей по своему голубке, как символ супружеской верности. Символ этот один из популярных в средневековой поэтической и учительной литературе; он отразился и в народных песнях — немецких и французских, итальянских, испанских и датских. Обычная схема такая: горлица неутешна, потеряв супруга, садится лишь на засохшие ветки, не пьет чистой воды, а только заму<тившуюся>. Замутиться печалиться, это сопоставление, знакомо народной песне, как сиденье на сухой ветке (сухой в противоположность к зеленому = молодому, веселому) — олонецкому причитанию вдовы: она кукует “как несчастная кокоша на сыром бору”, на “подсушной сидит” на деревиночке, на “горькой... на осиночке”. В греческой песенке соловей, когда опечален, не поет ни по утрам, ни пополудни, не садится на дерево с густою листвою, а когда приходит ему охота до песен, понижает голос, и тогда все знают, что он печалуется.

Василию Великому, Григорью Назианзину и Блаженному Иерониму⁵²⁴ знаком символ горящей горлицы; Иероним цит<ир>ует по этому поводу

и более древних авторов. Христианское понимание образа такое: это христианство, молчаливо скорбящее по Спасителе.

Выше мы видели примеры такой же христианской перелицовки символов. Народная песнь останавливается здесь порой на наивном смешении своего и чужого, птицы-вестника с символическим представлением Св. Духа. В одной немецкой песне Пресвятая Дева сидит, птичка подлетает к ней, ей сопутствует прекрасный юноша. Он произносит слова благовестил, а птичку Пресвятая Дева приголубила на своем лоне, обрезала ей крылышки, большое было им веселье <...>.

Я коснулся лишь немногих мотивов, символов и образов и их сочетаний, свойственных поэтическому языку, то выработавшихся самостоятельно в той или другой песенной области и народности, то рассеянных по художественной или народной песне из одного определенного источника. Все они произошли или были усвоены на почве музыкально-ритмических ассоциаций и составляют специальность поэтического словаря; все они испытывают в течение времени известное обобщение, приближаясь к значению формул, как в процессе, которому подлежит человеческое слово вообще на пути от его древней образности к отвлечению; но в минуты возбуждения, на крыльях ритма, в руках действительного поэта, они могут быть по-прежнему определенно суггестивны. Говоря о поэтическом стиле, Уланд⁵²⁵ подчеркнул явление обобщения, но, по-моему, недостаточно остановился на суггестивности формул, именно как формул. В течение долгого и разнообразного развития поэтического дела, — говорит он, — постепенно образовалось значительное количество поэтических образов и оборотов, всегда готовых к услугам всякого вновь объявившегося певца, но вследствие постоянного употребления к этим образам и оборотам так пригляделись, что авторы и читатели едва ли соединяют с ними какое-либо другое значение, кроме настоящего и основного. По типу¹ этих привычных выражений стали слагать и новые на тот же лад, в значении которых столь же мало дают себе отчета. Этим объясняется, что в иных поэтических произведениях мы встретим словообразования, которым не подсказать никакого смысла, либо образы, не вызывающие никакого представления и взаимно уничтожающиеся, потому что за ними не лежит личное непосредственное впечатление. “Всякий образ, особенно из избитых частым употреблением, должен быть наново воспринят из природы, либо из ясного созерцания фантазии, иначе он грозит стать фразой. Роза — постоянно возвращающийся, неотъемлемый образ юности, но лишь тот употребит его поэтически, в воображении которого роза в самом деле расцветает в своем нежном сиянии и аромате”.

Итак, поэтический образ оживает, если он снова пережит художником, воспринятый из природы или подновленный силой воображения; подновленный из воспоминания — или из готовой пластической формулы. На этом я остановлюсь, потому что это существенно для вопроса. Поэт, например, никогда не видел пустыни, но он может передать нам живое впечатление этого невиданного двумя-тремя словами, которые, употребленные в деловой, докладывающей речи, оставляют меня относительно равнодушным,

у него же вызывают видения. Когда еще жива была в поэтическом обороте предсмертная песня лебедя, она, очевидно, была суггестивна и для тех, которые никогда ее не слышали; сам Уланд говорит, что роза вызывает в нас ассоциацию веселья. Дело в том, что поэтический язык состоит из формул, которые в течение известного времени вызвали известные группы образных ассоциаций положительных и ассоциаций по противоречию; и мы приучаемся к этой работе пластической мысли, как приучаемся соединять с словом вообще ряд известных представлений об объекте. Это дело векового предания, бессознательно сложившейся условности и, по отношению к той или другой личности, выучки и привычки. Вне установившихся форм языка не выразить мысли, как и редкие нововведения в области поэтической фразеологии слагаются в ее старых кадрах⁵²⁶. Поэтические формулы — это нервные узлы, прикосновение к которым будит в нас ряды определенных образов, в одном более, в другом менее; по мере нашего развития, опыта и способности умножать и сочетать вызванные образом ассоциации⁵²⁷.

Мы можем перенести этот вопрос и в область более сложных поэтических формул: формул-сюжетов, о чем будет речь в следующих главах поэтики. Есть сюжеты новоявленные, подсказанные нарастающими опросами жизни, выводящие новые положения и бытовые типы, и есть сюжеты, отвечающие на вековечные запросы мысли, не иссякающие в обороте человеческой истории. Где-то и кем-нибудь таким сюжетам дано было счастливое выражение, формула, достаточно растяжимая для того, чтобы воспринять в себя не новое содержание, а новое толкование богатого ассоциациями сюжета, и формула останется, к ней будут возвращаться, претворяя ее значение, расширяя смысл, видоизменяя ее. Как повторялась и повторяется стилистическая формула “желания”, так повторяются на расстоянии веков, например, сюжеты Фауста и Дон-Жуана⁵²⁸; религиозные типы подлежат такому же чередованию пересказов: картина Репина, которую мне удалось видеть в его мастерской, представляет блестящее доказательство того, что евангельский рассказ об искушении Христа⁵²⁹ еще далеко не исчерпан художниками и способен вызвать новое поэтическое освещение. Как в области культуры, так, специальное, и в области искусства мы связаны преданием и ширимся в нем, не создавая новых форм, а привязывая к ним новые отношения; это своего рода естественное “сбережение силы”. К числу многих парадоксов, наполняющих статью гр. Л. Толстого об искусстве, принадлежит и следующий, особенно яркий, едва ли имеющий вызвать даже полемику: будто так называемые поэтические сюжеты, то есть сюжеты, заимствованные из прежних художественных произведений, — не искусство, а “подобие искусства”. Пример — сюжет Фауста. Пушкин уже ответил на это: “Талант неволен, — писал он, — и его подражание не есть постыдное похищение — признак умственной скудости, но благородная надежда на свои собственные силы, надежда открыть новые миры, стремясь по следам гения”⁵³⁰. Иных, менее оригинальных поэтов возбуждает не столько личное впечатление, сколько чужое, уже пережитое поэтически; они выражают себя в готовой формуле. “У меня почти все чужое, или по поводу чужого, и все, однако, мое”, — писал о себе Жуковский⁵³¹.

Язык прозы послужит для меня лишь противовесом поэтического, сравнение — ближайшему выделению второго. В стиле прозы нет, стало быть, тех особенностей, образов, оборотов, созвучий и эпитетов, которые являются результатом последовательного применения ритма, вызывавшего отклики, и содержательного совпадения, создававшего в речи новые элементы образности, поднявшего значение древних и развившего в тех же целях живописный эпитет. Речь, не ритм<из>ованная последовательно в очередной смене падений и повышений, не могла создать этих стилистических особенностей. Такова речь прозы. Исторически поэзия и проза, как стиль, могли и должны были появиться одновременно: иное пелось, другое сказывалось⁵³². Сказка так же древня, как песня; песенный склад не есть непреходящий признак древнего эпического предания; северные саги, этот эпос в прозе, не представляют собою единичный факт. Из примеров чередования стихотворного и прозаического изложения, собранных мною при другом случае*, иные могут быть истолкованы как поздняя попытка дополнить сказом забытые эпизоды песни, но другие послужат к характеристике древней смены ритмованного и неритмованного слова. Это явление довольно распространенное, и едва ли мы вправе объяснить подобную смену в <“Окассен и Николетт”> влиянием кельтского (ирландского) эпоса, где она обычна. Грузинские песни о Тариэле перемежаются прозаическим пересказом отдельных моментов, взамен утраченного в народной памяти песенного повествования; латышские песни то сказываются, то поются; Лайма, божья дочь, поет их и сказывает и т. д.

Обычное в поэтиках положение, что проза явилась позже поэзии, по ее следам, обобщено из наблюдений над внешним развитием главным образом греческой литературы. Пелись гомерические поэмы, за ними уже возникает проза логографов⁵³³. Эта последовательность обязывает разве к тому выводу, что тексты в прозе могли быть записаны ранее поэтических, потому что последние хранились и еще хранятся в памяти народа, несмотря на их, иногда, значительный объем, защищенные ритмом и складом, тогда как вольная речь прозы забывалась, искажалась и требовала другой защиты, кроме оберега памяти. В пользу более позднего развития прозы как жанра такой факт так же мало доказателен, как ритмическая проза Корана, построенная по более ранним метрическим образцам. Можно говорить об усиленном развитии прозаической литературы, деловой, философской и научной, после того как поэзия уже дала свой цвет. И это явление было обобщено: в водворении прозы видели рост личности, возможность личной оценки и критики предания, наконец, преобладание демократии, начало и торжественное в<ос>шествие науки. Все это можно принять, но с оговорками. Ведь древняя песня обряда и культа была не только поэзией, но, ранее того, и наукой, и знанием, и верованием, и наставлением (Солон)⁵³⁴;

*См.: <Веселовский А.Н.>Эпические повторения... <С. 95 след.>

прототипы французских *chansons de geste* сложились по следам событий и, пока эпическая песня не обставилась общими местами народной поэтики, не подверглась литературной обработке, она была пересказом фактов, виденных или слышанных, с элементами общих и личных взглядов, и я не вижу большой разницы в приемах логографа, сменившего эпического певца. Критическое отношение к явлениям и данным исторического прошлого и общественной жизни в области историографии является в результате такого же процесса, который вывел из народной песни лирику личной мысли.

Если говорить о подъеме литературы в прозе в связи с усилением демократических интересов, то с тем же правом можно выдвинуть и другой факт, ярче выясняющий те же отношения. Я назвал бы его аристократизацией поэзии. Когда она начинает служить профессиональным и сословно-кастовым целям, ее содержание суживается, и на открытых местах, отвечая интересам, от которых она отошла, водворяется проза. Так могло быть вообще на переходе от народного обряда к поэзии храмового культа. Крайнее развитие крепко организованного кастового начала объясняет и такое, по-видимому, исключение, только подтверждающее правило: в политике брахманов, ревниво устранявшей массу от успехов знания, Вебер видит причину слабого развития санскритской прозы; знание было в руках жреческого сословия и продолжало выражаться в архаических формах-переживаниях: и поэтические, и научные темы, законы и обряды, и практические наставления — все это по-прежнему облекалось в стихи.

Другое обособление поэтического стиля произошло на почве профессии. Явились, выделившись на фоне народной песни, профессиональные певцы, сказители, воспитавшиеся постепенно к сознанию поэзии не как обрядового или культового дела, а как акта самодовлеющего; начала художественной поэзии, которая продолжает развивать собственное стилистическое предание, вблизи и вместе в стороне от развития деловой речи. На этот, раз мы имеем дело не с противоречиями архаизма культовой поэзии и новшества прозы, а с двумя совместно развивающимися традициями⁵³⁵, причем, быть может, на стороне поэтического стиля задерживающих элементов больше — в ритме, в подборе унаследованных оборотов, в предании риторики и школы, в гильдиях, как было в Ирландии и Уэльсе. Язык поэзии всегда архаичнее языка прозы, их развитие не равномерно, уравнивается в границах взаимодействия, иногда случайного и трудно определимого, но никогда не стирающего сознания разности. “Белый свет” нашей народной песни такая же тавтология, как “белое молоко”; Аристотель считает последнее сочетание возможным в поэзии, неуместным в прозе; ему кажутся невнятными метафоры Горгия⁵³⁶: “кровавые дела” и даже “бледные”; от последних не отказался бы и современный поэт; гр. Л. Толстой говорит “черной темноте” (“Воскресение”).

Взаимодействие языка поэзии и прозы ставит на очередь интересный психологический вопрос, когда оно является не как незаметная инфильтрация одного в другой, а выражается, так сказать, оптом, характеризуя целые исторические области стиля, приводя к очередному развитию поэти-

ческой, цветущей прозы. В прозе является не только стремление к кадансу, к ритмической последовательности падений и ударений, к созвучиям рифмы, но и пристрастие к оборотам и образам, дотоле свойственным лишь поэтическому словоупотреблению. Не все смешения такого рода подлежат одной и той же оценке: когда начинатели классического возрождения обновили литературное значение латинской речи, они еще не успели точно овладеть критерием поэтически и прозаически дозволенного, и их стиль невольно отзывался центоном неискусившихся искателей. Но когда подобный же синкретизм встречается в перебоях литературных и общественных настроений, в греко-римском азианизме⁵³⁷, в эвфуизме⁵³⁸ Елизаветинской поры, в французском *style précieux* <прециозном стиле>⁵³⁹, вопрос о психологических поводах такого смешения возникает естественно: дело идет об эпохах переходных, полных начинаний и переломов, когда мысль, чувство и вкус настроены к выражению чего-то нового, желаемого, чему нет слов. И слова ищут в приподнятом, потенцированном стиле поэзии, в цитате из поэта, в введении поэтического словаря в оборот прозы. Это производит впечатление чего-то нервного, личного, сильного и слабого вместе, искусственной изнеженности и искусственн <ой напыщенности>. В современной прозе, особенно французской, можно отметить подобные же признаки; переходный ли это пункт перед новым разграничением, или указание на грядущий синкретизм и забвение унаследованных форм поэтической речи?

Язык поэзии инфильтруется в язык прозы; наоборот, прозой начинают писать произведения, содержание которых облекалось когда-то, или, казалось, естественно облеклось бы в поэтическую форму. Это явление постоянно надвигающееся и более общее, чем рассмотренное выше. И здесь приходится разобраться в частности, не решая вопроса оптом. Когда *chansons de geste*, в прежнее время певшиеся и сказывавшиеся, начинают излагаться в прозе, опускаясь до народной книги, мы скажем себе, что живой, эмоциональный интерес к ним исчез, что они уже “старина”, привлекающая не идеей, а сказочною схемой, очутившаяся в среде, где она не была пережита и перечувствована, абстрактная сказка. Но когда в поалександровскую эпоху ослабело сознание греческой народности, воспитавшей местный эпос и сагу, и на почве всесветной монархии, в течениях космополитизма, центрами интереса явились не политические, а домашние, личные отношения, схемы рассказа о себе, о личном горе и счастье и признании не укладывались в формы, увековеченные поэтическим преданием, и вместо эпоса явился роман в прозе. Семейная драма в прозе была результатом такого же перелома в общественных интересах, как в средние века новое содержание мысли и чувства потребовало в романах бретонского цикла и новых сюжетов, и другой метрической формы.

ПРИЛОЖЕНИЕ

<1. ЗАДАЧА ИСТОРИЧЕСКОЙ ПОЭТИКИ>

1. *Задача исторической поэтики*: отвлечь законы поэтического творчества и отвлечь критерий для оценки его явлений из исторической эволюции поэзии — вместо господствующих до сих пор отвлеченных определений и односторонних условных приговоров.

2. *Определение поэзии со стороны объекта и психологического процесса.*

а) *Красота составляет ли объект поэзии = искусства!* Имманентна ли она природе, или является категорией наших ощущений? Красота как чувственно-приятное; общность некоторых его категорий (ритм, симметрия, волнистая линия, известные цвета, золотое деление и т. д.) и разнообразие их народных и исторических применений (контрасты и диссонансы; история цветов — до увлечения блеклыми; переживание древних критериев приятного и нарастание новых; история идеала природы); вопрос эволюции вкусов.

б) *Красота*: допустить ли ее природную имманентность, или понять ее как чувственно-приятное, преобразующееся в искусстве: искусство (живопись, скульптура) дает тот лишек, который отличает ее от фотографии; мы можем говорить об этом лишке и в искусствах, не вызывающих идею подражания. В чем он состоит?

с) *Безобразное, невидное, обыденное* — как объект искусства производит на нас эстетическое впечатление. *Эстетическое обнимает и красивое, и безобразное¹.*

д) Под *эстетическим* мы разумеем тот акт *восприятия* нами объектов внешнего мира, который посредствует между разбросанностью массовых впечатлений и тем аналитическим усвоением явлений, которое мы называем научным. В эстетическом акте мы отвлекаем из мира впечатлений звука и света *внутренние образы предметов, их формы, цвета, типы, звуки как отдельные от нас, отображающие предметный мир*. Они отображают все это *условно*: предметы схватываются интенсивно со стороны, которая представляется нам *типической*; эта типическая черта дает ему известную цельность, как бы *личность*; вокруг этого центра собираются по смежности ряды ассоциаций.

Типичность условная: эстетические типы = внутренние образы — не научные; ел. эстетические типы языка: содержательный анализ *корнеслова*, как и разнообразие *эпитетов*, указывает на *разнообразие типических вос-*

приятни, удерживающихся в народно-исторической традиции, разбивающихся путем тех же ассоциаций, — Переживание этих внутренних образов и групп ассоциаций вызывает вопрос об условиях и законах их эволюции.

Чем далее образ или ассоциация образов удерживается в предании человечества, тем более мы вправе заключить об их эстетичности.

е) *Эстетическое восприятие* внутренних образов света, формы и звука — и игра этими образами, отвечающая особой способности нашей психики: *творчество искусства. Его материалы в области поэзии: язык, образы, мотивы, типы, сюжеты — и вопрос эволюции*². <...>

<II> ПОЭТИКА СЮЖЕТОВ

Введение

Поэтика сюжетов и ее задачи

Задача исторической поэтики, как она мне представляется, — определить роль и границы предания в процессе личного творчества¹. Это предание, насколько оно касается элементов стиля и ритмики, образности и схематизма простейших поэтических форм, служило когда-то естественным выражением собирательной психики и соответствующих ей бытовых условий на первых порах человеческого общежития. Одномерность этой психики и этих условий объясняет одномерность их поэтического выражения у народностей, никогда не приходивших в соприкосновение друг с другом. Так сложился ряд формул и схем, из которых многие удержались в позднейшем обращении, если они отвечали условиям нового применения, как иные слова первобытного словаря расширили свой реальный смысл для выражения отвлеченных понятий. Все дело было в ёмкости, применяемости формулы: она сохранилась, как сохранилось слово, но вызываемые ею представления и ощущения были другие; она подсказывала, согласно с изменившимся содержанием чувства и мысли, многое такое, что первоначально не давалось ею непосредственно; становилась, по отношению к этому содержанию, символом, обобщалась. Но она могла и измениться (и здесь аналогия слова прекращалась) в уровень с новыми вопросами², усложняясь, черпая материал для выражения этой сложности в таких же формулах, переживших сходную с нею метаморфозу. Новообразование в этой области часто является переживанием старого, но в новых сочетаниях. Я уже выразился при другом случае, что наш поэтический язык представляет собою детрит; я присоединил бы к языку и основные формы поэтического творчества³.

Можно ли распространить это воззрение и на материал поэтической сюжетности? Дозволено ли в этой области поставить вопрос о типических схемах, захватывающих положения бытовой действительности; однородных или сходных, потому что всюду они были выражением одних и тех же впечатлений; схемах, передававшихся в ряду поколений как готовые фор-

мулы, способные оживиться новым настроением, стать символом, вызывать новообразования в том смысле, в каком выше говорено было о новообразованиях в стиле? Современная повествовательная литература с ее сложной сюжетностью и фотографическим воспроизведением действительности по-видимому устраняет самую возможность подобного вопроса; но когда для будущих поколений она очутится в такой же далекой перспективе, как для нас древность, от доисторической до средневековой, когда синтез времени, этого великого упростителя, пройдя по сложности явлений, сократит их до величины точек, уходящих вглубь, их линии сольются с теми, которые открываются нам теперь, когда мы оглянемся на далекое поэтическое прошлое, — и явления схематизма и повторяемости водворятся на всем протяжении⁴.

Слово “сюжетность” требует ближайшего определения. Недостаточно подсчитать, как то сделали Гоцци, Шиллер и недавно Польти*, сколько — и как немного! — сюжетов питали античную и нашу драму, недостаточны и опыты “табуляции” сказки или сказок по разнообразным их вариантам⁵; надо наперед условиться, что разуметь под сюжетом, отличить мотив от сюжета как комплекса мотивов. Под *мотивом* я разумею формулу, отвечающую на первых порах общественности на вопросы, которые природа всюду ставила человеку, либо закрепляющую особенно яркие, казавшиеся важными или повторявшиеся впечатления действительности⁶. Признак мотива — его образный одночленный схематизм; таковы неразлагаемые далее элементы низшей мифологии и сказки⁷: солнце кто-то похищает (затмение), молнию-огонь сносит с неба птица; у лосося хвост с перехватом: его ущемили и т. п.; облака не дают дождя, иссохла вода в источниках: враждебные силы закопали их, держат влагу взаперти и надо побороть врага; браки с зверями; превращения; злая старуха изводит красавицу, либо ее кто-то похищает, и ее приходится добывать силой или ловкостью и т. п.⁸ Такого рода мотивы могли зародиться самостоятельно в разноплеменных средах; их однородность или их сходство нельзя объяснить заимствованием, а однородностью бытовых условий и отложившихся в них психических процессов⁹.

Простейший род мотива может быть выражен формулой $a + b$: злая старуха не любит красавицу — и задает ей опасную для жизни задачу. Каждая часть формулы способна видоизмениться, особенно подлечит приращению B ; задач может быть две, три (любимое народное число) и более; по пути богатыря будет встреча, но их может быть и несколько. Так мотив вырастал в *сюжет*¹⁰, как формула лирического стиля, построенная на параллелизме, может приращаться, развивая тот или другой из своих членов¹¹. Но схематизм сюжета уже наполовину сознательный, например выбор и распорядок задач и встреч не обусловлен необходимо темой, данной содержанием мотива, и предполагает уже известную свободу; сюжет сказки, в известном смысле, уже акт творчества. Можно допустить, что, со-

*Polti G. Les 36 situations dramatiques. Paris, 1894.

вершаясь самостоятельно, развитие от мотива к сюжету могло дать там и здесь одинаковые результаты, то есть что могли явиться, независимо; друг от друга, сходные сюжеты как естественная эволюция сходных мотивов. Но допущенная сознательность сюжетной схематизации указывает на ограничение, которое можно выяснить на развитии мотивов “задач” и “встреч”: чем менее та или другая из чередующихся задач и встреч подготовлена предыдущей, чем слабее их внутренняя связь, так что, например, каждая из них могла бы стоять на любой очереди, с тем большей уверенностью можно утверждать, что если в различных народных средах мы встретим формулу с одинаково случайной последовательностью b ($a + bb^1b^2$ и т. д.), такое сходство нельзя безусловно вменить сходным процессам психики; если таких b будет 12, то по расчету Джекобса* вероятность самостоятельного сложения сводится к отношению 1 : 479,001,599 — и мы вправе говорить о заимствовании кем-то у кого-то.

Сюжеты — это сложные схемы, в образности которых *обобщились* известные акты человеческой жизни и психики в чередующихся формах бытовой действительности¹². С обобщением соединена уже и *оценка действия*, положительная или отрицательная. Для хронологии сюжетности я считаю это последнее обстоятельство очень важным: если, например, такие темы, как Психея и Амур и Мелюзина, отражают старый запрет брака членов одного и того же тотемистического союза, то примирительный аккорд, которым кончается Апулеева и сродные сказки, указывает, что эволюция быта уже отменила когда-то живой обычай: отсюда изменение сказочной схемы¹³.

Схематизация действия естественно вела к схематизации действующих лиц, типов.

Несмотря на все смешения и наслоения, какие пережила современная нам сказка, она является для нас лучшим образцом такого рода бытового творчества; но те же схемы и типы служили и для творчества мифологического, когда внимание простиралось на явления внечеловеческой, но очеловеченной природы. Сходство очертаний между сказкой и мифом объясняется не их генетической связью, причем сказка являлась бы обескровленным мифом, а в единстве материалов и приемов и схем, только иначе приуроченных¹⁴. Этот мир образных обобщений, бытовых и мифологических, воспитывал и обязывал целые поколения на их пути к истории. Обособление исторической народности предполагает существование или выделение других, в соприкосновении или борьбе между собою; на этой стадии развития слагается эпическая песня о подвигах и героях, но реальный факт подвига и облик исторического героя усваивается песней сквозь призму тех образов и схематических положений, в формах которых привыкла творить фантазия.

Таким образом, сходство сказочных и мифологических мотивов и сюжетов протягивалось и на эпос; но происходили и новые контамина-

*Folk-Lore. III. P. 76.

нии: старая схема подавалась, чтобы включить в свои рамки яркие черты события, взволновавшего народное чувство, и в этом виде вступала в дальнейший оборот, обязательный для поэтики следующих поколений. Так поражение при Ронсевале могло стать типическим для многих “поражений” во французских *chansons de geste*, образ Роланда — для характеристики героя вообще¹⁵.

Не все унаследованные сюжеты подлежали таким обновлениям; иные могли забываться навсегда, потому что не служили выражению народившихся духовных интересов, другие, забытые, возникали снова. Такое возвращение к ним более постоянно, чем обыкновенно думают; когда оно проявляется оптом, оно невольно возбуждает вопрос о причинах такого спроса. Как будто у человека явилась полнота новых ощущений и чаяний и он ищет им выхода, подходящей формы и не находит среди тех, которые обычно служили его творчеству: они слишком тесно срослись с определенным содержанием, которое он сам вложил в них, неотделимы от него и не поддаются на новое. Тогда он обращается к тем образам и мотивам, в которых когда-то давно отлилась его мысль и чувство, теперь застывшие и не мешающие ему положить на эти старые формы свой новый чекан. Гёте советовал Эккерману обращаться к сюжетам, уже питавшим воображение художника; сколько писали Ифигению, и все различны, потому что каждый смотрел по-своему¹⁶. Известно, какое множество старых тем обновили романтики. *Pelléas et Mélisande* <Пелеас и Мелисанда> Метерлинка еще раз и наново пережили трагедию Франчески и Паоло¹⁷.

До сих пор мы представляли себе развитие сюжетности как бы совершившимся в пределах одной народной особи. Построение чисто теоретическое, оно понадобилось нам для выяснения некоторых общих вопросов. В сущности мы не знаем ни одного изолированного племени, то есть такого, о котором мы могли бы сказать достоверно, что оно когда бы то ни было не приходило в соприкосновение с другим.

Перенесем нашу схему эволюции сюжетности на почву общения народностей и культурных сфер и прежде всего поставим вопрос: всюду ли совершился переход от естественной схематизации мотивов к схематизации сюжетов? На почве сказочной сюжетности этот вопрос, по-видимому, решается отрицательно. Бытовые сказки дикарей не знают ни типических тем, ни строгого плана наших сказок, нашего сказочного материала; это ряд расплывчато-реальных или фантастических приключений, без органической связи и того костяка, который дает форму целому и ясно проглядывает из-под подробностей, отличающих один вариант от другого. Варианты предполагают основной текст или сказ, отклонение от формы: бесформенность не дает вариантов. И среди этой бесформенности сказочного материала вы встречаете знакомые нам схематические темы, сюжетность европейских, индийских, персидских сказок. Это — заходящие сказки.

Итак: не все народности доходили до схематизации сказочной сюжетности, то есть до той простейшей композиции, которая открывала путь к дальнейшему, уже не механическому творчеству. В материале бесформенных рассказов схематические сказки остаются пятном, не расплывшимся

в общей массе. Отсюда заключение: там, где рядом с такими сказками не существует сказок без формы и плана, развитие дошло до схематизации, и если не создало сказки, то поэтические сюжеты могли переселяться из одной среды в другую, пристроиться к новому окружению, применяясь к его нравам и обычаям. Так восточные сказки, проникшие к нам в средние века, пришлись по плечу насажденному церковью мизогинизму¹⁸; так иные восточные рассказы питали эпизодически фантазию шпильманов. Усвоение бывало своеобразное: наш Дюк Степанович¹⁹ прикрывается не зонтиком, а подсолнечником, что, по-видимому, не смущало певцов. Непонятый экзотизм оставался, как клеймо на ввозном товаре, нравился именно своей непонятностью, таинственностью.

Но если одна из пришедших в столкновение народно-культурных сфер опередила другую в понимании жизни и постановке идеалов и в уровень с ними выработала и новый схематизм поэтического выражения, она действует на более отсталую среду заразительно: вместе с идеальным содержанием усваивается и выразившая его сюжетность. Так было в пору введения христианства с его типами самоотреченного подвижничества, так в меньшей степени, когда французское рыцарство вменило Европе, вместе с своим мирозерцанием, схематизм бретонских романов; Италия — культ классической древности, его красоты и литературных образцов; позже — Англия и Германия — любовь к народно-архаическим темам. Всякий раз наставала эпоха идейного и поэтического двоевластия, и шла работа усвоений; восприятие классических сюжетов иное в *Roman de Troie* <“Романе о Трое”>²⁰, чем, например, у Боккаччо и французских псевдоклассиков. Уследить процессы этих усвоений, их технику, разобраться в встречаемых течениях²¹, сливавшихся в разной мере для новых созданий, — представляется интересной задачей анализа. Чем проще состав скрестившихся элементов, тем легче его разнять, тем виднее ход новообразования и возможнее подсчет результатов. Так могут выработаться некоторые приемы исследования, пригодные для анализа более сложных отношений, и в описательную историю сюжетности внесется некоторая закономерность — признанием обусловленности и эволюции ее формальных элементов, отзывавшихся на чередование общественных идеалов.

ГЛАВА ПЕРВАЯ

Мотив и сюжет

В какой мере и в каких целях может быть поднят вопрос о истории поэтических сюжетов в исторической поэтике? Ответ дает параллель: история поэтического стиля, отложившегося в комплексе типических образов-символов, мотивов, оборотов, параллелей и сравнений, *повторяемость* или и *общность* которых объясняется либо а) единством *психологических* процессов, нашедших в них выражение, либо б) *историческими* влияниями (ел. в средневековой европейской лирике влияние классическое, образы из “Физиолога” и т. д.). Поэт орудует этим обязательным для него стилисти-

ческим *словарем* (пока несоставленным); его оригинальность ограничена в этой области либо развитием (иным приложением: суггестивность) того или другого данного мотива, либо их комбинациями; стилистические новшества приурочиваются, применяясь к кадрам, упроченным преданием.

Те же точки зрения могут быть приложены и к рассмотрению поэтических *сюжетов* и *мотивов*; они представляют те же признаки *общности* и *повторяемости* от мифа к эпосу, сказке, местной саге и роману; и здесь позволено говорить о словаре типических схем и положений, к которым фантазия привыкла обращаться для выражения того или другого содержания²². Этот словарь пытались составить (для сказок — <фон Хан>, Folk-Lore society; для драмы — <Польти> и т. д.), не ответив требованиям, несоблюдение которых объясняет недочеты и разногласия при решении вопроса о происхождении и повторяемости повествовательных тем. Требование это: *отграничить вопрос о мотивах от вопроса о сюжетах*^{2 3}.

а) Под *мотивом* я разумею простейшую повествовательную единицу, образно ответившую на разные запросы первобытного ума или бытового наблюдения. При сходстве или единстве *бытовых* и *психологических условий* на первых стадиях человеческого развития такие мотивы могли создаваться самостоятельно и вместе с тем представлять сходные черты. Примерами могут служить: 1) т<ак> наз<ываемые> *légendes des origines* <легенды о происхождении>: представление солнца — оком; солнца и луны — братом и сестрой, мужем и женой; мифы о восходе и заходе солнца, о пятнах на луне, затмениях и т.д.; 2) *бытовые положения*, увоз девушки-жены (эпизод народной свадьбы), расстана (в сказках) и т. п.

б) Под *сюжетом* я разумею тему, в которой снуются разные положения-мотивы; примеры: 1) сказки о солнце (и его матери; греческая и малайская легенда о солице-людоеде); 2) сказки об увозе. Чем сложнее комбинации мотивов (как песни — комбинации стилистических мотивов), чем они нелогичнее и чем составных мотивов больше, тем труднее предположить, при сходстве, например, двух подобных, разноплеменных сказок, что они возникли путем психологического самозарождения на почве одинаковых представлений и бытовых основ. В таких случаях может подняться вопрос о *заимствовании в историческую пору* сюжета, сложившегося у одной народности, другую²⁴.

И *мотивы* и *сюжеты* входят в оборот истории: это формы для выражения нарастающего идеального содержания. Отвечая этому требованию, *сюжеты варьируются*: в сюжеты вторгаются некоторые мотивы, либо сюжеты комбинируются друг с другом (сказки и эпические схемы: миф о Язоне и его сказочные элементы: а) бегство Фрикса и Геллы от мачехи и златорунный овен = сказки о таком же бегстве и в тех же условиях; помощные звери; б) трудные задачи и помощь девушки в мифе о Язоне и сказках); новое освещение получается от иного понимания стоящего в центре типа или типов (Фауст). Этим определяется отношение личного поэта к традиционным типическим сюжетам: его *творчество*.

Я не хочу этим сказать, чтобы поэтический акт выражался только в повторении или новой комбинации типических сюжетов. Есть сюжеты анекдо-

тические, подсказанные каким-нибудь случайным происшествием, вызвавшим интерес фабулой или главным действующим лицом. Примеры: 1) камаонские сказки типического характера — и местные легенды. Влияние типа (своего или зашого) на сагу анекдотического характера: сказки диких бесформенны; типическая сказка дает им определенную форму, и они исчезают в ее штампе (ел. влияние сказок Перро²⁵ на народные английские). Местные сказания формируются под влиянием зашого, сходного содержания, но определенного типа (к псковской горе Судоме, вероятно, примыкал когда-то рассказ о “суде”; иначе трудно объяснить приурочение к данной местности Суда Соломона). 2) Современный роман не типичен, центр не в фабуле, а в типах; но роман с приключениями, roman d'aventures <фр. — авантюрный роман>, писался унаследованными схемами²⁶.

КОММЕНТАРИЙ

О методе и задачах истории литературы как науки

Впервые: Журнал Министерства народного просвещения (далее — ЖМНП). 1870. Нояб. Ч. 152. С. 1-14. Последующие публикации: *Веселовский А.Н.* Собр. соч. Спб., 1913. Т. 1: Поэтика (далее — Собр. соч.). С. 1-17; *его же.* Историческая поэтика / Ред., вступ. ст. и примеч. В.М. Жирмунского. Л., 1940 (далее — ИП). С. 41-52. Печатается по: ИП — с незначительными сокращениями.

Уже во введении к первому курсу лекций, читаемых А.Н. Веселовским в Санкт-Петербургском университете, заметен универсальный теоретический пафос его научных устремлений. Идея научного построения истории литературы, по-видимому, возникла у ученого в 60-е годы и нашла свое отражение в его отчетах о заграничных командировках (1862-1863). — См.: ЖМНП. 1863. Февр. Ч. 117. Отд. П. С. 152-160 (переиздан в ИП — С. 386-391, с сокращениями); Май. Ч. 118. С. 216-223; Сент. Ч. 119. С. 440-448 (переиздан в ИП — С. 391-397, с сокращениями); Дек. Ч. 120. С. 557-560; 1864. Март. Ч. 121. С. 395-401.

Перед молодым ученым со всей очевидностью встал вопрос научного изучения литературы, четкого определения и разграничения в нем исторического (генетического) и теоретического подходов. Необходимым оказывался теоретический путь, предваряющий генетические представления о предмете (иными словами, прежде чем спрашивать “почему?”, следовало поставить вопрос “что?” (см.: *Скафтымов А.П.* К вопросу о соотношении теоретического и исторического рассмотрения в истории литературы // *Ученые записки / Саратовск. гос. ун-та.* 1923. Т. 1. Вып. 3. С. 54-68). Однако исторический, генетический подход у Веселовского преобладал. Его правомочность обсуждалась в отечественной науке еще в бытность А.Н. Веселовского студентом Московского университета. Его университетский профессор С.П. Шевырев в своих курсах по истории и теории поэзии утверждал исторический подход к изучаемым явлениям литературы, полагая, что история поэзии должна предшествовать ее теории (см. издания этих курсов: *Шевырев С.П.* История поэзии. М., 1835 — 1892. Т. 1-2; *его же.* Теория поэзии в историческом развитии у древних и новых народов. М., 1836. Ч. 1-4; ср. рецензию Пушкина: “Шевырев <...> обещает не следовать ни эмпирической системе французской критики, ни отвлеченной философии немцев. Он избирает способ изложения исторический — и поделом”. — *Пушкин А.С.* “История поэзии” Шевырева // *Пушкин А.С.* Поли. собр. соч.: В 10 т. 4-е изд., Л., 1978. Т. 7. С. 272.). Веселовский в своих исследованиях обращался прежде всего к онтологическим вопросам литературной формы — “формы существования” и “формы развития”, подходил к словесному мышлению с точки зрения социальной и исторической

психологии. При этом важно учитывать, что в трудах по поэтике до Веселовского (например, у Феофана Прокоповича, Ломоносова, Тредиаковского) еще не возникало разграничения между логическим и историческим, синхроническим и диахроническим подходами к явлениям литературы. Впервые в русской, а также и в европейской науке о литературе оно проводится в рамках концепции исторической поэтики А.Н. Веселовского (см.: Поэтика: Труды русских и советских поэтических школ / Сост. Д. Кирай, А. Ковач. Budapest, 1982 (далее — Поэтика). С- 12-13. Ср. также: *Манн Ю.В.* Русская философская эстетика: 1820-1830-е годы. М., 1969; *Возникновение русской науки о литературе.* М., 1975; *Зарубежная эстетика и теория литературы XIX—XX вв.* / Сост., общ. ред. Г.К. Косикова. М., 1987).

С. 32

¹ Первая лекция молодого ученого явилась программной для последующего развития его научных поисков. Выступив с позиций культурно-исторической школы, А.Н. Веселовский впервые трактовал здесь литературу как носительницу идей, выразительницу мировоззрения, конденсированное отражение общественной мысли (см.: *Русская наука о литературе в конце XIX — начале XX в.* М., 1982. С. 175); прилагая к изучению литературы принцип историзма, он указывал на диалектическую связь между литературой и жизнью общества.

² Само содержание понятия мировой, всемирной или всеобщей литературы является историческим, изменчивым и дискуссионным. Термин “всемирная литература” был выдвинут И.В. Гёте в 1827 г., всего за четыре десятилетия до обращения к этой проблеме А.Н. Веселовского; “Национальная литература сейчас мало что значит, на очереди эпоха всемирной литературы, и каждый должен содействовать скорейшему ее наступлению” (*Эккерман И.П.* Разговоры с Гёте / Пер. Н. Ман; Вступ. ст. Н.Н. Вильмонта; Коммент. А. Аникста. М., 1986. С. 214). В истории науки различаются понятия всемирной литературы как комплекса литературных явлений мирового значения и всеобщей литературы как суммы национальных литератур (см.: *Веллек Р., Уоррен О.* Теория литературы. М., 1978; *Маркевич Г.* Основные проблемы науки о литературе. М., 1980. С. 25). Подход к этой проблеме в советской науке отражен в принципах построения “Истории всемирной литературы”: “всемирная литература” понимается как системное единство, совокупность всех литератур мира с древнейших времен и до наших дней, некое целое, находящееся во внутренних соотношениях и взаимосвязях, в непрерывном процессе закономерных изменений и развития [см.: *История всемирной литературы* (далее — ИВЛ). М., 1983. Т. 1. С. 6-10].

³ В 1862 г. А.Н. Веселовский получил командировку за границу в качестве кандидата на получение профессорского звания. В течение года он слушал, в частности, курс лекций по германской и романской филологии в Берлинском университете, введение в историю литературы Г. Штейнталья. Народно-психологическая школа в литературоведении, главой которой был Г. Штейнталь, была ориентирована на сравнительное изучение данных лингвистики, истории литературы, фольклора и этнографии. Второй год Веселовский провел в Праге, изучая славянскую филологию. На научные интересы молодого ученого в этот период заметное влияние оказал Ф.И. Буслаев (еще в годы пребывания в Московском университете А.Н. Веселовский был увлечен лекциями и трудами Ф.И. Буслаева, которые легли в основу его фундаментального двухтомного труда “Исторические очерки русской народной словесности и искусства”, 1861), его интерес к народному искусству, к глубинам народности как на ев-

ропейском, так и на славяно-русском материале (см. об этом, в частности: *Шимарев В.Ф.* Александр Веселовский и русская литература. Л., 1946. С. 18-22).

С. 33

⁴ А.Н. Веселовский стремился здесь сочетать теоретические задачи построения истории всеобщей литературы и практику сравнительно-исторического литературоведения, основоположником и наиболее ярким представителем которого в России он был (см.: *Горский И.К.* Александр Веселовский и современность. М., 1975. С. 141; ср. также: *Жирмунский В.М.* Сравнительное литературоведение: Восток и Запад, Л., 1979. С. 84-85, 157, 192-195, и др.). Современными учеными признается, что глобальностью своей программы — внутренней интеграцией теоретического и исторического подходов к литературе — Веселовский предстает поистине исключительным, хотя и не единственным явлением в общеевропейском масштабе (см.: *Дюришин Д.* Теория сравнительного изучения литературы. М., 1979. С. 38).

⁵ Разногласия ученых относительно этого памятника немецкого героического эпоса XIII в. обусловлены тем, что текст сохранился в многочисленных списках (32), восходящих к трем различным редакциям. — См.: *Хойслер А.* Германский героический эпос и сказание о Нибелунгах / Вступ. ст. В.М. Жирмунского. М., 1960.

⁶ *Chansons de geste* — французские эпические героические поэмы XI-XIII вв., повествующие о подвигах, деяниях исторической или легендарной личности, часто объединяющиеся в циклы. Формой передачи служила устная декламация (или пение) певцами-жонглерами письменного текста в сопровождении музыкального инструмента. На основе авторской литературной деятельности создавались письменные памятники этого жанра, относящиеся к так называемому циклическому периоду (конец XII — начало XIII в.). — См.: ИВЛ. М., 1984. Т. 2. С. 516-522.

⁷ *Парис Гастон* Брюно Полей (1839-1903) — французский филолог; он одним из первых обратился к изучению средневековой литературы. Упомянутое А.Н. Веселовским сочинение “*Histoire poétique de Charlemagne*” (“Поэтическая история Карла Великого”) (1865) представляет подход романтической школы в филологии к произведениям героического эпоса как к выражению “народного духа”. Г. Парис считал, что эпический цикл является сводом отдельных песен, создававшихся как непосредственный отклик на воспеваемые события.

Голландский ученый Вилем-Жозеф-Андреан *Йонкблут* (1817 — 1885) (Веселовский дает его имя в иной транскрипции, чем принято сейчас в нашей научной литературе) первым издал в 1854 г. сказания о подвигах графа Гильома Оранжского — три из героических поэм известного эпического цикла “Жеста Гильома” (XI-XIII вв.). — См.: *Guillaume d'Orange. Chansons de geste des XI^e et XII^e siècles // Publiées pour la première fois par W.-J.-A. Jonkbloet. La Haye, 1854.* См. современное русское издание: Песни о Гильоме Оранжском / Изд. подгот. Ю.Б. Корнеев, А.Д. Михайлов. М., 1985. Существует и другое наименование цикла — “Жеста Гарена де Монглана”, однако современные исследователи полагают, что выдвигание этого имени в заглавие жесты произвольно и не соответствует его месту в цикле (см.: *Михайлов А.Д.* Жеста Гильома // Песни о Гильоме Оранжском. С. 481).

⁸ *Шерер* Вильгельм (1841-1886) — немецкий филолог, представитель культурно-исторической школы в литературоведении, к которой был близок А.Н. Веселовский. Будучи позитивистом, Шерер стремился к применению точных методов в науке о литературе, к обнаружению причинности литературных фактов. Его основное сочи-

нение по истории немецкой литературы (1880-1883) было переведено на русский язык. — См.: *Шерер В.* История немецкой литературы. Спб., 1893. Ч. 1-2.

⁹ Здесь, в частности, А.Н. Веселовский ссылается на “Histoire de la littérature anglaise” (“История английской литературы”, 1863; рус. пер. — “Развитие политической и гражданской свободы в Англии в связи с развитием литературы”. Спб., 1871) французского философа и эстетика Ипполита Тэна (1823-1893), основателя культурно-исторической школы. Стремясь к построению научной истории и теории литературы на основе позитивистских воззрений, Тэн указывал в названном труде закономерности литературного развития и его обусловленность “расой”, “средой”, “моментом”.

С. 34

¹⁰ *Карлейль* Томас (1795-1881) — английский писатель, публицист, историк, философ. В его книге “On Heroes, and Hero-Worship, and the Heroic in History” (“Герои, культ героев и героическое в истории”, 1841; рус. пер. — 1891) утверждалось, что творцом истории выступает великая личность, а не народ.

¹¹ *Эмерсон* Ралф Уолдо (1803-1882) — американский писатель, философ-идеалист, основоположник трансцендентальной школы. Создав галерею биографических портретов великих личностей в книге “Representative men” (“Представители человечества”, 1850), Эмерсон трактовал их как выразителей идей своей эпохи, представителей своего народа.

С. 35

¹² Обзор типов и принципов научного обобщения в литературоведении ср.: *Маркевич Г.* Основные проблемы науки о литературе. С. 286 — 341.

¹³ *Гиббон* Эдуард (1737-1794) — английский историк, автор книги “The Decline and Fall of the Roman Empire” (“История упадка и разрушения Римской империи”, 1776-1778; рус. пер. — 1883-1886), охватывающей период с конца II в. до 1453г.

¹⁴ *Бокль* Генри Томас (1821-1862) — английский историк и социолог-позитивист, представитель географической школы в социологии. Замысел создания многотомной естественнонаучной истории человечества Бокль успел осуществить лишь частично, издав первые два тома “History of Civilisation in England” (“История цивилизации в Англии”, 1857-1861; рус. пер. — 1863-1864). Стоя на позициях механистического детерминизма и эволюционизма, Бокль проводил аналогию между закономерностями развития общества и природы.

С. 36

¹⁵ *Esprit gaulois* (фр.) — галльский дух, носитель национального своеобразия французов.

¹⁶ Имеется в виду концепция И. Тэна, отраженная в вышеупомянутом труде (см. примеч. 9). Испытав на себе влияние идей Тэна, А.Н. Веселовский, тем не менее, не отказывался от их критической оценки. Так, недостаточную обоснованность обобщений он видел и в другой книге И. Тэна — “Philosophie de l'art dans les Pays-Bas” (“Философия искусства”, 1865-1869; рус. пер. — 1899). О влиянии позитивизма И. Тэна на русскую культурно-историческую школу XIX в. и о преодолении этого влияния см. также: Возникновение русской науки о литературе. М., 1975. С. 454-455.

С. 37

¹⁷ Здесь А.Н. Веселовский ставит вопрос о сравнительно-историческом методе изучения литературного процесса в его общей культурно-исторической обусловленности. — Ср.: *Гудзий Н.К.* Сравнительное изучение литератур в русской дореволюционной и советской науке // Известия / АН СССР. ОЛЯ. 1960. Т. 19. Вып. 1-2; *Горский У.К.* Александр Веселовский и современность. С. 138-169; *Дима А.* Принципы сравнитель-

ного литературоведения. М., 1977; *Жирмунский В.М.* Сравнительное литературоведение. Л., 1979.

¹⁸ В результате распространения в науке принципа историзма, в языкознании начиная с рубежа XVIII и в XIX в. складывается сравнительный метод анализа языков в исторической перспективе с учетом их происхождения и развития. Представителями сравнительно-исторического метода в языкознании были в Германии Я. Гримм (1785-1863), в России А.Х. Востоков (1781-1864). Усилия ученых сосредоточились на построении генеалогической классификации (родословного древа), установлении родственных семей и дивергенции языков [см.: *Мейе А.* Введение в сравнительное изучение индоевропейских языков. М., 1938 (здесь же дана библиография вопроса)]. Как отмечал В.В. Виноградов, “приемы, которыми пользовался А.Н. Веселовский в своих трудах по исторической поэтике, были сродни методике исторического и сравнительно-исторического языкознания, разработанной младограмматиками” (*Виноградов В.В.* Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. М., 1963. С. 172). Следует отметить, что уподобление сравнительно-исторического метода в языкознании и литературоведении имеет свои границы: если в языкознании он направлен на изучение системы форм, которая, изменяясь во времени, сохраняется как система, то в литературоведении изучение сопоставимых элементов оставляет открытым вопрос о том, структурированы ли они.

С. 38

¹⁹ Существовал ли в действительности поэт Гомер или его поэмы — плод творчества многих анонимных певцов, вопрос этот дискутируется в науке с конца XVII в., когда вторая точка зрения была сформулирована Ф. д'Обиньяком (1664). Позже ее поддержал итальянский философ Д. Вико (1668-1744) в “Основаниях новой науки об общей природе наций” (1725-1744; рус. пер. — 1940). Отметим, что идеи Вико, в частности его историзм, трактовка архаической культуры, оказали определенное влияние на концепции А.Н. Веселовского; однако лишь к XIX в. в связи с романтическими поисками “народного духа”, интересом к народной поэзии она обрела многочисленных сторонников. А.Н. Веселовский здесь имеет в виду тех немецких эстетиков, которые не разделяли этой точки зрения (в частности, Г.В. Нич). — См.: *Тройский И.М.* Проблемы гомеровского эпоса // *Гомер.* Илиада. М.; Л., 1935; *Лосев А.Ф.* Гомер. М., 1960; ИВЛ. Т. 1. С. 325-327; *Радциг С.И.* История древнегреческой литературы. 5-е изд. М., 1982. С. 79-93.

²⁰ *Винкельман* Иоганн Иоахим (1717-1768) — немецкий историк античного искусства, автор “Истории искусства древности” (1763; рус. пер. — 1933), оказавший влияние на формирование немецкого и французского классицизма с его идеалами гармонии и красоты, прообразы которых Винкельман, а вслед за ним “веймарские классицисты” и немецкие классические идеалисты видели в благородной простоте и спокойном величии греческого искусства. Концепция исторического развития искусства древности, выдвинутая Винкельманом, тяготела к утверждению нормативности античного эстетического идеала. Применительно к тому обширному материалу, на котором строил свою историческую поэтику А.Н. Веселовский, подобная нормативность неизбежно оказывалась ограничительной и неудовлетворительной — этим, отчасти, объясняется, его критическое отношение к Винкельману и немецкой классической эстетике.

²¹ Немецкий филолог Фридрих Август *Вольф* (1759-1824) издал в 1795 г. греческий текст поэм Гомера, сопроводив их своим “Предисловием к Гомеру” (Pro-

legomena ad Homerum), где на основании анализа сохранившихся рукописей, их разночтений утверждалась множественность авторов. Этот труд Вольфа — яркое свидетельство романтического подхода к литературному произведению как к выражению “народного духа”.

²² Гердер Иоганн Готфрид (1744-1803) — немецкий философ, литературовед, писатель, настаивавший на историческом подходе к явлениям литературы, предвосхитивший сравнительно-исторический метод исследования. Его идея “непроизвольного творчества народа” вдохновила романтиков. Ему принадлежит литературный манифест “Бури и натиска”, ознаменовавший разрыв с нормативной эстетикой классицизма. В духе идей национально-самобытного искусства Гердер одним из первых в 70-е годы XVIII в. обратился к собиранию песен разных народов (изд. в 1778-1779 и 1807). На результат этой деятельности Гердера, направленной на постижение духа каждого народа через его поэзию, А.Н. Веселовский ссылается здесь, чтобы контрастно оттенить ограниченность литературного материала, использовавшегося классической эстетикой, и обосновать необходимость теоретических построений, учитывающих предельно широкий объем существующих литературных фактов и явлений, что соответствовало духу его собственных концепций. Об отношении к Гердеру современников А.Н. Веселовского можно судить по статье А.Н. Пыпина (Вестник Европы. 1890. № 3-4). См. также: *Гердер И.Г. Избр. соч. / Предисл. В.М. Жирмунского. М.; Л., 1959; его же. Идеи к философии истории человечества / Пер. и примеч. А.В. Михайлова. М., 1977.*

²³ Кальдерон де ла Барка Эндо де ла Барреда-и-Рианьо Педро (1600-1681) -испанский драматург эпохи барокко, автор многочисленных комедий “плаща и шпаги”, “драм чести”, символически-религиозных пьес, морально-философских драм, восторженно оцененный немецкими романтиками в силу близости эстетических принципов барокко и романтизма. В его драмах отразилось и барочное переживание крушения идеалов ренессансного гуманизма, воплощаемое в метафорических образах “жизнь — это сон”, “мир — это театр”. — См.: *Кальдерон дела Барка. Пьесы / Предисл. Н.Б. Томашевского. М., 1961. Т. 1-2.*

²⁴ Карело-финский эпос “Калевала” представляет собой собрание различных эпических, лирических и обрядовых песен, записанных финским ученым-фольклористом Э. Лённротом (1802-1884) у разных сказителей (1-я ред. — 1835, 2-я — 1849); рус. пер.: Калевала: Карельские руны, собранные Э. Лённротом. М., 1956 (новейшее издание — 1977). См. также: Типология народного эпоса. М., 1975. С. 304-315; *Пропп В.Я. Фольклор и действительность. М., 1976. С. 303-317.*

²⁵ Веды́йские гимны (от санскр. veda — знать; ср.: ведать, весть) -древнейшие памятники индийской литературы (конец II тысячелетия — перв. пол. тысячелетия до н. э.), составившие четыре сборника гимнов, молитв и др. Наиболее ранний и значительный из них — “Ригведа” (“Веда гимнов”), включающий 1028-гимнов. — См.: Ригведа. Избранные гимны / Пер., вступ. ст., коммент. Т.Я. Елизарёнковой. М., 1972; *Эрман В.Г. Очерк истории ведийской литературы. М., 1980.*

²⁶ Это утверждение А.Н. Веселовского вызывает возражения в современной науке. Так, Е.М. Мелетинский считает, что эпопее предшествует сказание, предание, и поэтому “чрезвычайно спорной оказывается и гипотеза о лиро-эпической кантилене как обязательной ступени в развитии эпоса”. — См.: *Мелетинский Е.М. “Историческая поэтика” А.В. Веселовского и проблема происхождения повествователь-*

ной литературы // Историческая поэтика: Итоги и перспективы изучения. М., 1986. С. 35-38.

С. 39

²⁷ “Старшая Эдда” — сборник наиболее ранних произведений древнескандинавской литературы, датируемых IX-XII вв. Старшей, или поэтической, “Эдду” назвали в целях различения с Младшей, или прозаической, “Эддой” Снорри Стурлусона (XIII в.). Песни “Старшей Эдды” неоднородны по своему жанровому характеру, некоторые из них тяготеют к драматическому диалогу. — См.: Старшая Эдда: Древне-исландские песни о богах и героях / Пер. А.И. Корсуна; Ред., вступ. ст. и коммент. М.И. Стеблин-Каменского. М.; Л. 1963 (“Литературные памятники”; далее — ЛП); Беовульф. Старшая Эдда. Песнь о Нибелунгах / Вступ. ст. А. Гуревича. М., 1975. (Б-ка всемирной литературы; далее — БВЛ); Мелетинский Е.М. “Эдда” и ранние формы эпоса. М., 1968.

²⁸ Имеется в виду описание пира у феакейского царя *Алкиноя* в “Одиссее” Гомера (VII, 83-347). Алкиной принимал Одиссея, заброшенного бурей на его остров Схерия.

²⁹ *Аэды* (гр. αοιδός — певец) — певцы, исполнители эпических песен в Древней Греции под аккомпанемент струнных (лира, кифара и т. д.). Аэдом был Гомер. — См.: *Радциг С.И.* История древнегреческой литературы. С. 37-40; *Толстой И.И.* Аэды. М., 1958.

³⁰ *Труверы* (фр. trouvere — находить, придумывать) — французские странствующие поэты XII-XIII вв., авторы и исполнители песен, сочинители эпических и драматических произведений. На их творчество оказала влияние поэзия провансальских трубадуров.

³¹ *Дельфийская лирика* — стихотворные произведения (эпипикии), называемые по месту, где были одержаны воспеваемые победы, в данном случае — Дельфы.

³² См.: *Иванов В.И.* Дионис и прадионисийство. Баку, 1923. Главу “Возникновение трагедии” из этой диссертации Вяч. Иванова см. в: Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках / Со ст. Л.Ш. Рожанский. М., 1988. С. 237-293.

³³ *Теннисон* Альфред (1809-1892) — английский поэт. Упомянутый А.Н. Веселовским цикл его поэм “Королевские идиллии” (1859) был основан на средневековых сказаниях о короле Артуре и рыцарях Круглого стола (рус. пер. — Спб., 1903-1904. Т. 1-2).

³⁴ *Гартман фон дер Ауэ* (ок.1168 — ок.1210) — создатель стихотворного рыцарского романа в средневерхненемецкой литературе. А.Н. Веселовский имеет здесь в виду, очевидно, его переложения романов французского трувера XII в. Кретьена де Труа “Эрек и Энида” (ок. 1170) и “Ивейн, или Рыцарь со львом” (ок. 1180), основанных на легендах Артуровского цикла. Придерживаясь сюжетной основы оригинала, Гартман создает вполне самостоятельные и значительные произведения — “Эрек” (ок. 1185) и “Ивейн” (после 1200). См. также примеч. 17 к ст. 2.

³⁵ *Готфрид Страсбургский* (кон. XII в. — ок. 1220) — немецкий эпический поэт, автор стихотворного романа “Тристан и Изольда” (1207-1210), основанного на романе англосаксонского трувера Томаса Британского (ок. 1170).

³⁶ *Вольфрам фон Эшенбах* (ок. 1170 — ок. 1220) — немецкий поэт, автор лирических песен, рыцарского романа “Парцифаль” (1198-1210), источником которого, в частности, послужил незаконченный роман Кретьена де Труа “Персеваль, или

Повесть о Граале” (ок. 1182). Вольфрам фон Эшенбах послужил прототипом для одного из персонажей рассказа Э.-Т.-А. Гофмана “Состязание певцов” и оперы В. Вагнера “Тангейзер” (см. также примеч. 39 к ст. 5).

С. 40

³⁷*Лотце* Рудольф Герман (1817-1881) — немецкий философ, психолог, естествоиспытатель и поэт. Полагал механические принципы действующими не только в неорганической, но и в органической сфере, однако отводил им второстепенное место в процессе формирования мировоззрения.

³⁸ *Холиншид* Рафаэль (? — 1580) — английский хронист, автор “Хроник Англии, Шотландии и Ирландии” (1578), послуживших источником сюжетов пьес У. Шекспира.

³⁹ См.: *Жирмунский В.М.*, История легенды о Фаусте // Легенда о докторе Фаусте. 2-е изд. М., 1978. С. 257-362 (ЛП).

⁴⁰ *Прометей* — центральный персонаж трагедии древнегреческого драматурга *Эсхила* (525-456 до н.э.), именуемого “отцом трагедии”. В его произведениях воплотились этические представления о справедливости и драма борьбы за ее осуществление. Заглавный герой трагедии “Прометей прикованный” представлен здесь не как лукавый хитрец и ловкий обманщик, но как культурный герой, отмеченный печатью трагизма. — См.: *Эсхил*. Трагедии / Пер. С. Апта; Вступ. ст. Н. Сахарного; Комментар. Н. Сахарного, С. Апта. М., 1971. С. 171-211.

⁴¹ Лео — герой романа немецкого писателя Фридриха *Шпильгагена* (1829-1911) “В строю” (1866; рус. пер. под назв. “Один в поле не воин” — 1867 — 1868); в романе проводится идея о том, что великая личность для осуществления своих замыслов нуждается в поддержке масс. Сопоставление Лео с Прометеем дискуссионно. В.М.Жирмунский в этой связи писал: “...практика работы над памятниками средневековой литературы, для которой переводы и переделки традиционных (так называемых “бродячих”) повествовательных сюжетов представляют специфическую форму литературных взаимодействий, укрепила Веселовского в методологически неправильном выводе, будто все развитие литературы сводится к видоизменению традиционных образов и сюжетных схем, передающихся в ряду поколений как готовые формулы, способные оживиться новым содержанием. Вопрос о традиционных сюжетах в творчестве Боккаччо, Ганса Сакса и даже Шекспира представляет реальную историко-литературную и теоретическую проблему — одну из разновидностей проблемы традиции и новаторства в литературе, тогда как сопоставления Лео в романе Шпильгагена “Один в поле не воин” с Прометеем или героинь детской писательницы Марлитт с Золушкой, предложенные Веселовским, являются не более как игрой ума, аналогиями, притом мало плодотворными и поучительными. Для героя Шпильгагена, как известно, прототипом послужил не Прометей Эсхила или Байрона, а Фердинанд Лассаль — т.е. имело место прямое наблюдение над общественной жизнью своего времени, типическое обобщение и осмысление общественного опыта, характерное для творческого метода современного писателя-реалиста” (*Жирмунский В.М.* Проблемы сравнительно-исторического изучения литератур // *Жирмунский В.М.* Сравнительное литературоведение. С. 79).

Наряду с такой резко критической точкой зрения в современном литературоведении утверждается и противоположная, близкая к “архетипической” критике, которая ищет некоторую древнюю основу в каждом сюжете (см. в особенности работы Н. Фрая, например: *Frye N.* Anatomy of Criticism. Princeton, 1957. — и его шко-

лы). В отечественной науке с опорой именно на Веселовского этот метод использовала О.М. Фрейденберг (см.: *Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра*. Л., 1936).

⁴² *Прамата* — кобольд в свите бога Шивы, эпический герой, сын Хритарашты. Сопоставляя его с Прометеем, А.Н. Веселовский, очевидно, следует принятому в то время приему этимологического сближения, сопоставления формально близких имен. В современной лингвистике сближение не принимается.

⁴² Эта гипотеза впоследствии корректировалась также рядом других ученых. Например, Н.И. Кареев (1850-1931), будучи, как и А.Н. Веселовский, сторонником эволюционного метода в подходе к литературному процессу, в своей книге “Литературная эволюция на Западе” противопоставил этим “гипотетическим вопросам” Веселовского иные: неужели способность, создававшая в старину первообразы, формулы и мотивы, иссякла? Неужели творчество обязательно вращается только в истари завещанных фактах? Неужели движение жизни отражается в литературе только тем, что наполняет старые образы новым пониманием жизни, а не создает материала для творчества новых образов? Относительно примера с образами Лео и Прометея Кареев замечает, что он скорее указывает на старую идею в новой форме, чем наоборот (см.: *Кареев Н. Литературная эволюция на Западе*. Воронеж, 1886. С. 45-63). В.Н. Перетц в связи с этой концепцией Веселовского отмечал: “Оказывалось, что изменялось в литературе содержание, формы же оставались неизменно традиционными. Очевидно, тогда Веселовский еще под формами разумел лишь *сюжеты* в их схематическом виде, а не поэтический язык, являющийся неизбежной формой поэтического творчества, не поэтический стиль, даже и не композицию” (*Перетц В.Н. Из лекций по методологии истории русской литературы*. Киев, 1912. С. 260).

В целом эволюционный метод, представителями которого в литературоведении выступали во Франции Ф. Брюнетьер (1849 — 1906) в своих знаменитых трудах “L'évolution des genres dans l'histoire de la littérature” (“Эволюция жанров в истории литературы”, 1890), “Evolution de la poésie lyrique en France au dix-neuvième siècle” (“Эволюция французской лирической поэзии в XIX в.”, 1894-1895), в России Н.И. Кареев и А.Н. Веселовский, был ориентирован на установление генетических связей между литературными явлениями, на обнаружение самого процесса их развития, что предполагало самое широкое использование сравнительно-исторического метода. Позднейшая наука, воздавая должное вкладу Веселовского, вносила необходимые коррективы в его концепции. Так, О.М. Фрейденберг писала: “Его историзм еще пропитан плоским эволюционным позитивизмом, его “формы” и “содержания”, два антагонизирующих начала, монолитно-противоположны друг другу, его сравнительный метод безнадежно статичен, несмотря на то, что сюжеты и образы у него “бродят”... Проблемы семантики Веселовский совсем не ставит, и в этом он особенно нам чужд; его интересует общая механика литературного процесса в целом, но не движущие причины этой механики; у него нет ни социальной обусловленности, ни изучения мышления, ни интереса к раскрытию смыслового содержания литературного факта” (*Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра*. С. 17). Идеи Веселовского переосмыслились и использовались в работах членов ОПОЯЗа 1910 — 1920-х годов, обращавшихся также к проблемам истории литературы и ее эволюции. — См.: *Тынянов Ю.Н. Литературный факт // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино*. М., 1977. С. 255-270; *его же*. О литературной эволюции // Там же. С. 270-281. См. также: *Казанский Б.*

Идея исторической поэтики // Поэтика: Временник / Отдела словесных искусств ГИИИ. Л., 1926. Вып. 1; Шкловский В.Б. О теории прозы. М.; Л., 1925.

С. 41

⁴⁴ Ср. высказывание М.М. Бахтина: “Литература на своем историческом этапе пришла на готовое: готовы были языки, готовы основные формы видения и мышления. Но они развиваются и дальше, но медленно (в пределах эпохи их не уследишь). Связь литературоведения с историей культуры (культуры не как суммы явлений, а как целостности). В этом сила Веселовского (семиотика)” (*Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества*. М., 1979. С. 344). Указание на “устойчивые поэтические формулы” — существенный момент в концепции А.Н. Веселовского, получивший широкое развитие как в его собственных дальнейших изысканиях, так и в науке последующего периода. Веселовский прослеживал повторяемость “общих мест”, топосов, неизменных формул в широких хронологических и ареальных рамках литературы. Ср.: *Curtius E.R. EuropSische Uteratur und lateinisches Mittelalter*. Berno, 1948.

⁴⁵ *Скотт В. Дева озера* // Собр. соч.: В 20 т. М.; Л., 1965. Т. 19.

⁴⁶ Как отмечал в 1907 г. В.Н. Перетц, “еще недавно шел оживленный спор о том, что такое “история литературы” и что считать литературой. В 1871 году... не было выяснено, что понимать под словом литература, а отсюда неясно, чем должна заниматься “история литературы” (*Перетц В.Н. Из лекций по методологии истории русской литературы*. С. 35). Русская академическая наука полагала историческим знанием знание о явлениях прошлого — в противоположность статическому, теоретическому, догматическому знанию. Задачей истории является исследование происхождения (генезиса) явлений, их видоизменения (трансформации) или развития (эволюции) (см. там же. С. 37). Положение А.Н. Веселовского о свободе содержания и необходимости формы как сути литературного развития не осталось незамеченным. О.М. Фрейденберг писала: “Несомненно, что центральной проблемой, над которой работал Веселовский, было взаимодействие форм и содержаний... Веселовский имеет дело с фактами жизни и приписывает им непосредственную роль в формации литературных элементов, минуя сознание; сами эти факты он понимает в культурно-историческом духе; в них — генезис форм, в частности — сюжетов; в причинном соотношении с ними находится вся литература” (*Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра*. С. 14,17). Переключка с данным положением Веселовского ощутима в работе Ю. Тынянова “О литературной эволюции”: “Конструктивная функция, соотношенность элементов внутри произведения обращает “авторское намерение” в фермент, но не более. “Творческая свобода” оказывается лозунгом оптимистическим, но не соответствует действительности и уступает место “творческой необходимости” (*Тынянов Ю.М. О литературной эволюции*. С. 278).

Из введения в историческую поэтику

Впервые: ЖМНП. 1893. Май. Ч. 293. С. 1-22. Последующие публикации: Собр. соч. Т. 1. С. 30-57; ИП. С. 53-72; Поэтика. С. 35-48. Печатается по: ИП.

С. 42

¹ См. об этом, например: *Маркевич Г. Основные проблемы науки о литературе*. С. 286-341.

² Такое широкое понимание литературы резко противопоставляло позицию А.Н. Веселовского и нормативной эстетике, и немецкой идеалистической эстетике

(см.: *Мелетинский Е.М.* “Историческая поэтика” А.Н. Веселовского и проблема происхождения повествовательной литературы. С. 25).

³ Эти лекции, сохранившиеся в записях слушателя М.И. Кудряшова, частично опубликованы В.М. Жирмунским в ИП. — С. 398-492. См. также: Из лекций А.Н. Веселовского по истории эпоса / Публ. В.М. Гацака // Типология народного эпоса. М., 1975. С. 287-319.

⁴ С этой цепью “исследователь обратился к накоплению фактического материала, главным образом по предыстории литературы, с тем чтобы эти факты, расположенные строго объективно, сами собой привели к строгим и неопровержимым научным результатам. Разумеется, что и такое упование на факты, и ориентация на прямолинейный эволюционизм отражают сильное влияние позитивизма второй половины XIX века. Но сила Веселовского — в умении собрать и систематизировать грандиозное количество фактов, а затем использовать и синтезировать различные методические средства анализа, выработанные основными научными школами XIX века” (*Мелетинский Е.М.* “Историческая поэтика” А.Н. Веселовского и проблема происхождения повествовательной литературы. С. 25).

⁵ О *Шерере* см. примеч. 8 к ст. 1. Здесь имеется в виду его “Поэтика”, изданная посмертно Р.М. Майером (см.: *Scherer W. Poetik / Hsg. von R.M. Meyer. Berlin, 1888*). Ученый выступил против предвзятости романтической науки, априорности ее эстетических критериев, за беспристрастность филологии. Литературное произведение он трактует как общественно-исторический факт, обусловленный социальными, политическими и экономическими факторами, как совокупность “унаследованного, изученного, пережитого” (“*Erbtes, Erlerntes, Erlebtes*”).

⁶ О *Брюнетьере* см. в примеч. 43 к ст. 1. Речь идет о его книге “Эволюция жанров в истории литературы”, где развитие литературных жанров рассматривается с дарвинистских позиций как развитие биологических организмов.

⁷ См.: *Данте Алигьери. Божественная Комедия* / Пер. М.Лозинского; Изд. подгот. И.Н. Голенищев-Кутузов. М., 1968. (ЛП). С. 88: Ад. XX, 11-15.

С. 43

⁸ *Иванов день* — языческий солярный праздник, впоследствии приуроченный церковью к рождеству Иоанна Предтечи (24 июня). — См.: *Иванов Вяч. Вс., Топоров В.И.* Исследования в области славянских древностей М., 1974. С. 221-222.

С. 44

⁹ По вопросу об авторстве Гомера и безличном творчестве см. примеч. 19 и 21 кет. 1.

¹⁰ А.Н. Веселовский упоминает здесь Анну Луизу Жермену *де Сталь* (1766-1817), французскую писательницу и теоретика литературы, очевидно, как автора книги “*De la littérature, considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*” (“О литературе, рассматриваемой в связи с общественными установлениями”, 1800), представляющей романтический этап в развитии науки о литературе. Интерес к различным эпохам, восторженное отношение к средневековью, исторический подход к литературе и понимание ее связей с жизнью — все это было противоположно классическим установкам в литературоведении и стимулировало обращение к сравнительным исследованиям.

С. 45

¹¹ Иначе подходит к этому вопросу Е.М. Мелетинский: “Классические героические эпопеи, которые А.Н. Веселовский справедливо связывает с “сознанием политически сплотившейся народности”, по-видимому, создаются на путях скрещивания традиции архаического мифологического эпоса и исторических преданий;

последние интерпретируются с помощью поэтических моделей, выработанных старой эпической традицией. Следует подчеркнуть, что и собственные исторические сюжеты выходят из преданий, а не являются непосредственным откликом на событие; панегирик, если и является источником формирования эпоса, то сугубо дополнительным, периферийным.

В свете сказанного рушится разработанный А.Н. Веселовским образ лиро-эпической кантилены, которая в силу своей лирической настроенности способна живо откликнуться на историческое событие, чтобы позднее утратить свой лирический элемент” (*Мелетинский Е.М. “Историческая поэтика” А.Н. Веселовского и проблемы происхождения повествовательной литературы. С. 37-38*). *Кантилены* (от лат. *cantatio* -пение, песня, песнь), о которых идет здесь речь, — лиро-эпические стихотворные произведения средневековой европейской поэзии, исполнявшиеся в сопровождении музыкального инструмента.

¹² *Chanson de Roland* (фр.) — “Песнь о Роланде” — наиболее известная героическая поэма средневековой Франции, относящаяся к циклу поэм “Королевская жеста”, связанному с Карлом Великим, самая ранняя из сохранившихся редакций относится к XIIв. — Рус. пер.: Песнь о Роланде. Коронование Людовика. Нимская телега. Песнь о Сиде. Романсеро / Вступ. ст. Н.Б. Томашевского. М., 1976. (БВЛ). С. 27-144: Пер. Ю. Корнеева.

¹³ В.Н. Перетц полагает, что под влиянием полемики с Н.И. Кареевым А.Н. Веселовский уже не настаивает на неизменности форм и вводит новый принцип литературной эволюции — роль влияния на традицию личного почина (см.: *Перетц В.Н. Из лекций по методологии истории русской литературы. С. 261*).

¹⁴ Ср. понимание поэта у Платона (“Ион”) как носителя божественного вдохновения, отца, вождя мудрости.

¹⁵ *Douce France* (фр.) — милая Франция — устойчивый эпитет, употребляемый даже врагами Франции. Здесь важно учесть существенное значение стадийно-типологических различий в самом развитии эпоса: “Без учета перспективы этого развития мы рискуем отнести к одной плоскости явления, принадлежащие на самом деле к различным ступеням исторического и литературного процесса”. На архаической ступени народного эпического творчества “отсутствует широкая народная и государственная перспектива классического героического эпоса и связанная с нею более конкретная историческая локализация. Герой является здесь представителем семьи и рода, а не народа и государства” (*Жирмунский В.М. Народный героический эпос. М.; Л., 1962. С. 44. Ср.: Хойслер А. Германский героический эпос и сказание о Нибелунгах. С. 351*).

С. 46

¹⁶ Ср.: *Мелетинский Е.М. Происхождение героического эпоса: Ранние формы и архаические памятники. М., 1963*.

¹⁷ *Миннезингеры* (нем. *Minnesinger* от *Minne* — любовь и *Singer* — певец) -средневековые германские поэты XII-XIVвв., воспевавшие рыцарское служение даме сердца, используя лирические традиции поэзии трубадуров, зародившейся в конце XI в. в Провансе и ставшей образцом для европейских поэтов. Принятыми поэтическими формами были песня (две строфы с заключением), лейх (более свободное соединение ряда строф) и шпрух (одна строфа, как правило, дидактического содержания). — См.: *Des Minnesangs Frühling. Leipzig, 1977; см. также примеч. 13 к ст. 3; 37 к ст. 5; 269, 275, 278, 280, 294, 297, 301, 511 к ст. 6*.

¹⁸ *Deutschland über alles!* (нем.) — Германия превыше всего! — См. рус. Поэзия трубадуров. Поэзия миннезингеров. Поэзия вагантов / Вступ. ст. Б. Пуришева. М., 1974. (БВЛ).

¹⁹ *Шпильманы* (нем. Spielmann — игрец, актер) — средневековые немецкие бродячие актеры, создатели и исполнители эпических песен; расцвет их творчества приходится на вторую половину XII в.

²⁰ *Бродячие клирики* — низшие духовные чины, могли относиться к вагантам (бродяги), школярам. Авторы латиноязычной лирики. — См.: Поэзия вагантов / Изд. подгот. М.Л. Гаспаров. М., 1975. (ЛП).

²¹ *Лампрехт* Немецкий, или Лампрехт из Трира, известен как автор “Песни об Александре”, посвященной подвигам Александра Македонского (ок. ИЗО).

²² *Конрад* Регенбургский — клирик, автор вольного перевода на немецкий язык “Песни о Роланде” (ок. 1133).

С. 47

²³ *Reinhart* — Рейнхарт, Рейнгард, Рейнеке — немецкое имя героя животного эпоса, восходящего к индоевропейским источникам. Около 1148 г. возникает латинская поэма о похождениях этого героя-лиса; около 1175 г. — французский цикл, объединенный образом лиса Ренара. Немецкий перевод-переделка, принадлежащий перу Генриха Лицемера, создается около 1180 г.

²⁴ “*Физиолог*” — сборник естественнонаучных сведений II — III вв., почерпнутых из античных и восточных источников. Содержит описания представителей животного мира, фантастических существ, сказочных явлений.

²⁵ “*Romans du Renart*” (фр.) — “*Роман о Лисе*” (XII-XIII вв.) — См. примеч. 23. Старофранцузский стихотворный роман, относящийся к шедеврам европейской средневековой литературы, состоящий из цикла стихотворных повестей (30 частей, или “ветвей”) развлекательного и сатирического характера. Принадлежит к так называемой городской литературе. Автором первой стихотворной повести, вошедшей в цикл и давшей ему название, был Пьер де Сен-Клу (1175). — См.: Роман о Лисе / Пер, и сост. А. Наймана; Предисл. и коммент. А.Д. Михайлова. М., 1987.

С. 48

²⁶ *Вильгельм Мальмсберийский* (Вильям; ок. 1090 — после 1142) — английский хронист.

С. 49

²⁷ Здесь ощущается сближение с взглядами Н.И. Кареева на литературную эволюцию, в основе которой — взаимодействие творчества и традиции. — См.: *Кареев Н.И.*, Литературная эволюция на Западе. С. 24.

С. 50

²⁸ *Донат* Элий — римский грамматик IV в., автор двух учебников, ставших основными руководствами в процессе школьного обучения в средние века; поэтому обучение латинской элементарной грамматике стали обозначать словом “донат”.

²⁹ Примером такого органического развития явилась древняя Скандинавия: “... каждый жанр достиг здесь зрелости и явлен нам во всей окончательности своих жанровых признаков” [*Смирницкая О.А.* Поэтическое искусство англосаксов // *Древнеанглийская поэзия* / Изд. подгот. О.А. Смирницкая, В.Г. Тихомиров. М., 1982. (ЛП). С. 210].

С. 51

³⁰ Имеется в виду драматургическое творчество монахини-поэтессы Хросвиты Гандерсгеймской (ок. 935-1002), обращавшейся при создании своих назидательных комедий к традиции Теренция.

С. 53

³¹ Это центральная идея “Исторической поэтики” А.Н. Веселовского, не оспоренная учеными в ходе последующего развития научных исследований в этой области,

но в ряде моментов скорректированная ими. — См.: *Фрейденберг О.М.* Миф и литература древности. М., 1978. С. 76; *ее же.* Поэтика сюжета и жанра. С. 18, 134; *Мелетинский Е.М.* Поэтика мифа. М., 1976. С. 138; *его же.* “Историческая поэтика” А.Н. Веселовского и проблема происхождения повествовательной литературы. С. 30-38; *Иванов Вяч. Вс.* Очерки по истории семиотики в СССР, М., 1976. С. 6-9.

С. 54

³² *Чимабуэ* (наст. имя Ченни ди Пепо; ок. 1240 — ок. 1302) — итальянский художник, представитель консервативного течения в живописи Проторенессанса.

³³ Имеется в виду герой предсказания Вергилия из I песни “Ада” “Божественной Комедии” Данте (С. 101-110) — Пес (*il Veltro*), спаситель Италии, по предположениям дантологов — император Генрих VII.

³⁴ *Фридрих I Барбаросса* (ок. 1125 -1190) — германский король, с 1152г. император Священной Римской империи.

³⁵ *Наполеон III* (1808-1883) — французский император (1852-1870).

³⁶ *Людовик XIV* (1638-1715) — французский король (с 1643), при котором абсолютизм достиг своего апогея. Многочисленные войны, которые он вел, вызывали народные волнения.

³⁷ Имеется в виду июльская революция 1830 г. во Франции, с энтузиазмом встреченная передовыми деятелями Германии. “*Юная* (сейчас принято говорить “молодая”) *Германия*” — группа немецких писателей, стремившихся в 30-е годы к пересмотру эстетических позиций романтизма.

С. 55

³⁸ *Марло* Кристофер (1564-1593) — английский драматург. Имеется в виду его “Трагическая история доктора Фауста”, написанная в 1588, — 1589 гг., по другим данным — в 1592 и опубликованная в 1604 г. Проблему Фауста — конфликт между знанием и верой — Марло ставит в духе присущего ему гуманистического богоборчества. — См.: *Марло К.* Трагическая история доктора Фауста / Вступ. ст. Л. Пинского. 2-е изд. М., 1959.

О Кальдероне см. примеч. 23 к ст. 1.

³⁹ *Дион Хризостом* (ок. 40 — ок. 112) — древнегреческий ритор и философ.

⁴⁰ *Рабле* Франсуа (1494-1553) — французский писатель. *Телемская обитель* -гротескно-фантастическое описание социальной утопии в романе Рабле “Гаргантюа и Пантагрюэль” (1533-1552). А.Н. Веселовский посвятил этому произведению отдельную работу, см.: *Веселовский А.Н.* Рабле и его роман // *Веселовский А.Н.* Избранные статьи. С. 398-463. См. также: *Бахтин ММ.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1965.

⁴¹ См.: *Утопический роман XVI-XVII веков* / Вступ. ст. Л. Воробьева. М., 1971. (БВЛ).

⁴² *Робинзонады XVIIIвека* — разновидность приключенческого, утопического романа, распространившаяся под влиянием романа Даниэля Дефо “Робинзон Крузо” (1719).

С. 56

⁴³ Легендарный образ *Дон Жуана* по-разному интерпретирован у Тирсо де Молины, Мольера, Э.Т.А. Гофмана, Байрона, Пушкина и др.

В.М. Гаршин (1855-1888) при написании своей повести “Сказание о гордом Аггее” (1886) использовал легенду о царе Аггее (см.: *Афанасьев А.Н.* Русские народные легенды. М., 1860; *Веселовский А.Н.* Разыскания в области русских духовных стихов // *Записки* / имп. Академии наук. Спб., 1881. Т. 38. III-V. С. 147-150).

⁴⁴ *Экзогамический* (от гр. *ἔξω* — вне, снаружи, и *γάμος* — брак) — запрещающий браки внутри данной общественной группы. Показательно, что уже в этой работе А.Н. Веселовского очевидно то стремление к комплексному осмыслению данных литературы и этнологии, которое наиболее полно и глубоко проявилось в его разработках поэтики сюжетов. В поисках основ сюжетности ученый опирался на данные английской антропологии (см. об этом: *Мелетинский Е.М.* Поэтика мифа. С. 123), в данном случае на работу: *Lang A.* Custom and Myth. London, 1884, где, в частности, рассматривалась и упоминаемая здесь Веселовским сказка об Амуре и Психее, включенная в качестве вставной новеллы в авантюрно-аллегорический роман “Метаморфозы” (или “Золотой осел”) римского писателя Луция *Апулея* (ок. 125 — ок. 180). См.: *Апулей.* Апология. Метаморфозы. Флориды / Пер. М.А. Кузмина, С-П. Маркиша; ст. М.Е. Грабарь-Пассек. М., 1959. (ЛП). С. 167-202. См. также примеч. 13 к ст. II (Приложение).

⁴⁵ *Totem* (англ, из яз. индейцев, означает “его род”) — объект религиозного почитания в родовой группе (животное, растение и т. п.), символ, соотношенный с элементами ранней социальной организации. Будучи единичным явлением, тотем наделяется всеми свойствами общего, чаще всего мыслится как общий предок рода — отсюда запрет (табу) на его убийство или поедание. — См.: *Frazer J.J.* Totemism. London, 1887; *его же.* Totemism and exogamy. London, 1910. V. 1-4; *Lang A.* The Secret of the Totem. London, 1905; *Фрейд З.* Тотем и табу: Психология первобытной культуры и религии / Пер. М.В. Вульфа; Предисл. Г.П. Вейсберга. М.; Пг., 1922; *Левин-Строс К.* Структурная антропология. М., 1985; *Лосев А.Ф.* Знак. Символ. Миф // Труды по языкознанию. М., 1982.

С. 57

⁴⁶ *Амадисы* — многочисленные подражания испанскому рыцарскому роману “Амадис Гальский” (1508), включавшему легенды и предания бретонского и каролингского циклов.

⁴⁷ *Улисс* — один из древних вариантов имени Одиссей. С. 58 ⁴⁸ См. примеч. 22 к ст. 1.

Из истории эпитета

Впервые: ЖМНП. 1895. Дек. Ч. 302. С. 179-199. Последующие публикации: Собр. соч. Т. 1. С. 58-85; ИП. С. 73-92. Печатается по: ИП — с сокращениями.

С. 59

¹ Выдвинутое А.Н. Веселовским утверждение принято в современной науке и приводится в Краткой литературной энциклопедии: “...каждый из этапов историко-литературного процесса (смена стилей и направлений) нашел свое отражение в эпитете” [*Корольков В.И.* Эпитет // Краткая литературная энциклопедия. Т. 8. М., 1975 (далее — КЛЭ). С. 923].

² Из этого положения исходят и современные исследователи, отмечающие, что затронутые в данной работе А.Н. Веселовского вопросы изучения фольклорного эпитета до сей поры являются программными. — См.: *Шталь И.В.* Гомеровский эпитет как элемент художественной системы // Поэтика древнегреческой литературы. М., 1981. С. 331-365.

³ Иначе у О.М. Фрейденберг, полагавшей, что “метафора не была готовой величиной и не создавалась сразу... Ее переносность начиналась в архаический период Гре-

ции с перенесения конкретных смыслов на отвлеченные, а завершилась уже в новые времена понятийной “фигуральностью”... Прежде чем получить фигуральность, метафора как понятийная форма образа подготавливалась в эпитете”. — См.: *Фрейдентберг О.М.* Образ и понятие // *Фрейдентберг О.М.* Миф и литература древности. С. 182, 197.

⁴ См.: Старшая Эдда: Древнеисладские песни о богах и героях. С. 90, 117, 127.

⁵ Ср. об эпитете у Б.В. Томашевского: поэтическое определение “не имеет функции выделения явления из группы ему подобных и не вводит нового признака, не заключающегося в слове определяемом. Поэтическое определение повторяет признак, заключающийся в самом определяемом слове, и имеет целью обращение внимания на данный признак или выражает эмоциональное отношение говорящего к предмету” (*Томашевский Б.* Поэтика. 5-е изд. М.; Л., 1930. С. 34).

⁶ Очевидно, ошибочная этимология А.Н. Веселовского. Если “красна” еще можно подвести к значению “пламя”, “огонь”, то слово “девица” возводят к индоевр. корню dhēi — сосать, кормить грудью. См.: *Преображенский А.* Этимологический словарь русского языка. М., 1910-1914. Т. 1. С. 207-378; *Фасмер М.* Этимологический словарь русского языка. М., 1967. Т. 1. С. 491, Т. 2. С. 367; Этимологический словарь славянских языков / Под ред. О.Н. Трубачева. М., 1978. Т. 5. С. 18; М., 1985. Т. 12. С. 95-97.

С. 60

⁷ *Левины* (или *Ашвины*) — в индуистской мифологии божественные близнецы, небесные всадники; *Варуна* — один из великих богов ведийского пантеона; *Индра* — “царь богов”, бог грома и молнии, наиболее популярный персонаж вед. — См.: Ригведа. Избранные гимны (см. примеч. 25 к ст. 1); соответствующие статьи В.Н. Топорова в: Мифы народов мира. М., 1980. Т. 1. С. 144-145, 217-218, 533-535; *Дюмезиль Ж.* Верховные боги индоевропейцев / Пер. Т.В. Цивьян. М., 1986. С. 39-84.

⁸ “Переживание” здесь в смысле: пережиток, осколок, рудимент, реликт. Ср.: “Если у Софокла встречается “золотолучистый шафран”, то это шафран определенный, растущий в заповедной роще Колонского божества, и живописует это растение хор, поэтически воспевающий свой родной Колон: это шафран Колона, колонской рощи, где все полно божественной красоты. На гомеровском щите запечатлены “золотые люди”, у Гефеста действуют “золотые слуги”, у Гесиода идет речь о “золотом поколении”, но это все существа, а не качества существ. Что до античного эпитета “золотое солнце”, то он уже имеет значение понятия, связанного, однако, с мифологическим образом солнца-золота. Но эпитеты-метафоры нашего времени “золотое сердце”, “золотые руки” ничего общего не имеют ни с мифологическими образами, ни с “перенесением” с объекта на субъект: связь двух отвлеченных понятий здесь традиционна (золото как нечто драгоценное)” (*Фрейдентберг О.М.* Образ и понятие // *Фрейдентберг О.М.* Миф и литература древности. С. 199-200).

С. 61

⁹ См.: *Parry M.* L'épithète traditionnelle dans Homère. Paris, 1928.

¹⁰ Имеется в виду трактовка тропа у Аристотеля: “Переносное слово <метафора> — это несвойственное имя, перенесенное с рода на вид, или с вида на род, или с вида на вид, или по аналогии” (*Аристотель.* Поэтика. 1457b6 // *Аристотель и античная литература.* М., 1978. С. 147).

С. 62

¹¹ *Ленау* Николаус (наст. имя и фам. — Франц Нимбш фон Штреленау; 1802-1850) — австрийский поэт-романтик. — См.: *Ленау Н.* Стихотворения — Ян Жижка. Поэма. М., 1956.

¹² *Кардуччи* Джозуэ (1835-1907) — итальянский поэт, лауреат Нобелевской премии (1906), филолог исторической школы, занимавшийся в основном литературой средневековья и Возрождения.

С. 63

¹³ *Вальтер фон дер Фогельвейде* (ок. 1170 — ок. 1230) — немецко-австрийский поэт-миннезингер (см. примеч. 17 к ст. 2; 37 к ст. 5); его поэзия знаменует собой вершину средневековой немецкой лирики. — См.: *Вальтер фон дер Фогельвейде*. Стихотворения / Изд. подгот. В.В. Левик, В.Б. Микушевич, Б.И. Пуришев, Д.Л. Чавчанидзе. М., 1985. (ЛП).

¹⁴ *Chi per lungo silenzio pareo fioco* (ит.) — букв.: Кто от долгого молчания хрипло (слабо) говорил. В переводе М. Лозинского это место звучит так: “От долгого безмолвья словно томный”. — См.: *Данте Алигьери*. Божественная Комедия. С. 11 (Ад. I, 63).

¹⁵ Ср.: “В поэзии классического стиля существовал известный круг традиционных канонизированных определений, условно выделяющих типический, идеальный признак предмета <...> это готовые тавтологические клише, освященные литературной традицией. <...> Они знакомы нам также из русской поэзии XVIII и начала XIX в.; ср. у Батюшкова: *кудрявые* рощи, *прозрачные* воды. <...> Многие из эпитетов такого рода носят интернациональный характер. Более пристальное стилистическое исследование обнаружит их источники в поэзии латинской и французской и проследит их судьбу в новоевропейских литературах” (*Жирмунский В.М.* К вопросу о эпитете // *Жирмунский В.М.* Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977. С. 359).

С. 64

¹⁶ *Спенсер* Герберт (1820-1903) — английский философ и социолог, один из основоположников позитивизма. В конце XIX в. идеи Спенсера были весьма популярны, они оказали также влияние на концепции А.Н. Веселовского (например, идея историзма в этнографии, понимание искусства как игры и др.). — См.: *Спенсер Г.* Собр. соч.: В 7 т, Спб., 1898-1900.

¹⁷ Ср. в связи с греческой литературой: “Первые понятийные признаки предмета берутся сперва из семантики тавтологичного образа; когда слитность субъекта и объекта расторгнута и тождество нарушено, один из образов начинает передавать суммарную черту предмета, семантически означавшую этот самый предмет. <...> Ограничительность первых понятийных “признаков”, еще конкретных и суммарных в своей качественной природе, создает известный круг эпитетов, тесно примыкающих к определяемым им предметам” (*Фрейденоберг О.М.* Образ и понятие // *Фрейденоберг О.М.* Миф и литература древности. С. 198-199).

¹⁸ *Агни* (др.-инд. Agni) — букв. “огонь”; в ведийской и индуистской мифологии бог огня, домашнего очага и жертвенного костра; персонификация священного огня. — См.: *Топоров В.Н.* Агни // *Мифы народов мира*. Т. 1. С. 35-36.

¹⁹ *φαέθων* (гр.) — блестящий, сверкающий; *Фаэтон*, сын бога Гелиоса (солнца). Об отождествлении понятий царь, бог, солнце, небо у древних см.: *Фрейденоберг О.М.* Миф и литература древности. С. 528: Примеч. 80.

С. 65

²⁰ См. примеч. 19 к ст. 2.

²¹ Как отмечает В.М. Жирмунский (ИП. С. 620), под хронологией понимается здесь не абсолютная хронологическая датировка литературных явлений, а их относительная стадийная последовательность.

²² Исследователями замечено, что нет принципиальной разницы между тавтологическим эпитетом и тавтологическим параллелизмом, парадоксальным эпитетом

и антонимическим сочетанием. Здесь имеет место абстрагирующее “качание” смысла в пределах изобразительной конструкции, когда несколько эпитетов (подчас противоположного смысла) либо, казалось бы, свободно замещают друг друга, либо собираются при одном существительном, еще больше тем самым увеличивая амплитуду “качания” или, напротив, способствуя максимальному нагнетению и усилению определенного внутреннего качества. Той же цели, по Веселовскому, служат эпитеты-дублиеты. — См.: Неклюдов С.Ю. Особенности изобразительной системы в долитературном повествовательном искусстве // Ранние формы искусства. М., 1972. С. 209 — 210. Ср.: Parry M. The making of Homeric verse. Oxford, 1971. P. 22,158.

С. 66

²³ Ф. Миклошич отмечал, что постоянный эпитет может не иметь никакого отношения к описываемой ситуации, противоречить ей, быть несовместимым по смыслу со своим существительным: “У сербов даже мавр имеет белые руки — до того эпитет белый сросся со словом рукд” (Миклошич Ф. Изобразительные средства славянского эпоса: Древности // Труды / Слав, комис. имп. моек, археолог, общ. М., 1895. Т. 1.С. 219).

С. 67

²⁴ Педон Альбинован — римский поэт I в., автор поэм о Тесее и Германике.

С. 69

²⁵ Плеоназм (гр. *irXeavaana*. — избыток; излишек) — оборот речи, совмещающий близкие по смыслу слова, использование которых с точки зрения логики высказывания является излишним.

²⁶ А.Н. Веселовский приводит здесь примеры парных формул, известных разным национальным эпосам, из кн.: Gerber G. Die Sprache als Kunst. 2B. Bromberg, 1871-1874. V.I. S. 324,445.

С. 70

²⁷ В русском языке нет соответствия, выражаемого одним словом: данное значение передается словосочетанием “быстрый, как молния”. “Сложность” этого эпитета лучше выразило бы несуществующее составное прилагательное “молниеносно быстрый”, что справедливо и для других примеров, приводимых здесь А.Н. Веселовским из Г. Гейне: “жадноубивающие”, “мрачноупрямые”.

С. 71

²⁸ Гесиод — древнегреческий поэт VIII-VII вв. до н. э., автор поэм “Труды и дни” и “Теогония”. — См.: Эллинические поэты в переводах В.В. Вересаева / Предисл. Н. Сахарного; Коммент. В. Вересаева, М. Ботвинника, А. Зайцева. М., 1963.

²⁹ Пиндар (ок. 518-442 или 438 до н. э.) — древнегреческий поэт, из произведений которого до нас дошли четыре книги эпиникиев. — См.: Ярхо В.Н., Полонская К.Я. Античная лирика. М., 1967.

³⁰ *Kenningar* (сканд.: мн. ч. от *kenning*) букв.: обозначения. Кеннинг — замена одного существительного двумя, причем второе из них определяет первое (например, корабль, — конь моря). В эддической и скальдической поэзии — основной стилистический элемент. В контексте рассматриваемой здесь А.Н. Веселовским проблемы существенно, что поэзия скальдов — начальный этап в развитии осознанного авторства в поэзии, тот этап, который Веселовским был назван “переходом от певца к поэту”. Этот переход от неосознанного к осознанному авторству обычно недоступен для наблюдения, и лишь скальдическая поэзия предоставляет такую возможность. — См.: Стеблин-Каменский М.И. Скальдическая поэзия // Поэзия скальдов / Изд. подгот. С.В.Петров, М.И. Стеблин-Каменский. Л., 1979. (ЛП). С. 78-79; Стеблин-Каменский М.И. Историческая поэтика. Л., 1978. С. 40-64.

³¹ *Аппозиция* (лат. *appositio*) — приложение в форме существительного.

³² *Скальды* (сканд.) — норвежские и исландские поэты, певцы IX-XIII вв. дописьменного этапа. Формальная усложненность их поэзии не имеет прецедентов в европейской литературе. — См.: Младшая Эдда / Изд. подгот. О.А. Смирницкая, М.И. Стеблин-Каменский. Л., 1970. (ЛП); Поэзия скальдов / Изд. подгот. С.В. Петров, М.И. Стеблин-Каменский. М., 1979. (ЛП).

С. 72

³³ *Менар* Луи (1822-1901) — французский поэт. — См.: Поэзия французской революции 1848 г. / Вступ. ст. Ю. Данилина. М., 1948.

³⁴ Цитата из сонета Шарля Бодлера “Соответствия”:

Перекликаются звук, запах, форма, цвет,

Глубокий, темный смысл обретшие в слиянье <...>

[Пер. В. Левика. — См.: *Бодлер III. Цветы зла* / Изд. подгот. Н.И. Балашов, И.С. Поступальский. М., 1970. (ЛП). С. 20]. Сонет (1857) отразил символистские представления о “соответствиях” между различными проявлениями вовне, в чувственной реальности — реальности потаенной, стоящей за поверхностью вещей. Эти идеи известны восточной философии, в Европе — со времен Платона; особый интерес к ним проявляли романтики, вслед за ними — символисты (см.: *Бодлер III. Цветы зла*. С. 303-305: Примеч.).

В 1883 г. Артю Рембо откликнулся на это произведение Бодлера сонетом “Гласные”, где развил его идеи об аналогиях, связывающих цвета, звуки, запахи:

А — черный, белый — Е, И — красный, У — зеленый,

О — синий... Гласные, рождений ваших даты

Еще открою я ... А — черный и мохнатый

Корсет жужжащих мух над грудью зловонной...

— *Рембо А. Стихи. Последние стихотворения. Озарения. Одно лето в аду* // Изд. подгот. Н.И. Балашов, М.П. Кудинов, И.С. Поступальский. М., 1982. (ЛП). С. 85, 392-396: Примеч. Ср. близкие этому мысли К. Бальмонта, В. Хлебникова. — См.: *Выготский А.С. Психология искусства*. 2-е изд. / Общ. ред. Вяч. Вс. Иванова; Комментар. Л.С. Выготского, Вяч. Вс. Иванова. М., 1968. С. 91, 513: Примеч. 25. Ср.: *Paget R.A. The origin of language* // *Journal of World History* (UNESCO). 1953. Vol. 1. N 2; *Гамкрелидзе Т.Е. К проблеме произвольности языкового знака* // *Вопр. языкознания*. 1972. № 6.

³⁵ *Эйхендорф* Йозеф фон (1788-1857) — немецкий писатель, поэт эпохи романтизма, тяготеющий к символическим образам природы, к духу народной поэзии. — См.: *Эйхендорф И. Стихотворения*. Л., 1969; *Поэзия немецких романтиков* / Сост., предисл. и коммент. А.В. Михайлова. М., 1985. С. 263-318, 480-482.

С. 73

³⁶ *Толстой А.К.* Поли. собр. стихотворений: В 2 т. Л., 1984. Т. 1. С. 73, 535. Возможно, в этом стихотворении 1857 г. передано впечатление от игры немецкого скрипача Георга Кизеветтера, как и в рассказе Л.Н. Толстого “Альберт”. Ср. также отраженное в сонете К. Бальмонта восприятие им игры А.Н. Скрябина:

Сперва играли лунным светом феи,
Мужской диез и женское бемоль
Изображали поцелуй и боль.
Журчали справа малые затеи,

Прорвались слева звуки-чародеи,
Запела воля вскриком слитых воль.

И светлый эльф, созвучносгей король,
Баял из звуков тонкие камеи.

Завихрил лики в токе звуковом.
Они светились золотом и сталью,
Сменяли радость крайнею печалью,

И шли толпы. И был певучим гром,
И человеку бог был двойником
Так Скрябина я видел за роялью.

— Бальмонт К, Избранное / Сост. В. Бальмонт; Вступ. ст. Л. Озерова. М., 1983. С. 632.

³⁷ Людвиг Отто (1813 — 1865) — немецкий писатель, представитель “областнической” литературы, автор нравобытописательных новелл о жизни мещан и ремесленников Тюрингии. Драматургические опыты были неудачны,

³⁸ Arréat L. Psychologic du peintre. Paris, 1892; *его же*, Mémoire et imagination. Paris, 1895.

³⁹ Нурри А. (1802-1829) — французский певец.

⁴⁰ Келлер Готфрид (1819-1890) — швейцарский писатель. — См.: Келлер Г. Новеллы. М.; Л., 1952.

С. 74

⁴¹ Ср. у П.Г. Богатырева: “Нельзя рассматривать народные верования только как древние пережитки” (см.: Богатырев П.Г. Вопросы теории народного искусства. М., 1971. С. 181-184).

⁴² Здесь в смысле: рамки.

Эпические повторения как хронологический момент

Впервые: ЖМНП. 1897. № 4. Ч. 310. Отд. 2. С. 271-305. Последующие публикации: Собр. соч. Т. 1. С. 86-129; ИП. С. 93-124. Печатается по: ИП- с незначительными сокращениями.

С. 76

¹ Наличие повторов в эпической поэзии побуждало ученых подыскивать различные мотивировки этого явления, связываемого ими с проблемой генезиса героического эпоса. Среди выдвинутых гипотез конца XVIII — начала XIX в. особую известность приобрела так называемая теория Вольфа — Лахманна, согласно которой эпопея складывается из отдельных песен, принадлежащих анонимным авторам. Если Ф.А. Вольф строил свою теорию на материале поэм Гомера (см. примеч. 21 к ст. 1), то К. Лахманн (1793-1851), продолжив эту работу, распространил данную точку зрения на “Песнь о Нибелунгах”, а Г. Парис — на французский эпос (см. примеч. 7 к ст. 1). По мнению Г. Париса, большие эпические поэмы являются соединением малых лиро-эпических песен, или кантилен. Отсюда еще одно наименование гипотезы Вольфа—Лахманна: “теория малых песен”; гипотезы Г. Париса и его школы: “теория кантилен”, или иначе — “традиционалистская теория” (в этом определении акцентируется учет национальной традиции в создании кантилен и литературной традиции в процессе складывания эпопеи). “Неотрадиционалистскую” интерпретацию происхождения эпоса представляет авторитетный филолог XX в. Рамон Менендес Пидаль (см.: Менендес

Пидаль Р. Избранные произведения. М., 1961). Для А.Н. Веселовского была прежде всего важна фольклорная традиция, прослеживаемая в эпике, что сближает его как с подходом Менендеса Пидалья, так и с теорией Парри-Лорда (признававших, впрочем, наличие фольклорных корней исключительно для эпоса, но не для письменной литературы). Последние, исходя из устной формы бытования эпоса с присущей ей техникой поэтической импровизации, разработали концепцию повторяющихся эпических “формул” (см.: *Parry M.* Les formules et la metrique d'Homere. Paris, 1928; *Lord A.B.* The singer of tales. Cambridge, 1968). “Традиционалистской теории” была противопоставлена “индивидуалистическая”, принадлежащая Ж. Бедье (см.: *Bédier J.* Les légendes épiques. Paris, 1907-1913. V. 1-4) и отстаивающая наличие индивидуального авторства эпосов, которые, таким образом, создавались сознательно и единовременно, минуя стадию анонимных кантилен. См. также: *Гринцер П.А.* Эпос древнего мира // Типология и взаимосвязи литератур древнего мира. М., 1971.

² Здесь содержится отклик А.Н. Веселовского, в частности, на работу П. Раина о происхождении французского эпоса (*Raina P.* Le origini dell' epopea francese. Firenze, 1884), итальянского ученого, первым выступившего с опровержением “теории кантилен”. Веселовский признает существование “кантиленного этапа” в процессе складывания эпоса, однако отказывается видеть в последней механическое соединение кантилен. — Ср.: *Мелетинский Е.М.* Происхождение героического эпоса. Ранние формы и архаические памятники. М., 1963; *Жирмунский В.М.* Германский героический эпос в трудах Андреаса Хойслера // *Жирмунский В.М.* Сравнительное литературоведение. С. 281-313.

С. 78

³ *Жонглеры* (фр. jongleur от лат. jocolator — шутник, забавник) — бродячие певцы X-XIII вв. во Франции, аналог шпильманов в Германии и скоморохов на Руси, носители народной традиции, способствовавшие развитию героической эпики.

⁴ *Интерполяция* (лат. interpolatio — искажение) — произвольные словесные вставки в текст при редактировании или переписке.

⁵ *Фарейские* (фарерские, фэрейские) *песни* — средневековые эпические баллады с припевом, исполнявшиеся хором. Они возникли на Фарерских островах (Дания), записаны значительно позднее своего возникновения. — Ср.: *Мелетинский Е.М.* Введение в историческую поэтику эпоса и романа. М., 1986. С. 7.

С. 80

⁶ *Грёбер* Макс Густав — немецкий филолог-романист, основатель “Zeitschrift für romanische Philologie”, автор трудов по латинской литературе средневековья. Грёбер и другой немецкий филолог *Пакиер*, также сотрудничавший с этим журналом, выступили на его страницах с интерпретацией повторения как результата отсутствия более сложных форм.

Диттология (от гр. διττός — удвоенный, двойной; ср. лат. dito — развивать, усложнять, расширять, обогащать) — *синтаксическое* нанизывание, соединение; полагалось этими учеными более примитивным, чем иерархическое подчинение, и отражающим более упрощенное мышление автора.

С. 81

⁷ Первоначальная нерасчлененность, единое существование разных видов искусства — так называемый первобытный синкретизм — объясняет, по мнению Веселовского, художественные особенности эпики. Песенную форму героического эпоса современные исследователи также склонны возводить к “первобытной обрядово-лирической песне” (*Мелетинский Е.М.* Первобытные истоки словесного искусства // Ранние формы искусства. М., 1972. С. 158). — См. также примеч. 2 к ст. 6.

⁸ *Дифирамб* (гр. *διθύραμβος* — хвала, восхваление) — в древнегреческой литературе песнопение в честь бога Диониса, исполнявшееся хором и ставшее впоследствии основой трагедии. “Как и комедия, возникши первоначально из импровизаций -трагедия от запевал дифирамба <...> разрослась понемногу” (*Аристотель*. Поэтика. 1449a9 // *Аристотель и античная литература*. С. 117-118). — См.: *Радциг С.И.* История древнегреческой литературы. С. 162-165.

⁹ Как указывает В.М. Жирмунский, этот пример вызывал сомнения ученых: латинский перевод “народной” кантилены о святом Фароне (VII в.) включен в житие этого святого, написанное епископом Хильдегардием. На эту кантилену неоднократно ссылались ученые, в числе которых был и Веселовский, как на пример народной эпической песни, представляющей первую ступень в развитии героической эпопеи. Однако существуют сомнения в ее подлинности, и некоторые исследователи (Ф.А. Беккер) склонны считать ее подделкой самого Хильдегардия, датируемой 869 г. — См.: ИП. С. 622-623.

¹⁰ *Rondels* (фр. мн. ч. от *gondel*; *gond* — круг) — твердая стихотворная форма, популярная в XIV-XV вв. во Франции. Первые две строки 13-строчного стихотворения повторяются в конце второй строфы (АВва + авАВ), завершает последнюю, третью строфу опять начальная строка (авваА).

¹¹ *Viser* (дат.; мн. ч. от *vise*) — вися, песня, народная баллада в скальдической поэзии, как и другие термины, относящиеся к ней, не переводится, но транскрибируется на других языках; таким образом, в русской литературоведческой традиции *viser* называются висами. — См.: *Скандинавская баллада / Изд. подгот. Г.В. Воронкова, Игн. Ивановский, М.И. Стеблин-Каменский*. М., 1978. (ЛП).

¹² О календарных обрядах см. труд ученика А.Н. Веселовского: *Аничков Е.В.* Весенняя обрядовая песня на Западе и у славян. Спб., 1903. Ч. 1 — 2; см. также: *Календарные обычаи и обряды в странах зарубежной Европы: Зимние праздники*. М., 1973; *Календарные обычаи и обряды в странах зарубежной Европы: Весенние праздники*. М., 1977; *Календарные обычаи и обряды в странах зарубежной Европы: Летне-осенние праздники*. М., 1978; *Пронн В.* Русские аграрные праздники. Л., 1963.

¹³ *Сапфо* (Сафо; Vн-VIвв. до н. э.) — древнегреческая поэтесса, в ее поэзии отражен, в частности, свадебный обряд. — См.: *Античная лирика / Вступ. ст. С- Шервинского; Сост. и примеч. С- Апта, Ю. Шульца*. М., 1968. (БВЛ). С. 55-70. Ср.: *Фрейденберг О.М.* Поэтика сюжета и жанра. С. 284 — 285; *ее же*. Происхождение греческой лирики // *Вопр. литературы*. 1973. № 11. С. 103-123.

¹⁴ *Катулл* Гай Валерий (ок. 87 — ок. 54 до н. э.) — римский поэт, сознательно обращавшийся к греческой традиции, в частности к поэзии Сапфо.

Гимней (или *эпиталама*) — стихотворное произведение в честь свадьбы, развившееся из народных обрядовых песен. Упоминаемое А.Н. Веселовским произведение Катулла, относящееся к этому жанру, построено на материале греческого обряда в форме диалога двух хоров — юношей и девушек. — См.: *Катулл*. Книга стихотворений / Изд. подгот. С.В. Шервинский, М.Л. Гаспаров. М., 1986. (ЛП). С. 43-46.

С. 82

¹⁵ *Древнеаттическая комедия* (по Аттике — области Греции с центром в Афинах) — драматический жанр, развивавшийся в Древней Греции в 486 — 404 гг. до н. э. Один из наиболее видных представителей — Аристофан (ок. 445 — ок. 385 до н. э.). — См.: *Аристофан*. Комедии / Вступ. ст. В.Н. Ярхо. М., 1954. Т. 1-2; *Ярхо В.Н.* У истоков

европейской комедии. М., 1979; *Фрейденберг ОМ.* О древней комедии // *Фрейденберг О.М.* Миф и литература древности. С. 282-300.

¹⁶ О погребальном обряде см., например: *Фольклор и этнография: Обряды и обрядовый фольклор.* Л., 1974; *Фольклор и этнография: Связи фольклора с древними представлениями и образами.* Л., 1977; *Иванов Вяч. Вс., Гамкрелидзе Т.В.* Индоевропейский язык и индоевропейцы. Тбилиси, 1984. Т. 2. С. 822 — 831.

¹⁷ См. об этом: *Календарные обычаи и обряды в странах зарубежной Европы: Исторические корни и развитие обычаев.* М., 1983.

С. 83

¹⁸ “*Фламенко*” — старопровансальский роман в стихах XIII в., плод куртуазной культуры. В его тексте приводятся описания народных обычаев, связанных с приходом весны, цитируется куплет, “что в календы мая звучит”, т.е. поется девушками во время весеннего праздника, восходящего к языческим временам. — См.: *Фламенка / Изд. подгот. А.Г. Найман. М., 1983.* (ЛП). С. 103- Об отголосках этого произведения в русской литературе см.: *Жирмунский ВМ.* Драма Александра Блока “Роза и Крест”: Литературные источники. Л., 1964.

¹⁹ Как указывает В.М. Жирмунский, песня об “апрельской королеве” неоднократно цитировалась сторонниками теории происхождения средневековой лирики из весенней обрядовой поэзии (А. Жанруа, Г. Парис, Е.В. Аничков), однако А.Н. Веселовский первым указал на значение этой песни. — См.: *ИЛ.* С. 623: Примеч. к с. 102.

С. 84

²⁰ *Амебейное пение* (от гр. *αμοιβητος* — попеременный, поочередный, следующий один за другим) — попеременное пение двух певцов или двух хоров. К ранней амебейности А.Н. Веселовский и возводил позднейшие повторы в эпике. Современные исследователи не склонны целиком сводить стереотипичность в литературе к фольклорному генезису, полагая, что “она вообще в высшей степени присуща поэтике средневековья” (*Мелетинский Е.М.* Введение в историческую поэтику эпоса и романа. М., 1986. С. 13).

²¹ *Антифоническое пение* (от гр. *αντιφωνια* — разногласие, несогласие) — разновидность исполнения молитв, псалмов в христианской литургии попеременно двумя хорами или певцом и хором.

²² *Феценнины* (или фесценнины; от названия этрусского города Фесценция) -в древнем Риме жанр шуточных песен, сопровождавших различные обрядовые праздники, послуживших одним из источников римской комедии.

²³ *Квинт Гораций Флакк* (65-8 до н.э.) — римский поэт, автор од, сатир, посланий. — См.: *Гораций.* Поли. собр. соч. / Ред. и примеч. Ф.А. Петровского. М.; Л., 1936; *его же.* Оды, эподы, сатиры, послания / Ред., пер., вступ. ст., коммент. МЛ. Гаспарова. М., 1970.

²⁴ *Аттические сколии* (от гр. *σκολιός* — кривой, лукавый) — импровизированные песни, исполнявшиеся в Древней Греции ок. II в. до н. э. поочередно участниками пира.

²⁵ *Пастурель* (или пасторель; прованс. *pastourelle* — пастушка) — жанр трубадурской лирики, использующий форму диалога между рыцарем и пастушкой.

²⁶ *Тенциона* (или тенсона; прованс. *tenzone* от лат. *tensio* — прение, спор) — с XII в. жанр провансальской лирики, разновидность поэтического турнира, на котором два участника вступают в словесный поединок на заданную тему. В отличие от

жанра средневековых “диспутов” (см., например, примеч. 70, 76 к ст. 6) в тенционе в диалог вступают не персонифицированные предметы, явления, а поэты. Общее строение тенцыоны близко к амебейной композиции.

²⁷ *Рождественская мистерия* — религиозный театральный жанр XIV-XVI вв., выросший из литургического действия.

²⁸ *Буколики* (от гр. βουκόλικος — пастушеский) — жанр античной поэзии III в. до н. э. — V в. н. э., часто использовавший диалогическую форму, фольклорные мотивы. “Буколики” (41-39 до н. э.) римского поэта Марона Публия Вергилия (70-19 до н. э.) наполовину состоят из диалогических эклог.

С. 87

²⁹ *Гномический* (от гр. γῆμις — мысль, воззрение) — поучительно-философский; гнома — жанр афористики, часто стихотворный, заключающий в себе краткое философское суждение, близкое к пословице.

С. 88

³⁰ *Stef* (исл.) — вставные предложения в средней части скальдической хвалебной песни X-XIII вв., разделяющие ее на отдельные части. Возможности применения этого припева были многообразны: stef мог иметь разную форму, не связанное с основным текстом песни содержание, мог завершать каждое четверостишие, но мог и не повторяться вообще. — См.: *Стеблин-Каменский М.И.* Скальдическая поэзия // Поэзия скальдов. С. 109.

³¹ *Драпа* — основная форма скальдической хвалебной песни, лишённая сюжета, прямой речи, вымысла, повествующая, как правило, о подвигах живущего современника. — См.: *Стеблин-Каменский М.И.* Скальдическая поэзия. С. 108-119.

³² *Laisse*, лесса — строфа в старофранцузском эпосе неустанавливаемого объема с ассонансам! (лессами написана “Песнь о Роланде”).

С. 89

³³ *Косовская битва* — решающее сражение между сербско-боснийскими войсками под предводительством князя Лазаря и армией турецкого султана Мурада I, окончившееся победой турок (1389) и приведшее к подчинению Сербии Османской империей, в состав которой она вошла в 1459 г. Косовская битва, подвиги сербских воинов стали ведущей темой сербского героического эпоса.

³⁴ Потом в саду сел под сосной в тени

И звать баронов на совет велит.

— Песнь о Роланде // Песнь о Роланде. Коронавание Людовика. Нимская телега. Песнь о Сиде. Романсеро. С. 32: Пер. Ю. Корнеева.

³⁵ Карл-император под сосной воссел.

Сошлись к нему бароны на совет.

— Песнь о Роланде. С. 32: Пер. Ю. Корнеева.

С. 90

³⁶ *Псевдо-Турпин* — автор “Истории Карла Великого и Роланда” (ок. 1165), именуемой “хроникой Псевдо-Турпина”. Здесь пересказаны сюжеты романских сказаний о Карле Великом.

С. 92

³⁷ *Анафора* (гр. αναφορά — ссылка, сноска, сообщение) — повтор слова или группы слов в начале нескольких стихов, строф.

³⁸ *Климакс* (гр. κλίμαξ — лестница) — стилистическая фигура, основанная на расположении слов в порядке возрастания их значения.

³⁹ *Палилогия* (гр. πάλι — снова, опять, λόγος — слово) — одна из риторических фигур, повторение последнего слова фразы в начале следующей как способ развития дальнейшего повествования. Другие наименования — анадиплозис, редупликация.

⁴⁰ См.: Про Саловья Будимеровича // Древние российские стихотворения, собранные Киршию Даниловым. 2-е изд. / Изд. подгот. А.П. Евгеньева, Б.Н. Путилов. М., 1977. (ЛП).С. 9-15.

С. 93

⁴¹ Доде Альфонс (1840-1897) — французский писатель. — См.: *Доде А.* Собр. соч. М., 1965. Т. 1-7.

Д'Аннунцио Габриеле (1863-1938) — итальянский писатель. — См.: *Д'Аннунцио Г.* Собр. соч. Спб., б.г. Т. 1-12.

⁴² *Сита* — в индуистской мифологии родившаяся из борозды и удочеренная царем Видехи Джанакой супруга *Рамы*, седьмого земного воплощения бога Вишну. Заподозренная мужем в измене Сита со своими сыновьями *Кушей* и *Лавой* скрывается у аскета *Вальмики*, именуемого в индийской традиции “первым поэтом”, легендарным автором эпической поэмы “*Рамаяна*”, изобретателем эпического стихотворного размера — шлоки. Вальмика воспитывал Кушу и Лаву до их возвращения к отцу. Ситу же в этот момент по ее просьбе поглощает ее мать — Земля. — См.: *Рамаяна* / Лит. изложение В.Г. Эрмана, Э.Н. Темкина. М., 1965; *Гринцер П.А.* “*Махабхарата*” и “*Рамаяна*”. М., 1970; *его же.* Древнеиндийский эпос: Генезис и типология. М., 1974.

С. 94

⁴³ *Финские руны* — эпические песни, народные песни, включенные Э. Лённротом в “*Калевалу*” (см. примеч. 24 к ст. 1). — См.: *Евсеев В.Я.* Исторические основы карело-финского эпоса. М.; Л., 1957-1960. Кн. 1-2.

С. 95 ⁴⁴ См. русский перевод А.И. Корсуна в: *Старшая Эдда*. С. 41-45.

С. 96

⁴⁵ *Экзарх* (гр. *ἐξάρχος* — глава жрецов при храме) — здесь в значении: зачинатель, ведущий, глава.

⁴⁶ *Сатура* (лат. *satura* — смесь, всякая всячина) — римский литературный жанр II в. до н. э., следующий эллинистическому принципу пестроты, в частности чередующий стихи и прозу. Позже становится исключительно стихотворным жанром, приобретает обличительный оттенок.

⁴⁷ *Lais* (фр., мн. ч. от *lai*) — лэ, старофранцузский поэтический жанр, распространенный главным образом в Бретани. Лирическая песня с любовной тематикой, исполняемая под аккомпанемент музыкального инструмента. Первая и последняя строфы лэ обладали идентичной системой версификации, остальные различались между собой. Иногда тематикой лэ становились эпизоды Артуровского цикла.

С. 97

⁴⁸ “*Aucassins et Nicolette*”, “*Окассен и Николетт*” — французская повесть первой половины XIII в., в которой совмещаются прозаические и стихотворные части, именуемая “*песней-сказкой*”. На ее сюжет оказал влияние средневековый французский роман середины XII в. “*Флуар и Бланшефлор*”. — См.: *Две старофранцузские повести* / Вступ. ст. и коммент. А. Смирнова; Пер. М. Ливеровской. М., 1956; *Флуар и Бланшефлор* / Предисл. А.Д. Михайлова; Пер. А. Наймана. М., 1985.

⁴⁹ *Кувада* (от фр. *souvade* — высиживание яиц) — обряд, описанный этнографами у многих народов на этапе перехода от матриархата к патриархату и заключающийся в имитации родовой деятельности отцом рождающегося ребенка. А.Н. Веселовский подробнее останавливается на проблемах, связанных с этим обрядом в своей рукописи “*Поэтика сюжетов*” [гл. 3 (“*Бытовые основы сюжетности. Доисторический быт и отражающие его мотивы и сюжеты*”), ч. 3 (“*Матриархат и патриархат и их отражение в представлениях о партеногенезисе и в куваде*”)] — см.; ИП. С. 538 — 539). См. также: *Tylor E.B.* Primitive culture. London, 1871, Vol. 1-2 (рус. пер.: *Тэйлор Э.* Первобытная культура. Спб., 1886; М., 1939).

⁵⁰ “Энеиде” (20-19 до н. э.) — героическая поэма Вергилия (см. примеч. 28), являющаяся римской параллелью греческого эпоса. — См.: *Вергилий. Буколики. Георгяки. Энеида* / Вступ. ст. М.Л. Гаспарова. М., 1979. С. 137-402.

Психологический параллелизм и его формы в отражениях поэтического стиля

Впервые: ЖМНП. 1898. № 3. Ч. 216. Отд. 2. С. 1-80. Последующие публикации: Собр. соч. Т. 1. С. 130-225; ИП. С. 125-199; Поэтика. С. 603-622. Печатается по: ИП — с сокращениями.

Как указывает В.М. Жирмунский, первыми психологический параллелизм в народной поэзии заметили поэты (И.В. Гёте, Л. Уланд, А. фон Шамиссо). Так Гёте в 1825 г. отмечал “природный зачин” сербских песен: “Введениями служат большей частью описания природы, исполненного настроения ландшафта или вещей стихии (*Гете И.В. Сербские песни Ц Гете И.В. Об искусстве. М., 1975. С. 487*). Это явление стало объектом исследований ряда ученых — В. Шерера (см. примеч. 8 к ст. 1), Г. Май-ера, О. Беккеля; в 80-е годы прошлого века “природный зачин” оказался в центре полемики между противниками (В. Вильманс) и сторонниками (К. Бурдах, А. Бергер и др.) теории происхождения средневековой лирики из народной песни. А.Н. Веселовский “углубляет проблему психологического параллелизма в двух направлениях: он раскрывает его познавательное содержание, связанное с первобытным анимизмом, и рассматривает его как источник народнопоэтической образности”. Впервые он обращается к этой проблеме еще в 80-е годы (см.: *Записки / Академии наук. 1880. Т. 37. С. 196-219; Прилож. № 4; ЖМНП. 1886. Март. Ч. 244. С. 192-195; Собр. соч. Т. 5. С. 24-25; ИП. С. 401 и след.*).- См.: ИП. С. 623-624. В новейшей научной литературе развитием идей, легших в основу этого труда А.Н. Веселовского, который Б.М. Энгельгард назвал “гениальным” (см.: *Энгельгардт Б.М. Александр Николаевич Веселовский. Пг., 1924. С. 108.*), явились, в частности, работы: *Якобсон Р.О. Грамматический параллелизм и его русские аспекты // Якобсон Р.О. Работы по поэтике / Вступ. ст. Вяч. Вс. Иванова; Сост. и общ. ред. М.Л. Гаспарова, М., 1987. С. 99-132* (см. здесь же библиографию вопроса); *Fox J.J. Roman Jakobson and the comparative study of parallelism // Jakobson R. Echoes of his scholarship. Lisse, 1977. P. 59-70; Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста. Л., 1972. С. 39-44, 89-92; Боевский В.С. Проблема психологического параллелизма // Сибирский фольклор. Новосибирск, 1977. Вып. 4. С. 57 — 75; Бройтман С.Н. Проблема диалога в русской лирике первой половины XIX в. Махачкала, 1983.*

¹ Ср. у А.А. Потебни: “Исходное состояние сознания есть полное безразличие я и не-я. Ход объективирования предметов может быть иначе назван процессом образования взгляда на мир. <...> Очевидно, например, что когда мир существовал для человечества только как ряд живых, более или менее человекообразных существ, когда в глазах человека светила ходили по небу не в силу управляющих ими механических законов, а руководясь своими соображениями, — очевидно, что тогда человек менее выделял себя из мира, что мир его был более субъективен, что тем самым состав его я был другой, чем теперь” (*Потебня А.А. Мысль и язык // Потебня А.А. Эстетика и поэтика / Сост., вступ. ст., библиограф., примеч. И.В. Иванько, А.И. Колодной. М., 1976. С. 170-171*).

² *Анимистическое мировоззрение* (от лат. anima — душа, дух) — архаические религиозные представления о духах и душе, соответственно с которыми осуществлялся перенос на явления природы человеческих свойств. — См., например: *Фрэзер Д.Д.* Золотая ветвь. С. 112-118. Термин “анимизм” ввел в этнографическую науку Э.Б. Тэйлор, считавший веру в отделимых от тела духов основой возникновения религии. Анимистические представления присущи всякому религиозному сознанию.

³ Эти идеи впоследствии были развиты В.Я. Проппом в его работе “Морфология сказки” (Л., 1928; М., 1969), положившей в советской и мировой науке начало структурному изучению фольклора, в том числе и с помощью построения соответствующих моделей на вычислительных машинах; вся эта область исследований, в конечном счете восходящая к мыслям А.Н. Веселовского, в настоящее время по праву считается наиболее разработанной во всей совокупности современных научных дисциплин, исследующих текст (в том числе литературный, в частности — фольклорный) точными методами.

Различные сказочные персонажи и мотивы были рассмотрены и классифицированы В.Я. Проппом с точки зрения их функций, в результате чего “по признаку действия” оказалось возможным объединить гетерогенные мотивы и персонажи. Возможно, отчасти благодаря этому труду В.Я. Проппа идеи А.Н. Веселовского становятся известны зарубежным ученым второй половины XX в. (см., например: *Леви-СтросК.* Структура и форма: Размышления над одной работой Владимира Проппа // *Зарубежные исследования по семиотике фольклора* / Сост. Е.М. Мелетинский, С.Ю. Неклюдов; Пер. Т.В. Цивьян. М., 1985. С. 9-34.

В.Б. Шкловский отмечал, имея в виду высказывания А.Н. Веселовского в лекциях по истории лирики (см.: ИП. С. 400-402), попытки “резко разграничить психологический и тавтологический параллелизм. Параллелизм типа:

Елиночка зиму лето весела,
Наша Маланка нешто дзень весела –

является, по мнению А.Н. Веселовского, отзвуком тотемизма и времени, когда отдельные племена считали своими праотцами деревья. Веселовский думает, что если певец сопоставляет человека и дерево, то он их путает или путала их его бабушка”. — См.: *Шкловский В.Б.* О теории прозы. С. 30.

Ср. отголоски явления параллелизма у Б.Л. Пастернака:

Деревья, только ради вас,
И ваших глаз прекрасных ради,
Живу я в мире в первый раз,
На вас и вашу прелесть глядя.
Мне часто думается, — бог
Свою живую краску кистью
Из сердца моего извлек
И перенес на ваши листья <...>

— *Пастернак Б.* Избранное: В 2 т. / Сост., подгот. текста, коммент. Е.В. Пастернак, Е.Б. Пастернака. М., 1985. Т. 2. С. 419.

⁴ Как указывает В.С. Баевский, А.Н. Веселоецкий “уловил существующие особенности древнего художественного мышления: человек уже вычленил себя из природы (до этого никакое творчество, очевидно, не было возможным <...>; человек еще не противопоставляет себя природе; и человек не мыслит себя вне природы. Субъективное начало противопоставляется природе, осваиваемой разумом и эстетическим чувством человека в качестве объективного начала. Психологический параллелизм развивается из диалектического противоречия между объектом и субъектом, когда противоположность между объективным и субъективным уяснена, а сознание связи между ними обострено. Психологический параллелизм служит эстетически разрешением этого фундаментального диалектического противоречия. Сознание развивается путем интериоризации объективного мира. Антиномии объективного / субъективного в плане философском соответствует психологический параллелизм (антиномическое соотношение человека и природы) в плане эстетическом” (*Баевский В.С. Проблема психологического параллелизма. С. 59*).

⁵ *Аполог* (от гр. *απόλογος* — притча, рассказ) — краткое прозаическое или стихотворное иносказательно-нравоучительное произведение.

⁶ См. примеч. 32 к ст. 3.

С. 102

⁷ См. русский перевод этой драмы С.В. Петрова: *Поэзия скальдов. С. 46*.

⁸ Ср. у Потебни: “Для понимания своей и внешней природы вовсе не безразлично, как представляется нам эта природа, посредством каких именно сравнений стали ощутительны для ума отдельные ее стихии, насколько истинны для нас сами эти сравнения <...> наука в своем теперешнем виде не могла бы существовать, если бы, например, оставившие ясный след в языке сравнения душевных движений с огнем, водою, воздухом, всего человека с растением и т. д. не получили для нас смысла только риторических украшений или не забылись совсем...” — См.: *Потебня А.А. Мысль и язык. С. 171*.

С. 103

⁹ В современной науке “вопрос о соотношении мифологии и религии решается не просто <...>. Первобытная мифология хотя и находилась в тесной связи с религией, отнюдь к ней не сводилась. Будучи системой первобытного мировосприятия, мифология включала в себя в качестве нерасчлененного, синкретического единства зачатки не только религии, но и философии, политических теорий, донаучных представлений о мире и человеке, а также — в силу бессознательно-художественного характера мифотворчества, специфики мифологического мышления и языка (метафоричность, претворение общих представлений в чувственно-конкретной форме, т.е. образность) -и разных форм искусства, прежде всего словесного” (*Токарев С.А., Мелетинский Е.М. Мифология // Мифы народов мира. Т. 1. С. 14*). В значительной степени мифология включала в себя элементы преднауки (в частности, выраженные на образном языке “гипотезы” о происхождении мира, человека, материальной культуры). В последние годы внимание многих исследователей снова сосредоточивается на отражении в мифах и реальной истории соответствующих народов (частично этих проблем касался уже и А.Н. Веселовский, например, в исследованиях исландских саг, предвосхищавших современные работы в этой области).

С. 104

¹⁰ Речь идет о так называемых антропогонических мифах, т.е. мифах о происхождении (сотворении) человека. — См. об этом: *Иванов Вяч. Вс. Антропогонические мифы // Мифы народов мира. Т. 1. С. 87-89*.

¹¹ См. об этом подробнее: *Топоров В.Н. Животные // Мифы народов мира*.

Т. 1. С. 440-449; *его же*. Растения // Мифы народов мира. Т. 2. С. 368-371; *Фрэзер Д.Д.* Золотая ветвь. 2-е изд. М., 1986. С. 110-121, 418-449 и др. С. 105

¹² *Эйльхарт фон Оберг* (Оберге) — немецкий поэт XII в., автор стихотворного переложения (1180) французского романа о Тристане и Изольде. Другие памятники, отразившие эту легенду в литературе, собраны в: *Легенда о Тристане и Изольде* / Изд. подгот. А.Д. Михайлов. М., 1976. (ЛП).

С. 106

¹³ *Абеляр* Пьер (1079-1142) — французский философ и поэт. Драма его любви отразилась в переписке (1132-1135) с его возлюбленной *Элоизой*, стала основой легенд о силе чувства, побеждающего разлуку. На рус. яз. см.: *Абеляр П.* История моих бедствий. М., 1959.

¹⁴ *Гамадриада* (от гр. γάμος — брак и δρυάδα — дриада, лесная нимфа) — в греческой мифологии нимфа дерева, рождающаяся и умирающая вместе с ним.

С. 107

¹⁵ *Макрокосм* (или макрокосмос; гр. μακρόκοσμος) букв.: большой мир, вселенная. В свете древнейших натурфилософских концепций человек понимался как микрокосм (μικρόκοσμος — малый мир), соприродный макрокосму и построенный по аналогии с ним, столь же целостный и заверченный. Он мог “быть понят только в рамках параллелизма “малой” и “большой” вселенной, но если в человеке можно найти все основные черты вселенной, то и природа мыслится в человеческом облике, таким образом, структура вселенной и структура человека понимаются как аналогичные, родственные. — См.: *Гуревич А.Я.* Категории средневековой культуры. М., 1972. С. 52-55. Присутствие этой натурфилософской концепции возможно проследить на протяжении многих сменяющихся эпох культурного развития — в ведийской мифологии и в античной философии, в греческой патристике и средневековых мистических учениях, в гуманистической мысли Возрождения и в оккультизме. Если наукой XVII-XVIII вв. представления о параллелизме микро- и макрокосма были признаны несостоятельными, то и это не означало их окончательного исключения из развития человеческой мысли: в том или ином виде они возрождаются в концепциях европейских мыслителей позднейших эпох (Гердер, Гёте, романтики).

¹⁶ Ср. об этом: *Афанасьев А.Н.* Поэтические воззрения славян на природу: Опыт сравнительного изучения славянских преданий и верований в связи с мифическими сказаниями других родственных народов. М., 1866 — 1869. Т. 1-3. (См. современное сокращенное переиздание этого труда: *Афанасьев А.Н.* Древо жизни / Вступ. ст. Б.П. Кирдана; Коммент. Ю.М. Медведева, М., 1982.) Рассматривая миф как древнейшую поэзию, Афанасьев считал “первозданное слово” зародышем мифического сказания [Т. 1. С. 15; ср.: *Потебня А.А.* Из записок по теории словесности // *Потебня А.А.* Эстетика и поэтика. С. 429-448. По Потебне, миф (понимаемый как простейшая формула, мифическое представление, и как ее дальнейшее развитие, мифическое сказание) “принадлежит к области поэзии в обширном смысле этого слова. Как всякое поэтическое произведение, он а) есть ответ на известный вопрос мысли <...>; б) состоит из образа и значения, связь между которыми не доказывается, как в науке, а является непосредственно убедительной, принимается на веру; в) рассматриваемый как результат <...> миф есть первоначально словесное произведение, т.е. по времени всегда предшествует живописному или пластическому изображению мифического образа”. — С. 432].

¹⁷ *Квинтилиан* Марк Фабий (ок. 35 — ок. 96) — римский оратор, теоретик красноречия. Веселовский здесь ссылается на его сочинение “Двенадцать книг риторических наставлений” (Спб., 1834. Ч. 1-2).

¹⁸ *Гюисманс* Жорж Карл (наст. имя — Шарль Мари Жорж; 1848-1907) -французский писатель, для творчества которого характерно стремление к “спиритуалистическому натурализму”. — См.: *Гюисманс Ж.К.* Поли. собр. соч. М., 1912. Т. 1-3.

¹⁹ См. примеч. 20 к ст. 4.

²⁰ Признавая необходимость тщательно отличать “последовательный параллелизм, используемый для построения следующих друг за другом строк” от “одиноких сравнений, которыми передается тема лирических песен”, Р.О. Якобсон усматривал в этом размежевании у А.Н. Веселовского “ряд непоследовательностей. Хотя для поэтических моделей последовательного параллелизма образные сравнения картин природы и человеческой жизни вполне привычны, Веселовский каждую такую параллель рассматривает как типичный образец содержательного”, т.е. психологического, параллелизма. — См.: *Якобсон Р.О.* Грамматический параллелизм и его русские аспекты. С. 122. См. также примеч. 24.

²¹ Пример из “*Прорицания Вёльвы*”, самой знаменитой из песен “Старшей Эдды”. В современном русском переводе А.И. Корсуна это место звучит так:

... солнце не ведало,
где его дом,
звезды не ведали,
где им сиять,
месяц не ведал
мощи своей.

— Старшая Эдда. С. 9. Цитируемая 5-я строфа интерпретируется как описание летней полярной ночи: солнце катится по горизонту, как бы не зная, где ему зайти, а звезды и луна не светят в полную силу. — Старшая Эдда. С. 216: Комментарий.

С. 114

²² “*Каллимах и Хрисорроя*” — византийский стихотворный роман XIV в., предполагаемым автором которого был Андроник Комнин, двоюродный брат императора Андроника II. Единственная сохранившаяся рукопись романа (в Лейдене) датируется 1310 — 1340 гг. Фрагменты этого романа в русском переводе Ф.А. Петровского опубликованы в: *Памятники византийской литературы.* М., 1969. С. 387-398.

²³ Символике розы в античности, христианском средневековье, в народной поэзии А.Н. Веселовский посвятил отдельную работу “Из поэтики розы”, написанную в том же 1898 г., что и “Психологический параллелизм...” (опубл.: *Привет. Художественно-литературный сборник.* Спб., 1898. С. 1-5; *Веселовский А.Н. Избранные статьи.* С. 132-139). То, что А.Н. Веселовский назвал “емкостью образа”, обеспечило международный характер литературного символа розы, который известен и греческой, и римской литературе, положен в основу аллегорических построений знаменитого средневекового “Романа о Розе” (XIII в.) Гильома де Лорриса и Жана Клопинеля де Мен, использовался в христианской литературе (“божественная роза” — Христос). В современной художественной литературе, посвященной воссозданию психологии человека средних веков, символика розы играет ключевую роль в построении лирического сюжета романа итальянского писателя и ученого Умберто Эко “Имя розы” (*Eco U. Il nome della rosa.* Milano, 1980; рус. пер. Е.А. Коспокович в: *Иностранная литература.* 1988. №8-10).

С. 119

²⁴ Р.О. Якобсон возражает против этой оценки ослабления соответствий меж-

ду деталями параллелей как упадка и разложения первоначально содержательного параллелизма, против “предвзятой идеи генетического родства двух этих видов параллелизма”. — См.: *Якобсон Р.О.* Грамматический параллелизм и его русские аспекты. С. 122. См. также примеч. 20.

²⁵ По поводу этого примера Р.О. Якобсон замечает, что он мог бы стать яркой иллюстрацией метафорического параллелизма, а отнюдь не “музыкально-ритмического балансирования”, как у А.Н. Веселовского, если бы ученый применил здесь свой “прозорливый критерий” сопоставления по признаку действия. По мнению Якобсона, “параллелистическое сравнение определяется не столько участниками процесса, сколько их синтаксически выражаемыми отношениями. Приведенная чувашская песня служит предостережением относительно недооценки латентных соответствий; в топологии параллелистических трансформаций инварианты, скрывающиеся от взора за лежащими на поверхности вариантами, занимают важное место” (См.: *Якобсон Р.О.* Грамматический параллелизм и его русские аспекты. С. 122-123).

С. 121

²⁶ *Ришэ Эдуард* (1792-1834) — французский писатель, последователь Сведенборга.

²⁷ *Мюссе Альфред де* (1810-1857) — французский писатель, поэт, драматург, — См.: *Мюссе А.* Избранные произведения / Вступ. ст. М.С. Трескунова. М., 1957. Т. 1-2.

С. 122

²⁸ А.Н. Веселовский указывает здесь на проблему, позже оказавшуюся в центре внимания как художников слова (ср., например, идею “заумного языка” В. Хлебникова, поиски футуристов: *Крученых А., Хлебников В.* Слово как таковое. М., 1913, и др.), так и исследователей словесного искусства (*Шкловский В.Б.* Воскрешение слова. Пг., 1914; Сборники по теории поэтического языка. Пг., 1916. Вып. 1; 1917. Вып. 2; Поэтика: Сборник по теории поэтического языка. Пг., 1919; работы Р.О. Якобсона).

²⁹ Идея первичности и доминирования ритмико-музыкального компонента по сравнению со словесным на ранних этапах развития поэзии вызывает возражения в современной науке. К числу слабых звеньев теории А.Н. Веселовского сегодня относят “представление об абсолютном господстве ритмико-мелодического начала над текстом в первобытном синкретизме”, абсолютизацию формального синкретизма видов искусства и недооценку идеологического синкретизма первобытной культуры, доминантой которой был миф. В современной науке признается, что первобытная поэзия не была бесхитростным выражением личных впечатлений или эмоций или даже стихийным самовыражением “коллективного субъективизма”, как считал Веселовский. Она была целенаправленной деятельностью, опирающейся на веру в магическую силу слова, поэтому текстовый компонент обряда, “даже когда он состоял из одного слова или передавался плохо понятным архаическим языком, <...> имел огромную магическую, сакральную и чисто содержательную нагрузку, часто за счет символических ассоциаций”. — См.: *Мелетинский Е.М.* Введение в историческую поэтику эпоса и романа. С. 6. Вместе с тем на основании современных нейропсихологических данных высказывается гипотеза о том, что наиболее ранние системы передачи информации (не только художественных, но и мифологических, юридических и других текстов) в древнем обществе были основаны на соединении музыкальной стороны со словесной, причем для запоминания музыка имела первоначально большее значение. — См.: *Иванов Вяч. Вс.* Чет и нечет. Асимметрия мозга и зна-

ковых систем. М., 1978; ср.: *его же*. Очерки по истории семиотики в СССР. С. 33-34.

С. 123

³⁰ См. примеч. 40 к ст. 4. Ср. также: Былины / Вступ. ст., подгот., примеч. Б.Н. Путилова. Л., 1986. (БП); *Скафтымов А.П.* Поэтика и генезис былин. М.; Саратов, 1924.

³¹ О соотношении припева с основным текстом северных баллад см.: *Стеблин-Каменский М.И.* Баллада в Скандинавии // Скандинавская баллада / Изд. подгот. Г.В. Воронкова, Игн. Ивановский, М.И. Стеблин-Каменский. Л., 1978. С. 222-223.

³² *Умыкание* — древний обряд насильственного похищения невесты, одна из ранних форм заключения брака.

³³ См. примеч. 21 к ст. 4.

С. 126

³⁴ *Христина де Пизан* (ок. 1364-1430?) — французская поэтесса, автор большого числа лирических произведений, рондо, баллад, дидактических поучений, биографий исторических лиц, поэмы о Жанне Д'Арк.

³⁵ Сложная проблема происхождения новоевропейской лирики, ее истоков - постоянный предмет обсуждения в научной литературе. Ср.: Dronke P. *Medieval Latin and the rise of European love-lyric*. Oxford, 1965. Важное место в этом обсуждении занимает прием параллелизма: “Ритмико-синтаксический параллелизм лежит в основе стихотворной формы у многих народов (финно-угорских, монгольских и тунгусо-маньчжурских, в древнесемитической поэзии, например *parallelismus membrorum* ветхозаветных псалмов, и др.)”. Повсеместно распространены народные четверостишия — универсальный жанр, построенный на открытом А.Н. Веселовским “психологическом параллелизме” между явлениями природы и душевными переживаниями человека или событиями его жизни. В сравнительно-типологической и генетической перспективе это древнейший жанр любовной лирики вообще. А.Н. Веселовский и его школа (В.Ф. Шишмарев, А.А. Смирнов и др.) искали в этих четверостишиях народные истоки средневековой рыцарской любовной поэзии провансальских трубадуров и немецких миннезингеров; традиционный “природный зачин” у тех и других свидетельствовал об этих связях. — См.: *Жирмунский В.М.* Тюркский героический эпос. Л., 1974. С. 652.

С. 127

³⁶ *Ваганты* (от лат. *vagatio* — странствование, блуждание, скитание) — средневековые латинские поэты, бродячие клирики или школяры XII-XIII вв., творившие в сатирических и лирических жанрах, сочетавшие ученость, почерпнутую в ранних европейских университетах, и смеховое, “карнавальное” начало. Источниками их лирики были античная и христианская культура, а также народная песня. — См.: *Гаспаров М.Л.* Поэзия вагантов // Поэзия вагантов / Изд. подгот. М.Л. Гаспаров. М., 1975. (ЛП). С. 425-430.

³⁷ *Minnesang* (миннезанг) — немецкая куртуазная поэзия XII-XIV вв. О ее создателях — миннезингерах см. примеч. 17 к ст. 2. В миннезанге различалось два течения: собственно куртуазное и народное. Здесь А.Н. Веселовский говорит о раннем течении в немецком миннезанге, тяготевшем не к традиции трубадуров с ее изысканной формой, культом прекрасной дамы, а к поэтике немецкой народной песни, часто “женской”, восходящей к древней фольклорной традиции. — См.: *Пуришев Б.Н.* Лирическая поэзия средних веков // Поэзия трубадуров. Поэзия миннезингеров. Поэзия вагантов. С. 19-20.

³⁸ Имеется в виду следующее место песни Вольфрама фон Эшенбаха (см. примеч. 36 к ст. 1):

Напоенные росой,
Чистым блеском и сверканьем,
Обновляются цветы.
Хор лесной поет весною,
Чтобы песней убаюкать
Всех птенцов до темноты.
Не заснет лишь соловей:
Я опять стою на страже
Ночью с песнею своей.

— Поэзия трубадуров. Поэзия миннезингеров. Поэзия вагантов. С. 314: Пер. Н. Гребельной.

³⁹ “*Парсиваль*”> (или “*Персеваль*”) — вероятно, имеется в виду роман французского трувера XII в. Кретьена де Труа, написанный на темы сказания о Граале. Этот незавершенный Кретьеном роман неоднократно дописывался и переписывался во Франции как анонимными авторами, так и известными по имени (например, Роберт де Борон). О немецком варианте романа см. примеч. 36 к ст. 1. — См.: *Михайлов А.Д.* Французский рыцарский роман. М., 1976; *Weston J.L.* From ritual to romance. London, 1957.

С. 130

⁴⁰ Проницательное предвидение А.Н. Веселовского нашло свое воплощение и развитие в позднейших научных исследованиях. Ср. упоминавшиеся работы М. Парри и А. Лорда (примеч. 1 к ст. 4), Э.Р. Курциуса (примеч. 44 к ст. 1); *Lechner J.M.* Renaissance concepts of common places, N.Y., 1962; *Пропп В.Я.* Морфология сказки. 2-е изд. М., 1969; *Гринцер П.А.* Древнеиндийский эпос: Генезис и типология. М., 1974.

С. 134

⁴¹ Один из жанров шумерской литературы, развивавшейся в Двуречье в конце ГУ — начале II тысячелетия до н. э. *Шумерские заклинания* были направлены против злых демонов, вызывающих болезни, и включали заклинательные формулы, связанные с ритуалом бога Энки. — См.: *Литература Шумера и Вавилонии / Вступ. ст., сост. В. Афанасьевой; Пер. В. Афанасьевой, И. Дьяконова, В. Шилейко // Поэзия и проза Древнего Востока / Ред. и вступ. ст. И. Брагинского. М., 1973. (БВЛ). С. 115-165, 672-673; Выходы вечности / Вступ. ст. Вяч. Вс. Иванова. М., 1987.*

⁴² Примечательно, что к этим наблюдениям, как и к другим трудам А.Н. Веселовского, обращался А.А. Блок, готовя статью “Поэзия заговоров и заклинаний” (опубл. в: *История русской литературы / Под ред. Е. Аничкова и Д. Овсяннико-Куликовского. М., 1908. Т. 1; Блок А.А. Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1962. Т. 5. С. 36-65).*

⁴³ В рукописи Мерзебургского собора сохранились два текста X в., содержащих заговоры-заклинания. Возможно, в упоминаемом А.Н. Веселовским заговоре фигурируют не три, как он полагает, а два языческих бога — Пфол, бог весны, и Водан (Один) — бог бури и битвы, в то время как Бальдер (Бальдр) — одно из имен Пфола. — Ср.: *Мелетинский ЕМ.* Бальдр // *Мифы народов мира. Т. 1. С. 159-160; его же.* Один // Там же. Т. 2. С. 241-243; *Дюмезиль Ж.* Верховные боги индоевропейцев / Пер. Т.В. Цивьян. М., 1986. С. 137-152; *Топоров В.Н.* К реконструкции индоевропейского ритуала и ритуально-поэтических формул (на материале заговоров) // *Труды по знаковым системам. IV. Тарту, 1969; Гамкрелидзе Т.В., Иванов Вяч. Вс.* Индоевропейский язык и индоевропейцы. Т. II. С. 833.

С. 135

⁴⁴ *Лонгин* (или *Логган*) — сотник стражи во время казни Иисуса Христа (Матф. 27:54; Лук. 23:47), после воскресения Иисуса уверовавший в него, крестившийся и при императоре Тиберии принявший мученическую смерть.

С. 137

⁴⁵ См. примеч. 25 к ст. 3.

С. 139

⁴⁶ См.: Сербские народные песни и сказки из собрания Вука Стефановича Караджича / Со ст., предисл. и примеч. Ю.И. Смирнова. М., 1987.

⁴⁷ *Анакреон* (или *Анакреонт*; ок. 540 — 478 до н. э.) — древнегреческий поэт, воспевавший радости жизни, к традиции которого восходит “анакреонтическая” лирика XVIII-XIX вв. Здесь А.Н. Веселовский имеет в виду следующий текст: Кобылица молодая, Честь кавказского тавра, Что ты мчишься, удалая? И тебе пришла пора; Не ко сись пугливым оком, Ног на воздух не мечи, В поле гладком и широком Своенравно не скачи...

— Античная лирика / Сост. и примеч. С. Апта, Ю. Шульца. М., 1968. (БВЛ). С. 73-74: Пер. А.С. Пушкина.

С. 140

⁴⁸ “*Minne-Fatkner*”, (нем.; букв.: соколиная любовь) — немецкая аллегорическая поэма XIX в., изображающая любовь в виде соколиной охоты. Ср. также песни Кюренберга “Этот сокол ясный...”, “Женщину и сокола только замани!” и Генриха фон Мюгельна “Говорила дама: “Ясный сокол...” — См.: Поэзия трубадуров. Поэзия миннезингеров. Поэзия вагантов. С. 186,187, 405.

⁴⁹ *Pascha Rosantm* (лат.) — Пасха Роз, религиозный праздник, справлявшийся иудеями в честь дарования им закона на горе Синай на 50-й день после Пасхи. Поскольку во время Пятидесятницы Святой Дух сошел на апостолов, этот праздник перешел и в христианство. Другие названия — праздник Св. Духа, Св. Троицы. По обычаю храмы и дома верующих украшаются в это время цветами.

⁵⁰ См.: *Данте Алигьери*. Божественная Комедия. С. 449 (Рай. XXX, 115-129). С. 141 ⁵¹ *Селам* — цветочное приветствие, аллегорический “язык цветов” в странах мусульманского Востока.

⁵² См. примеч. 14.

⁵³ Ср.: *Выготский Л.С.* Психология искусства. С. 115-186,515.

⁵⁴ Е.М. Мелетинский отмечает у А.Н. Веселовского недооценку мифа, указывая: “Психологический параллелизм также несомненно не только формировался по законам мифологического мышления, но в значительной степени опирался на существующие уже мифологические представления, может быть, уже закрепленные “преданием”. — См.: *Мелетинский Е.М.* “Историческая поэтика” А.Н. Веселовского и проблема происхождения повествовательной литературы. С. 34. Ср.: *Голосовкер Я.Э.* Логика мифа. М., 1987.

С. 144

⁵⁵ *Аристотель*, Поэтика. 1457b 30 — 32 // *Аристотель и античная литература*. С. 148.

⁵⁶ *Аристотель*. Риторика. 1412b 11 — 14 // Там же. С. 202-203.

⁵⁷ См.: *Аристотель*. Поэтика. 1457b 19 — 25 // Там же. С. 147-148.

⁵⁸ См, примеч. 30 к ст. 3.

С. 143

⁵⁹ в новейшем русском переводе С.С. Аверинцева это место звучит так: “Из хорошо составленных загадок можно брать отменные метафоры; ибо метафоры заключают в себе загадку”. — *Аристотель*. Риторика. 1405b // *Аристотель и античная литература*. С. 174.

С. 146

⁶⁰ “Сравнение, как было сказано раньше, та же метафора, но отличающаяся присоединением <вводящего слова>; поэтому она не так приятна, ибо длиннее; и она не утверждает, что “то есть это”, и <наш> ум этого не ищет”. — *Аристотель*. Риторика. 1410 b 3 — 4 // Там же. С. 194.

⁶¹ “И сравнение (εἰκόων) — своего рода метафора; они различаются незначительно. Ведь если кто скажет об Ахилле (“Илиада”. XX, 164) : Словно лев, выступал... - это сравнение, а если “лев выступал” — метафора; поскольку оба храбры, он перенес бы на Ахилла наименование льва”. — *Аристотель*. Риторика. 1406 b 1 — 2 // Там же. С. 179.

С. 147

⁶² *Макферсон* Джеймс (1736-1796) — шотландский писатель, чей интерес к фольклорной эпике вылился в знаменитую литературную мистификацию — издание “Сочинений Оссиана” (1765), легендарного кельтского барда III в., якобы найденных и переведенных Макферсоном. К особенностям стиля Макферсона, которые имеет здесь в виду А.Н. Веселовский, относится отсутствие связи между составными частями целого, зачастую объединяемыми тематическим или структурным параллелизмом, избыток стилистических штампов и их неперемнная связь с природой. — См.: *Левин Ю.Д.* “Поэмы Оссиана” Джеймса Макферсона // *Макферсон Дж.* Поэмы Оссиана / Изд. подгот. Ю.Д. Левин. Л., 1983. (ЛП) . С. 470-471.

Шатобриан Франсуа Рене де (1768-1848) — французский писатель, сентиментально-романтическое творчество которого испытало на себе влияние оссианической поэтики Макферсона.

⁶³ *Retardatio*, ретардация — композиционный прием, основанный на сознательном отодвигании, отдалении, задержке сюжетного события за счет введения замедляющего действие описания или ситуативных осложнений. — Ср.: *Шкловский В.Б.* О теории прозы. С. 28-35.

С. 149

⁶⁴ Песнь о Роланде. С. 83: Пер. Ю. Корнеева.

⁶⁵ Следует отметить, что некоторые современные фольклористы склонны исследовать фольклорные произведения в их цельности, и соответственно — “не историю поэтических приемов (ср. классические работы А.Н. Веселовского “Из истории эпитета”, “Психологический параллелизм и его формы в отражении поэтического стиля” и др.), а эстетическое отношение произведений разных этапов к действительности. Иначе говоря, берется вопрос совсем иного объема и содержания <...>. Традиционный вопрос о свойствах того или иного поэтического феномена преобразуется в вопрос о мере и интенсивности его качественных проявлений”. Исследованный группой по изучению народного поэтического творчества (ИМЛИ им. А.М. Горького АН СССР) материал показал, насколько сложна проблема параллелизма, чрезвычайно важная для исторической поэтики: “Можно было предполагать, что соположение образов (в частности, параллель человек — природа) будет изначальным. Во всяком случае такая идея развивалась А.Н. Веселовским, А.А. Потебней и др. Однако данные привлеченного материала заставляют думать, что это не совсем так”; в стадийно

более ранних текстах представлен “не параллелизм, а последовательность действий и перечислений, накопительный, описательный способ изображения”, поэтому то стадияльное состояние, материалами которого пользовался Веселовский, представляется новым, эволюционно следующим качеством. — См.: *Алиева А.И., Астафьева Л.А., Гацук В.М., Кардан Б.П., Пухов И.В.* Опыт системно-аналитического исследования исторической поэтики народных песен // *Фольклор: Поэтическая система.* М., 1977. С. 42-43, 86-87.

В свою очередь, Б.М. Соколов указывает на необходимость ограничительно подходить к оценке доминирования психологического параллелизма над другими приемами, ибо в русской народной песенной лирике лишь пятая часть песен формируется при его посредстве. — См.: *Соколов Б.М.* К исследованию поэтики народных песен // *Фольклор: Поэтическая система.* С. 302.

⁶⁶ *Детрит* (лат. *detritus* — истертый) — совокупность элементов различного происхождения, относящихся к разным эпохам, рудиментов распавшегося некогда единства.

С. 151

⁶⁷ В русском вольном переводе М.Ю. Лермонтова это стихотворение 1780г. озаглавлено “Из Гёте”.

⁶⁸ *Верлен* Поль (1844-1896) — французский поэт, литературный критик, один из основоположников символизма. — См.: *Верлен П.* Лирика / Сост., предисл. и примеч. Е. Эткинды. М., 1969.

С. 152

⁶⁹ *Ленду Н.* Печаль небес // Из европейских поэтов XVI — XIX веков / Пер. В. Левика. М., 1956. С. 421.

⁷⁰ “*Голубиная книга*” — духовный стих о мудрой (“глубинной”) книге, содержащей сведения о происхождении мира, зверей и т. д. Духовный стих о Голубиной книге, сохранившийся в нескольких вариантах, возник на основе апокрифических сказаний. Один из вариантов опублик. в: Сборник Кирши Данилова. 2-е изд. / Изд. подгот. А.П. Евгеньева, Б.Н. Путилов, М., 1977. (ЛП). С. 208-213. В то же время в “Голубиной книге” находят и следы очень древнего мифологического наследия (индоевропейского или отражающего древнеиндийско-древнеславянские связи). -См.: *Топоров В.Н.* Введение // *Дхаммапада* / Пер., введ. и коммент. В.Н.Топорова. М., 1960; *Топоров В.Н.* “Голубиная книга” и “К плоти”: Состав мира и его распад // *Этнолингвистика текста. Семиотика малых форм фольклора.* 1. М., 1988. С. 169-172; *Архипов А.А.* К истолкованию названия “Голубиная книга” // *Этнолингвистика текста.* С. 174-177.

⁷¹ *Вордсворт* Уильям (Уордсуорт, 1770-1850) — английский поэт-романтик, один из мастеров сонета. — См.: *Поэзия английского романтизма XIXв.* / Вступ. ст. Д. Урнова. М., 1975. С. 219-254.

⁷² Короленко В.Г. Собр. соч.: В. 6т. М., 1971. Т. 1. С. 59-60.

С. 153

⁷³ *Рюккерт* Фридрих (Риккерт; 1788-1866) — немецкий поэт, автор книг “Немецкие стихотворения” (1814), “Песни об умерших детях” (1872); к некоторым из них Густав Малер написал музыку. — См.: *Поэзия немецких романтиков.* С. 333-341.

Вольф Юлиус (1834 — 1910) — немецкий писатель, автор рассказов в стихах на исторические и сказочные темы (“Крысолов из Гаммельна”, 1876, “Дикий охотник”, 1877, и др.).

⁷⁴ *Гарт Юлиус* (Харт; 1859-1930) — немецкий писатель, критик, автор че-

тырехтомной эпической “Песни человечества” (1887 — 1906), лирических сборников, новелл, драматических произведений.

⁷⁵ “...Старость так относится к жизни, как вечер к дню, поэтому можно назвать вечер “старостью дня” <...>, а старость — “вечером жизни”, или “закатом жизни” (*Аристотель*. Поэтика. 1457 b 19 — b 25 // Аристотель и античная литература. С. 148).

С. 154

⁷⁶ Рус. пер. А. Гелескула см.: *Верлен П.* Лирика. С. 44.

⁷⁷ *Петрарка Франческо* (1304-1374) — итальянский поэт, родоначальник гуманистической культуры Ренессанса, оказавший влияние на новую европейскую поэзию, вызвавший к жизни целое литературное направление — петраркизм — в поэзии многих европейских стран XV-XVI вв. А.Н. Веселовский посвятил его творчеству, особенно “Книге песен” (“*Canzoniere*”), надолго ставшей образцом в развитии европейской лирики, отдельную работу (1905) — “Петрарка в поэтической исповеди “*Canzoniere*”. 1304-1904”. Эта неоднократно публиковавшаяся работа (см.: журнал “Научное слово”. 1905. Кн. 3, 5, 6; Собр. соч. Т. IV. Вып. 1. С. 483-604; отдельное издание — Спб., 1912) относится к позднему периоду научной деятельности А.Н. Веселовского. Как отмечает в комментарии к последней ее публикации (*Веселовский А.Н.* Избранные статьи. С. 153-242) М.П. Алексеев, в это время научный метод Веселовского заметно склоняется в сторону психологизма, острее начинает звучать проблема “личного почина”, индивидуального вклада в историю поэтического стиля. При этом интерес к Петрарке у Веселовского давний, связанный с его ранними работами над итальянским Возрождением, с осмыслением проблемы эмансипации личности в эту эпоху (Там же. С. 538-539). Посвященная Петрарке работа А.Н. Веселовского и в наши дни не утратила своего научного значения, к ней непременно обращаются современные исследователи жизни и творчества итальянского поэта. Новейший русский перевод “Книги песен” см.: *Петрарка Ф.* Лирика / Вступ. ст., сост. и примеч. Н. Томашевского. М., 1980.

Руссо Жан Жак (1712-1778) — французский философ, писатель, композитор. Оригинальный мыслитель, он оказал значительное влияние своим многогранным творчеством на современную ему европейскую мысль, положив начало “руссоизму”. Ему был свойствен “культ природы” и проповедь “естественного человека”. — См.: *Руссо Ж.Ж.* Избр. соч.: В 3 т. М., 1961; *Леви-Строс К.* Руссо — отец антропологии // Курьер ЮНЕСКО. 1963. № 3. С. 10-14.

⁷⁸ *Франциск Ассизский* (1181 или 1182-1226) — итальянский религиозный деятель и писатель, основатель монашеского ордена, названного по его имени францисканским, причислен к лику святых католической церкви. Вопреки средневековому порицанию природы, пониманию христианства как “аскезы страха и сокрушения”, Франциск проповедовал “аскетизм радости”, не требовавший осуждения природы, прославляя все ее явления как творения бога. Влияние идей св. Франциска обнаруживается и в творчестве ряда представителей искусства и литературы XX в. — См.: Цветочки Святого Франциска Ассизского / Пер. А.П. Печковского; Вступ. ст. С.Н. Дурьлина. М., 1913, *Boehmer H.* Analecten zur Geschichte des Franciscus von Assisi. Leipzig, 1904; *Lambert M.D.* Franciscan Poverty. Allenson, 1961.

⁷⁹ Развивая эти идеи А.Н. Веселовского, В.С. Баевский значительно расширяет сферу действия психологического параллелизма в литературе, считая его “замечательно емкой формой проявления поэтического сознания, связанной с прошлым и обра-

шенной в будущее”. Ученый относит психологический параллелизм к глубинным структурам человеческой психики, объясняя его универсальность устойчивостью генетического кода. “Принцип психологического параллелизма лежит в основе важнейших категорий и средств искусства слова. Данное утверждение справедливо как в генетическом, так и в структурно-типологическом отношении. Исторически психологический параллелизм — лоно, породившее основные словесные художественные категории и средства”, а потому все их можно упорядочить относительно психологического параллелизма как центра системы и построить типологию художественных категорий и средств в области искусства слова. — См.: *Баевский В.С.* Проблема психологического параллелизма. С. 63.

Три главы из исторической поэтики

Впервые: ЖМНП. 1898. Март. № 4-5. Ч. 312. Отд. II. С. 62-131; Там же. Апрель. С. 223-289. Последующие публикации: Собр. соч. Т. 1. С. 226-481; ИЛ. С. 200-380; частично (извлечения из I и III глав) — в: *Поэтика*. С. 263-272; 467-508, Печатается с сокращениями по: ИП.

Это большая работа, посвященная происхождению поэзии, ее внутренней и внешней дифференциации, формированию особого поэтического языка, фактически и хронологически завершает опубликованные исследования А.Н. Веселовского в области исторической поэтики, начало которым было положено в его университетских курсах 80-х годов, а последующее развитие отражено в публикациях 90-х годов.

С. 155

¹ А.Н. Веселовский в согласии со многими учеными второй половины XIX в. считал, что древние истоки поэзии можно искать на ранних этапах развития языка, тесно еще связанного с мифологией. Позднейшее развитие сходных мыслей привело в XX в. к выделению особой “мифопоэтической” эпохи в истории культуры. — См.: *Франкфорт Г., Франкфорт Г.А., Уилсон Дж., Якобсен Т.* В преддверии философии. Духовные искания древнего человека / Пер. Т.Н. Толстой. М., 1984. С. 24-44.

² Понятие *синкретизма*, т.е. первоначальной нерасчлененности различных видов искусства, относится к центральным в учении А.Н. Веселовского (ср.: *Энгельгардт Б.М.* Александр Николаевич Веселовский. С. 88,134; *Шишмарев В.Ф.* Александр Николаевич Веселовский // *Шишмарев В.Ф.* Избранные статьи. Л., 1972. С. 320-330). О значении для современной науки этой теории Веселовского, а также об оценке ученого как одного из предшественников современной семиотической этнологии и поэтики см.: *Иванов Вяч. Вс.* Очерки по истории семиотики в СССР. С. 6-10.

Теория первобытного синкретизма Веселовского в дальнейшем корректировалась учеными. Так, О.М. Фрейденберг указывала, что элементы синкретического праобрядового действия (пляска, пение и т. д.) “в том виде, в каком Веселовский принимал их за эмбрион литературы, — на самом деле имеют за собой долгие отдельные пути собственного развития, где они не были еще ни пляской, ни песней, ни культовым действием; данными такого псевдосинкретизма можно пользоваться при изучении позднейших стадий родового строя, но нельзя в них видеть генезиса литературы ни фактически, ни по методу” (*Фрейденберг О.М.* Поэтика сюжета и жанра, С. 17-18, 134; ср.: *ее же.* Миф и литература древности. С. 73-80). Как подчеркивает Н.В. Бра-

гинская, “для О.М. Фрейденберг не из синкретического обрядово-словесного комплекса по внешним “историческим” причинам выделяется тот или иной литературный жанр, но мышление тождеством, семантически приравнивающее речь, действие и вещь, создает возможность их “симбиоза”. Этот симбиоз и выглядит как нечто “синкретическое” там, где его наблюдает этнография” (*Брагинская Н.В.* От составителя // *Фрейденберг О.М.* Миф и литература древности. С. 570-571: Примеч. 6). Абсолютизацию формального синкретизма родов поэзии и видов искусства, а вместе с тем недооценку идеологического синкретизма первобытной культуры, доминантой в которой был миф, усматривает в теории Веселовского и Е.М. Мелетинский. По его мнению, Веселовский недооценивал семантическое единство обряда и мифа, которое не нарушалось даже в тех случаях, когда мифы и обряды бытовали независимо друг от друга (См.: *Мелетинский Е.М.* Введение в историческую поэтику эпоса и романа. С. 6; ср.: *его же:* Поэтика мифа. С. 138). Вообще проблема мифа в теории Веселовского, где акцент делается “не на идеологическом, содержательном, а на художественном синкретизме видов искусств и родов поэзии”, остается в тени, и это прежде всего нуждается в коррективах, ибо формальный синкретизм (родов поэзии), на котором в первую очередь сосредоточено внимание Веселовского, соблюдался не строго и не всегда распространялся на эпос, в то время как идеологический и семантический синкретизм изначально был обязателен и его средоточием являлось мифическое повествование (см.: *Мелетинский Е.М.* Миф и историческая поэтика фольклора // *Фольклор: Поэтическая система.* С. 25-27). Однако Е.М. Мелетинский признает; что “в общем и целом теория первобытного синкретизма и сегодня должна быть признана правильной”, хотя в ней недооценивается “первобытный идеологический синкретизм, обнимающий в нерасчлененном единстве зачатки религии, искусства, положительных знаний. И не религиозная идеология как таковая, а именно этот синкретический комплекс является идейным источником формирующегося искусства” (*Мелетинский Е.М.* “Историческая поэтика” А.Н. Веселовского и проблема происхождения повествовательной литературы. С. 30 — 31). Ср. отличный от Веселовского подход к этой проблематике у А.А. Потебни (см.: *Потебня А.А.* Эстетика и поэтика. С. 418, 426). В свете этнологических теорий XX в. развитие знаковых систем, используемых в человеческом обществе, и других систем обмена (включая экономические и социальные) осуществляется путем их дифференциации из первоначально единой синкретической знаковой системы. Таким образом, А.Н. Веселовский — на своем материале — выступил предшественником идеи “этнологического синкретизма”. См.: *Иванов Вяч. Вс.* Очерки по истории семиотики в СССР. С. 54-55.

³ *Орхестических* (от гр. *ορχεῖσθαι* — танцевать) — танцевальных.

⁴ Незначительность, случайность текстового элемента в первобытном синкретизме в трактовке А.Н. Веселовского сегодня признается преувеличенной (см.: *Мелетинский Е.М.* “Историческая поэтика” А.Н. Веселовского и проблема происхождения повествовательной литературы. С. 33-34).

С. 156

⁵ Понятие *катарсиса* (гр. *κάθαρσις*), т.е. очищения посредством сострадания и страха, Аристотель формулирует в связи с трагедией (*Аристотель.* Поэтика. 1449 b 24 — 28 // *Аристотель и античная литература.* С. 120). Традиционным пониманием этого места у Аристотеля, читаемого как *παθημάτων κάθαρσις* — “очищение страстей”, является трактовка катарсиса в психофизиологическом ключе, т.е. как облегчения, разрядки, связанных с удовольствием, удовлетворением, снятием напря-

жения. Однако это традиционное понимание не является единственным — ему противостоят трактовки, основанные на ином прочтении соответствующих мест у Аристотеля (в частности, предполагается, что в оригинальном тексте “Поэтики” читалось $\mu\alpha\theta\eta\mu\alpha\tau\omega\nu$ $\kappa\acute{\alpha}\theta\alpha\rho\sigma\tau\upsilon$ — “прояснение знаний”, так как у слова “катарсис” есть и значение уяснения, объяснения). — См. об этом: *Брагинская Н.В.* Трагедия и ритуал у Вячеслава Иванова // *Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках* / Сост. Л.Ш. Рожанский. М., 1988. С. 318-323, 328-329.

В.М. Жирмунский считает, что А.Н. Веселовский, говоря о “психофизическом катарсисе”, опирается на выдвинутую Г. Спенсером теорию первобытного искусства как игры, служащей освобождению от избытка сил (см.: ИП. С. 625). Стремлением вскрыть психофизиологические начала, лежащие в основе искусства, указать на его биологическое значение (“Искусство, видимо, разрешает и перерабатывает какие-то в высшей степени сложные стремления организма”) отмечены работы Л.С. Выготского (см., например: *Выготский Л.С.* Психология искусства. С. 310).

⁶ *Maoris, маори* — туземное население Новой Зеландии.

⁷ См.: *Иванов Вяч. Вс.* Очерки по истории семиотики в СССР. С. 6; *Богатырев П.Г., Якобсон Р.О.* Фольклор как особая форма творчества // *Богатырев П.Г.* Вопросы теории народного искусства. С. 369-383; *Типологические исследования по фольклору: Сборник статей памяти В.Я. Проппа.* М., 1975.

С. 157

⁸ *Лабиринт* — согласно легенде, греческий герой *Тесей* сумел (благодаря нити Ариадны — см. примеч. 55) найти выход из Лабиринта и победить чудовище — Минотавра; по преданию эти блуждания Тезея увековечены в играх, позднее введенных им на эгейском острове Дело с.

⁹ См. примеч. 20 к ст. 4.

¹⁰ *Сицилийская буколика* — один из лирических жанров итальянской литературы XIII в., тематической доминантой которого было воспевание красоты природы. Упомянутая гипотеза о культовом происхождении жанра содержится в: *Reitzenstein R.* Epigram und Scholion. Ein Beitrag zur Geschichte der alexandrinischen Dichtung. Giessen, 1893.

¹¹ О рунах см. примеч. 43 к ст. 4. Сохранились произведения этого жанра, повествующие о волшебной мельнице *Сампо* (нечто вроде рога изобилия или скатерти-самобранки), выкованной мифическим кузнецом Ильмариненом в качестве выкупа за невесту (например, X руна “Калевалы”). — См.: *Мелетинский Е.М.* Происхождение героического эпоса. С. 125-130.

¹² См. примеч. 32 к ст. 5.

¹³ *Кафры* — условное название части племен экваториальной Африки (главным образом, банту), широко применявшееся в европейской науке последней четверти XIX в.

¹⁴ *Дамары* — устарелое название двух различных народов — гереро и готтентатов (койкоин) на территории Намибии (Южная Африка).

С. 158

¹⁵ *Бамбуковые трости*, бамбуковые трубы или флейты — функции таких музыкальных инструментов в ритуально-мифологическом комплексе рассмотрены в монографии: *Путилов Б.Н.* Миф — обряд — песня Новой Гвинеи. М., 1980. С. 244-273.

¹⁶ *Минкопии* — устарелое название андаманцев, жителей Андаманских островов.

¹⁷ *Ирокезы* — американское индейское племя в США, по языку входит в семью хока-сиу.

¹⁸ *Камчадалы* — старое название, одновременно прилагавшееся и к ительменам — коренным обитателям Камчатки — и к старожильческому русскому населению полуострова.

С. 159

¹⁹ *Лопарский* — саамский, принадлежащий народу саами или лапландцам (финно-угорского происхождения), обитающему в Мурманской области, на севере Финляндии и в Норвегии.

²⁰ *Миклошич* Франц (1813-1891) — филолог-славист, академик Венской Академии наук, автор “Сравнительной грамматики славянских языков” (1852-1874), многих других трудов по славянской филологии, этнографии и фольклору; в работе “Изобразительные средства славянского эпоса” (см. примеч. 23 к ст. 3) описал основной набор приемов славянской народной поэтики. См. также: *Богатырев П.Г.* Некоторые задачи сравнительного изучения эпоса славянских народов. М., 1958.

С. 161

²¹ См. примеч. 5.

²² *Йоруба* — один из основных народов Нигерии.

С. 162

²³ *Тупи* — тупи-гуарани, группа индейских племен на территории Бразилии.

²⁴ *Фракийцы* и *мизийцы* — древнебалканские народности.

²⁵ *Ксенофонт* (ок. 430 — ок. 355 до н. э.) — древнегреческий писатель, ученик Сократа. А.Н. Веселовский здесь имел в виду его сочинение “Анабасис” (“Поход”) — См.: Историки Греции / Сост. и предисл. Т.Миллер; Примеч. М. Гаспарова, Т. Миллер; Пер. С. Ошерова. М., 1976. С. 341-342.

С. 163

²⁶ *Siouх* — сиу, американское индейское племя в США.

С. 164

²⁷ *Обсценный* — от лат. obscena — половые органы, задняя часть тела, извержения; obscenus — непристойный, неприличный.

²⁸ См.: *Eliade M.* The Myth of the Eternal Return, or Cosmos and History. N.Y., 1971; об анимистическом мирозерцании см. примеч. 2 к ст. 5.

²⁹ По теме “символ-миф-ритуал” ср., например: *Лосев А.Ф.* Диалектика мифа. М., 1930; *его же.* Проблема символа и реалистическое искусство. М., 1976; *Леви-Строс К.* Структура мифов // Вопр. философии. 1970. № 7; *его же.* Миф, ритуал и генетика // Природа. 1974. № 8; *Мелетинский ЕМ,* Мифологические теории XX века на Западе // Вопр. философии. 1971. № 7; *Лошак Ю.М., Успенский Б.А.* Миф — имя -культура // Труды по знаковым системам. Тарту, 1973. Т. 6; Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках / Со ст. Л.Ш. Рожанский. М., 1988.

³⁰ См. примеч. 45 к ст. 2; об африканской религиозной драме см.: *Тэрнер В.* Символ и ритуал. М., 1983. С. 32-46; относительно песен о родовых преданиях ср.: *Топоров В.Н.* О космологических источниках раннеисторических описаний // Труды по знаковым системам. Т. 6. С. 106 — 150.

³¹ Ср.: *Пропп В.Я.* Русские аграрные праздники. Л., 1963; *Белецкая Н.Н.* Языческая символика славянских архаических ритуалов. М., 1978.

³² Роль *рабочей песни* в генезисе поэзии впервые была освещена в исследовании: *Bücher К.* Arbeit und Rhythmus. Leipzig, 1896 (рус. пер.: Бюхер К. Работа и ритм. М., 1923), откуда заимствуются приводимые ниже примеры.

³³ “Яесня о мельнице Гротти” входит в состав прозаической “Эдды”. *Фенья* и *Менья* — мифические персонажи этой песни, великанши, мелющие на волшебной мельнице золото. — Младшая Эдда. С. 79-81.

³⁴ См. примеч. 29 к ст. 4.

³⁵ См. примеч. 11 к ст. 2.

³⁶ С. 166 *Лин* — в греческой мифологии сын Аполлона, “божественный пастух”, растерзанный псами, по другой версии — музыкант и певец, подобный Орфею, убитый Аполлоном, по третьей — убитый Гераклом его учитель. Первоначально Лином называлась скорбная песнь об умершем; песни о страданиях Лина распространились по всему миру, выйдя за пределы Греции. — См.: Мифы народов мира. Т. 2. С. 55-56.

³⁷ *Афиней* (А.Н. Веселовский употребляет старую форму написания этого имени — Атений) из Навкратиса (11-III вв.) — греческий писатель, представитель так называемой второй софистики, литературного направления II-IV вв., ориентированного прежде всего на риторику. Здесь и далее А.Н. Веселовский ссылается на его сочинение в 15 книгах “Пирующие софисты” (или “Пир мудрецов”), важный источник для изучения истории греческой литературы, культуры, театра. — Рус. пер. см. в: Поздняя греческая проза / Сост., вступ. ст., примеч. С. Поляковой; №д. пер. М. Грабарь-Пассек. М., 1960. С. 449-470; Пер. С. Ошерова; см. также: *Тройский ИМ*, История античной литературы. 5-е изд., испр. и доп. М., 1988. С. 233.

³⁸ См. примеч. 37 к ст. 5.

³⁹ См. примеч. 3.

⁴⁰ *Гипорхема* — в Древней Греции народная плясовая песня, жанр, отчетливо отражающий синкретизм пения, танца и поэтического текста.

⁴¹ См. примеч. 8 к ст. 4.

⁴² *Пэан* (или пеан, пэон; гр. παιών, παιάν) — жанр древнегреческой хоровой лирики, гимн в честь Аполлона, благодарственная песнь богам за спасение или победная песнь. Стихотворный размер этого жанра носит то же название.

⁴³ *Вакхилид* (или Бакхилид) — древнегреческий поэт V в. до н. э., представитель хоровой лирики. В течение многих веков были известны лишь отрывки из произведений Вакхилида, пока в 1896 г. не был найден сборник его стихотворений. А.Н. Веселовский имеет в виду его дифирамб “Тезей”, где отец героя, афинский царь Эгей, отвечает на вопрошания хора. — См.: *Пиндар. Вакхилид*. Оды. Фрагменты / Пер. М.Л. Гаспарова. М., 1980. С. 269-271.

С. 167

⁴⁴ *Латона* (или Лето, Лета) — в греческой мифологии богиня, родившая от Зевса Аполлона и Артемиду.

⁴⁵ *Артемиды* — в греческой мифологии вечно девственная богиня-охотница.

⁴⁶ Имеется в виду следующее место из гимна “К Аполлону Делосскому”:

После, Лето помянув пышнокудрую и Артемиду
Стрелолюбивую, песни поют о мужах и о женах,
В древности живших, и племя людей в восхищенье приводят.
Дивно умеют они подражать голосам и напевам
Всяких людей; и сказал бы, услышав их, каждый, что это
Голос его, — до того хорошо их налажены песни.

— Эллинические поэты в переводах В.В. Вересаева. С. 44.

⁴⁷ *Лукиан* (ок. 120 — ок. 190) — древнегреческий писатель-сатирик, значительную часть жизни посвятивший занятиям риторикой и философией. Его диалог

“О пляске” см.: *Лукиан*, Собр. соч.: В 2 т. / Пер. под ред. и коммент. Б.Л. Богаевского. М.; Л., 1935. Т. 2. С. 49-80; Пер. Н.П. Баранова.

⁴⁸ *Диоскуры* — в греческой мифологии сыновья Зевса Кастор и Полидевк (в римской мифологии — Кастор и Поллукс), близнецы, прославившиеся многочисленными приключениями (возвращение похищенной Елены, участие в походе аргонавтов, похищение невест у соперников и др.).

⁴⁹ Имеется в виду *Аякс* Теламонид, или “большой Аякс”, участник Троянской войны, второй по силе после Ахиллеса, смерть которого стала косвенной причиной безумия Аякса. Проиграв спор с Одиссеем за оружие погибшего Ахиллеса, Аякс впал в бешенство и решил перебить ахейских вождей. Оберегающая их Афина насыпает на Аякса безумие, и он уничтожает скот ахейцев. Придя в себя, Аякс кончает жизнь самоубийством.

⁵⁰ В греческой мифологии троянский царевич, разрешивший спор между тремя богинями (Герой, Афиной и Афродитой) об их красоте в пользу Афродиты. При ее помощи *Парис* похищает Елену, что стало причиной Троянской войны.

⁵¹ *Гектор* — в греческой мифологии главный защитник Трои, пользовавшийся покровительством Аполлона. Убит в поединке с Ахиллесом, который провозит труп Гектора вокруг Трои, привязав его к своей колеснице.

⁵² *Геракл* — в греческой мифологии герой, сын Зевса. Согласно мифу, богиня Гера, ревнуя Зевса к матери Геракла Алкмене, насыпает на Геракла безумие, в котором он убивает собственных детей. Служа Эврисфею, Геракл совершает 12 подвигов — добывает шкуру немейского льва, убивает лернейскую гидру, ловит золоторогую лань, эриманфского вепря и др.

⁵³ См. примеч. 25; см. также: *Ксенофонт*, Полн. собр. соч. 4-е изд. М., 1887. Ч. 1-5.

⁵⁴ *Дионис* — в греческой мифологии бог плодородия, виноделия; связанный со стихийными силами земли, он всегда противопоставляется аристократическому богу Аполлону. — См.: *Лосев А.Ф.* Дионис // Мифы народов мира. Т. 1. С. 380-382; см. также примеч. 32 к ст. 1.

⁵⁵ *Ариадна* — в греческой мифологии внучка солнца Гелиоса, дочь критского царя Миноса, спасшая Тесея из *Лабиринта* (см. примеч. 8). Однако Тесей покинул спящую Ариадну на острове Наксос по велению богов, ибо ей суждено было стать супругой бога Диониса. Влюбившийся в Ариадну Дионис похитил ее и вступил с нею в брак.

⁵⁶ *Платон* (428 или 427 — 348 или 347 до н. э.) — древнегреческий философ и писатель, ученик Сократа. В диалоге “Государство” Платон говорит о мимезисе — подражании — в связи с музыкой, которую он понимает как мусическое искусство, непременно включающее в себя танец. — См.: *Платон.* Государство // *Платон.* Соч.: В 3 т. / Под ред. А.Ф.Лосева, В.Ф. Асмуса. М., 1971. Т. 3. Ч. 1. С. 130-199; Пер. А.Н. Егунова.

⁵⁷ Аристотель указывал: “...только ритмом без гармонии совершается подражание в искусстве плясунов, ибо они изобразительными ритмами достигают подражания и характерам, и страстям, и действиям” (*Аристотель.* Поэтика. 1447 а 26 — 28 // Аристотель и античная литература. С. 112).

⁵⁸ *Лесбонакс из Митилены* — греческий ритор и филолог, живший в Митиленах (о. Лесбос) во времена римского императора Августа (27-14 до н. э.).

⁵⁹ “...Пляска не только услаждает, но также приносит пользу зрителям, хорошо их воспитывает, многому научает. Пляска вносит лад и меру в душу смотрящего <...>, являя прекрасное единство душевной и телесной красоты” (*Лукиан, О пляске. С. 52: Пер. Н.П. Баранова*). Общим местом в античности было понимание пляски как “философии без слов”. Ср.: “...у танцоров руки их в непрерывном движении передают самую сущность явлений и тем самым являют взгляду подлинную философию без слов” (*Жизнеописание Эзопа // Басни Эзопа / Пер., ст. и коммент. М.Л. Гаспарова. М., 1968. (ЛП).С. 16*).

⁶⁰ См. примеч. 28 к ст. 3. Здесь имеется в виду сохранившийся отрывок (480 стихов) произведения, известного под названием “Щит Геракла”, отличающийся от других произведений Гесиода (“Труды и дни”, “Теогония”), хотя иногда и приписываемый ему, — См.: *Радциг СМ. История древнегреческой литературы. С. 106*.

⁶¹ См. примеч. 13 к ст. 4.

⁶² *Плутарх*, (ок. 46 — ок. 127) — древнегреческий писатель, историк, философ. Имеется в виду глава из его основного сочинения “Сравнительные жизнеописания”, где даны параллельные биографии знаменитых греков и римлян, — См.: *Плутарх. Сравнительные жизнеописания: В 3 т. / Изд. подгот. С.П. Маркиш, С.И. Соболевский. М., 1961. Т. I. С. 69-70: Пер. С.П. Маркиша. Ср. также: Аверинцев С.С. Плутарх и античная биография. М., 1973.*

⁶³ *Дихория* (гр. δύο — два, χορός — хор) — двоехорие, переключка двух хоров.

⁶⁴ Ср. работу об обрядовой песне ученика А.Н. Веселовского Е.В. Аничкова (см. примеч. 12 к ст. 4). Освещающая связь календарного обряда и народного творчества, Аничков выстраивает схему исторического развития поэзии от обряда к песне и от песни к поэзии.

С. 168

⁶⁵ *Безразлично* — в смысле: полагая отсутствие различия; высказанная здесь идея первичности обряда подтверждается последующими выводами представителей ритуальной школы. — См. об этом подробнее: *Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. С. 97-98.*

⁶⁶ См.: *Чичеров В.И. Зимний период русского народного календаря XVI-XIX вв.: Очерки по истории народных верований. М., 1956; Соколова В.К. Весенне-летние календарные обряды русских, украинцев и белорусов. М., 1979; см. также примеч. 31.*

⁶⁷ См.: *Календарные обычаи и обряды в странах зарубежной Европы: Исторические корни и развитие обычаев. М., 1983; см. примеч. 12 к ст. 4.*

С. 169

⁶⁸ *Сакс Ганс* (1494-1576) — немецкий поэт-мейстерзингер и драматург, видный представитель “неученой” бюргерской литературы. — См.: *Пастернак Б.Л. Избранные переводы. М., 1940.*

⁶⁹ *Нэш* (Нэш) *Томас* (1567-ок. 1601) — английский писатель, публицист, драматург. Упомянутая А.Н. Веселовским комедия — единственная из сохранившихся его пьес (1592: опубл. в 1600). — См.: *Nash T. The works. London, 1966. V. 1-5.*

⁷⁰ Упомянутый диалог начинается песней Весны (“Когда фиалка голубая // И желтый дрок, и львиный зев, // И маргаритка полевая // Цветут, луга ковром одев...”), которой отвечает Зима (“Когда свисают с крыши льдинки, // И дует Дик-пастух в кулак, // И леденеют сливки в крынке, // И разжигает Том очаг...”). — См.: *Шекспир. У. Бесплодные усилия любви // Шекспир У. Поли. собр. соч.: В 8 т. / Под общ. ред. А. Смирнова, А. Аникста. М., 1958. Т. 2. С. 511: Пер. Ю. Корнеева.*

Речь идет об очень древнем жанре, имеющемся во всех традициях, в частности, в виде “диспутов” времен года.

⁷¹ *Висенте Жиль* (ок. 1470 — ок. 1536) — родоначальник португальского театра, автор около 40 комедий, фарсов, использовавших народную традицию.

⁷² *Каролингская пора* — время правления династии Каролингов, названной по имени франкского короля (с 768) и императора (с 800) Карла Великого (742-814). Часто говорят о “каролингском возрождении” — кулкгурном подъеме VIII-IX вв. в империи Карла и королевствах династии Каролингов, центром которого стал привлеченный к королевскому двору круг образованных людей эпохи — “Академия” под руководством Алкуина.

⁷³ Имеется в виду “Словопрение Весны с Зимой” англосаксонского ученого Флакка Альбина Алкуина (ок. 735-804), центральной фигуры каролингского возрождения, советника Карла Великого. Алкуин способствовал сохранению и распространению античного наследия, его собственные стихотворения отражают его начитанность, влияние творчества Вергилия. — См.: Памятники средневековой латинской литературы IV-IX веков. М., 1970. С. 262-264: Пер. Б.И. Ярхо.

⁷⁴ А.Н. Веселовский полагал, что Алкуин подражает здесь диалогической Шэклоге Вергилия из книги его “Буколик”. — См.: *Вергилий*. Буколики. Георгики. Энеида. С. 44-49: Пер. С. Шервинского.

⁷⁵ См. примеч. 26 к ст. 4.

С. 170

⁷⁶ Обнаруженные и исследованные за последнее время многочисленные тексты восточных (в том числе древнейшей письменной шумерской традиции Месопотамии II тыс. до н. э. и позднейших — сирийской, пехлевийской среднеперсидской и т. п.) и западных (особенно латинской средневековой) литератур, относящиеся к жанру прений, позволяют предположить, что наряду с предполагаемыми А.Н. Веселовским обрядовыми истоками нужно учитывать и очень раннюю память этого жанра как собственно литературного. — См.: *Иванов Вяч. Вс.* О некоторых принципах современной науки и их приложении к семиотике малых (коротких) текстов // *Этнолингвистика текста*. I. С. 5 — 6,

⁷⁷ См.: *Эзоп*. Зима и Весна // *Басни Эзопа*. С. 141 (№ 272).

⁷⁸ *Семик* ~ реликт анимистических религиозных языческих представлений, народный праздник поклонения душам умерших, справлявшийся в четверг на 7-й неделе после Пасхи и сопровождавшийся плетением венков, гаданиями и проч.

⁷⁹ О мифологии умирающего и воскресающего бога см.: *Мелетинский Е.М.* Мифы древнего мира в сравнительном освещении // *Типология и взаимосвязи литератур древнего мира*. М., 1971. С. 68-133; *его же*. Поэтика мифа. М., 1976; *Иванов Вяч. Вс., Топоров В.Н.* Исследования в области славянских древностей. М., 1974; *Гринцер П.А.* Умирающий и воскресающий бог / *Мифы народов мира*. Т. 2. С. 547 — 548; ср.: *Тан-Богораз В.Г.* Миф об умирающем и воскресающем звере // *Художественный фольклор*. М., 1929. Т. 1.

⁸⁰ Миф о греческом боге Дионисе (см. примеч. 54) воплощает древние представления об исчезающем и возвращающемся божестве плодородия, что можно связать с зимним умиранием и весенним пробуждением природы. Это сближает его с религией египетского Озириса или финикийского Адониса (см. примеч. 90). Посвященные этому богу весенние (март — апрель) праздники — Дионисии, религиозно-культовые обряды послужили источником драмы. — См.: *Ярхо В.Н.* Греческая ли-

тература классического периода (V—IV вв. до н. э.) : Поэзия // ИВЛ. Т. 1. С. 345-350; Лосев А.Ф. Античная мифология в ее историческом развитии. М., 1957. С. 142-182; см. также примеч. 32 к ст. 1; Иванов Вяч. Вс. Возникновение трагедии // Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках. С. 237-293; Топоров В.Н. К происхождению древнегреческой драмы: вопрос об индоевропейских истоках // *Balkano-Balto-Slavica*. Симпозиум по структуре текста. М., 1979; *его же*. Несколько соображений о происхождении древнегреческой драмы // Текст: Семантика и структура. М., 1983.

⁸¹ *Триэтерии* (от гр. *τριετία*— трехлетие) — праздники, отмечающиеся раз в три года.

⁸² *Эсхатологический миф* — миф, повествующий о предстоящем конце мира.

В отличие от большинства мифов, повествующих о прошлом, данный миф пророчествует о будущем, он известен многим народам и культурам. — См.: Мифы народов мира. Т. 2. С. 670-671.

⁸³ *Бальдр* — в скандинавской мифологии прекрасный юный бог, убитый слепым богом Хедом, о чем повествуется в “Старшей” и “Младшей Эдде”. Смерть Бальдра — начало скандинавского эсхатологического мифа, предвестие гибели мира в целом, за которой следует возрождение. — См.: Мелетинский ЕМ. “Эдда” и ранние формы эпоса. М., 1968; Дюмезиль Ж. Верховные боги индоевропейцев. С. 151.

⁸⁴ *Маны* — в римской мифологии боги загробного мира, позже — обожествленные души умерших предков. С ними связана подземная богиня Мания, насылавшая на людей безумие.

⁸⁵ *Керы* — в греческой мифологии демонические существа, дети Ночи. Иногда их сближают с эринниями, иногда — со славянскими карами.

⁸⁶ *Русалки* — в славянской мифологии вредоносные существа, связанные с миром мертвых. — См. подробнее: Иванов Вяч. Вс. Русалки // Мифы народов мира. Т. 2. С. 390.

⁸⁷ *Дикая охота* — в германской мифологии призраки и духи, носящиеся по небу во время зимних бурь во главе с Диким охотником (он восходит к древне-германскому Одину, предводительствовавшему воинством мертвецов, проносящемуся по небу). — См.: Веселовский А.Н. Легенды о диком охотнике: Опыт генетического объяснения. J-Н // ЖМНП. 1887. Июль. Ч. 251. С. 294-307.

⁸⁸ *Русалии* — обряды, совершавшиеся в рождественско-новогодний период (см.: Календарные обычаи и обряды в странах зарубежной Европы: Зимние праздники. С. 259, 276-277; здесь же библиография трудов, посвященных происхождению обряда. — С.283) и в одну летнюю неделю (см.: Календарные обычаи и обряды в странах зарубежной Европы: Летне-осенние праздники. С. 146-199, 256), относящиеся к кругу солярных верований (см.: Иванов Вяч. Вс. Солярные мифы // Мифы народов мира. Т. 2. С. 461-462).

⁸⁹ С. 171 *Иродиада* — жена галилейского правителя Ирода Антипы, бывшая ранее женой его брата Филиппа и отнятая у него Иродом. Иоанн Креститель обвинил Ирода за такое нарушение закона, был за это посажен в темницу, а позже, по наущению Иродиады, обезглавлен. — См.: Евангелие от Матфея, 14: 3-11.

⁹⁰ См. примеч. 36; *Адонис* — в греческой мифологии божество с растительными функциями, рожденное из миртового дерева. Часть года он проводит с Персефоной, воспитавшей его, в царстве мертвых, другую часть — с Афродитой, чьим возлюб-

ленным он становится. После смерти Адонис обращается в цветок. В мифе и культе Адониса явственно прослеживается символика круговорота и единства жизни и смерти в природе. — См.: *Тахо-Годи А.А.* Адонис // Мифы народов мира. Т. 2. С. 46-48; *Цивьян Т.В.* ΑΔΩΝΙΔΟΣ КНПОΙ: Комментарий к ритуалу // Структура текста-81. М., 1981. С. 67-68. См. также примеч. 80.

⁹¹ *Ярила* (или *Ярило*) — в славянской мифологии божество весеннего плодородия, возникшее, вероятно, из совокупности весенних обрядов. — См.: *Иванов Вяч. Вс., Топоров В.Н.* Исследования в области славянских древностей. М., 1974. С. 180-216; Мифы народов мира. Т. 2. С. 686-687; *Пропн В.Я.* Русские аграрные праздники. Л., 1963. С. 87-91, 133-

⁹² Обряд похорон *Кострубоньки* (украинский вариант имени, рус. — *Кострома*) знаменовал переход к весне. В восточнославянских ритуалах этого цикла центральный персонаж изображался в виде куклы, чучела, которое хоронили, сжигали, разрывали. — См.: *Пропн В.Я.* Русские аграрные праздники. С. 86-89, 133; об этом обряде писал уже *Фрэзер*: *Фрэзер Д.Д.* Золотая ветвь. С. 300-302.

⁹³ *Лазарь* — библейский персонаж, воскрешенный Иисусом Христом на четвертый день после погребения, брат Марии и Марфы. — См.: Евангелие от Иоанна, 11. Связанные с образом Лазаря обряды относятся к весеннему циклу земледельческих праздников, в них ярко выражена идея плодородия, возрождения через умирание (триада: жизнь — смерть — жизнь). Это обряды уничтожения антропоморфного или зооморфного персонажа в виде чучела, куклы или маски, олицетворяющих изобилие, плодородие и вместе с тем зиму, смерть. — См.: *Покровская Л.В.* Земледельческая обрядность // Календарные обычаи и обряды в странах зарубежной Европы: Исторические корни и развитие обычаев. С. 78-79.

⁹⁴ *Кузьма* и *Демьян* — древнерусские святые, игравшие роль пары древних близнецных мифологических персонажей и участвовавшие в ряде архаических мотивов ранневосточнославянской религии (*Кузьма* и *Демьян* — укротители змея, на котором они пашут землю и который проложил *Змиев вал* — русло Днепра; они — божественные кузнецы). — См.: *Пропн В.Я.* Русские аграрные праздники. С. 90.

С. 172

⁹⁵ *Приапический культ* — в античной мифологии культ *Приапа*, бога производительных сил природы, символом которого является фаллос. Весенне-летние праздники в честь *Приапа* отличались сексуальной свободой.

⁹⁶ *Купала* — в восточнославянской мифологии главный персонаж праздника летнего солнцестояния (в ночь на *Ивана Купалу* — народное прозвище *Иоанна Крестителя* — с 23 на 24 июня по старому стилю — см. примеч. 8 к ст. 2), кукла или чучело, которых топят в воде. — См.: *Иванов Вяч. Вс., Топоров В.Н.* *Купала* // Мифы народов мира. Т. 2. С. 29; *их же.* Исследования в области славянских древностей. С. 217-242.

⁹⁷ См. примеч. 54 и 90.

⁹⁸ *Феокрит* (кон. IV — 1-я пол. III в. до н. э.) — древнегреческий поэт, крупнейший представитель буколической поэзии, создатель идиллий. Имеется в виду его XV идиллия “*Сиракузянки, или Женщины на празднике Адониса*”. — См.: *Феокрит.* Стихотворения / Пер. Н.И. Гнедича. Л., 1956; *Александрийская поэзия* / Сост. и предисл. М. Грабарь-Пассек. М., 1972. С. 65-71; Пер. М. Грабарь-Пассек.

⁹⁹ *Афродита* — в греческой мифологии богиня любви и красоты. — См.: *Лосев А.Ф.* *Афродита* // Мифы народов мира. Т. 1. С. 132-135.

¹⁰⁰ *Арей* (или *Арес*) — в греческой мифологии бог войны, сын Зевса, возлюбленный Афродиты, убивший Адониса из ревности.

¹⁰¹ *Аполлон* — в греческой мифологии бог светлого начала, гармонии, музыкант, прорицатель, обладатель множества различных функций. По одной версии Адонис был убит им из мести Афродите за ослепление ею сына Аполлона Эримафа. -См.: *Лосев А.Ф.* Аполлон // Мифы народов мира. Т. 1. С. 92-95.

¹⁰² *Персефона-Кора* — в греческой мифологии дочь Зевса и Деметры, богини плодородия, похищенная Плутоном-Аидом, богом царства мертвых. Третью года Персефона правит подземным царством, остальное время проводит с матерью, которая от радости дарит земле плодородие. — См.: *Лосев А.Ф.* Персефона // Мифы народов мира. Т. 2. С. 305-306.

¹⁰³ *Адонии* — праздники в честь Адониса (см. примеч. 90), отмечавшиеся в Малой Азии, Египте (особенно в Александрии в эпоху Птолемея), в Греции и Риме, продолжавшиеся от 2 до 8 дней. В первые дни оплакивалась смерть Адониса, в последующие праздновалось его возрождение и возвращение на землю. *Адоуазмы* — песнопения в честь Адониса. — См.: *Фрэзер Д.Д.* Золотая ветвь. С. 316-327.

¹⁰⁴ *Аполлодор* Афинский (ок. 180 — 109 до н. э.) — древнегреческий историк, автор “Хроники”, “О богах”, “Описания земли”. Существует и так называемая “Библиотека Аполлодора” — приписываемое ему краткое изложение греческой мифологии.

¹⁰⁵ *Лукиан*. О сирийской богине // *Лукиан*. Собр. соч. Т. 2. С. 262: Пер. С.С. Лукьянова.

¹⁰⁶ *Бион* (конец IV — сер. II в. до н. э.) — древнегреческий поэт, автор буколик, поэмы “Плач об Адонисе”, непосредственный продолжатель *Феокрыта*, влияние “Сиракузянок” которого заметно в указанной поэме Биона. — См.: *Бион*. Плач об Адонисе // Александрийская поэзия. С. 93-96: Пер. М. Грабарь-Пассек.

С. 173

¹⁰⁷ *Киприда* (рожденная у Кипра), *Киферея* (почитаемая на о. Кифера) — имена Афродиты (см. примеч. 99).

¹⁰⁸ *Августин Блаженный* (354-430) — христианский богослов и писатель, крестившийся в зрелом возрасте, в юности отдавший дань мирским увлечениям. -См.: Творения Блаженного Августина, епископа Иппонийского. Киев, 1880-1908. Ч. 1-2.

¹⁰⁹ *Петров день* — праздник летнего солнцеворота. В результате принятия христианства были переосмыслены многие обряды, в том числе и солярные, таким образом, в прошлом языческий праздник был приурочен ко дню святых Петра и Павла (29 июня).

С. 174

¹¹⁰ *Иванов день* — см. примеч. 8 к ст. 2; относительно ритуальной роли славянских *фигурок из теста* см. подробно в описании каравайных обрядов: *Иванов Вяч. Вс., Топоров В.Н.* Исследования в области славянских древностей. С. 243-258.

¹¹¹ *Reverdies* (от фр. *reverdir* — вновь стать зеленым, зазеленеть) — букв.: зазеленевшие. Этот термин, как указывает В.М. Жирмунский, принадлежит Г. Парису, исследовавшему вопрос о любовной тематике весенней обрядовой песни (см.: *Pans G.* Les origines de la poésie lyrique en France au moyen âge // *Journal des Savants*. 1891 — 1892). Однако А.Н. Веселовский говорит о связи поэзии с народным обрядом уже в своих лекциях 1882-1883 гг., т.е. задолго до публикации этой статьи Г. Париса. — См.: *Жирмунский В.М.* Историческая поэтика А.Н. Веселовского // ИП. С. 28.

¹¹² “*Carmina Burana*” — “Буранский сборник”, самая большая антология латинской светской лирики (более 200 произведений), включающая главным образом стихи вагантов (см. примеч. 36 к ст. 5). Эта антология, именуемая “царицей вагантских рукописей” была составлена в XIII в., обнаружена лишь в 1803 г., а опубликована в 1847 г. (см.: “*Carmina Burana*”: Lateinische und deutsche Lieder und Gedichte einer Handschrift des XIII Jahrhunderts aus Benedictbeuern aus der k. Bibliothek zu München / Hrsg. von J.A. Schmeller. Stuttgart, 1847). С этого времени сборник многократно переиздавался (как полностью, так и в извлечениях), переводился на многие языки (рус. пер. см., в частности, в указанном издании: Поэзия вагантов).

С. 176

¹¹³ См.: Русский народный свадебный обряд: Исследования и материалы. Л., 1978; Лирика русской свадьбы / Изд. подгот. Н.П. Колпакова. Л., 1973. (ЛП). С. 135. Ср. у М. Цветаевой — “мстить мостами” (*Цветаева М. Пражский рыцарь // Цветаева М, Соч.: В 2 т. М., 1984. Т. 1. С. 264.*

С. 177

¹¹⁴ Имеется в виду X новелла пятого дня “Декамерона” итальянского писателя-гуманиста раннего Возрождения Джованни Боккаччо (1313-1375), чье творчество было предметом глубокого интереса А.Н. Веселовского. Ученый не только перевел знаменитую книгу новелл “Декамерон” на русский язык (1891-1892; см.: *Боккаччо Д. Декамерон / Пер. А.Н. Веселовского. М., 1955*), но и написал целый ряд статей, посвященных ей и ее автору (см. об этом подробнее: *Алексеев М.П. Комментарии // Веселовский А.Н. Избранные статьи. С. 547-548*), а также фундаментальный труд “Боккаччо, его среда и сверстники” (Спб., 1893-1894. Т. 1-2; переиздание в: *Собр. соч. Спб., 1915. Т. 5; 1919. Т. 6; VI глава этого труда опубликована в: Веселовский А.Н. Избранные статьи. С. 284-358*). Однако “роковая репутация безнравственности”, которую имел Боккаччо в русском обществе конца прошлого века, воспрепятствовала должной оценке со стороны большинства современников как мастерского перевода А.Н. Веселовского, так и его замечательного труда об итальянском писателе и его окружении, явившегося для своего времени образцом описания культурной среды. Из новейших работ, в известной мере продолжающих традицию такого рода исследований, см.: *Боткин Л.М. Итальянские гуманисты: стиль жизни и стиль мышления. М., 1978.*

С. 178

¹¹⁵ См.: *Соколова В.К. Весенне-летние календарные обряды русских, украинцев и белорусов. М., 1979; Этнография восточных славян. М., 1987; см. об отдельных символах животных: Топоров В.Н. Козел // Мифы народов мира. Т. 1. С. 663-664; Иванов Вяч. Вс. Конь // Там же. С. 666; Топоров В.Н. Лось // Там же. Т. 2. С. 69-70; ср. также: Иванов Вяч. Вс., Гамкрелидзе Т.В. Индоевропейский язык и индоевропейцы. Т. 2. С. 518, 544-558, 585-586. А.Н. Веселовский касается вопросов аграрных хоровых игр и в своих лекциях по истории лирики, драмы и эпоса (ИП. С. 435, 460-462).*

С. 179

¹¹⁶ Здесь А.Н. Веселовский пользуется данными, приведенными в: *Du Méril E. Histoire de la comédie. Paris, 1864. V. 1.*

С. 180

¹¹⁷ Лонг (II — III вв.) — греческий писатель, автор буколического романа “Дафнис и Хлоя”, эротический сюжет которого разворачивается на фоне картин из пастушеской жизни. — См. упоминаемую здесь сцену: Лонг. Дафнис и Хлоя / Пер. С. Кондратьева. М., 1964. С. 171.

¹¹⁸ Соответствующий земледельческий обряд “ритуальной запашки” известен многим народам Европы и совершается в рамках как зимнего, так и весеннего цикла

(см.: Календарные обычаи и обряды в странах зарубежной Европы: Исторические корни и развитие обычаев. С. 75). Новейшую мифологическую интерпретацию относящихся к нему текстов см.: *Цивьян Т.В.* К мифологической интерпретации восточнороманского колядного текста “Плугушор” // Славянский и балканский фольклор. М., 1984. С. 96-116.

С. 181

¹¹⁹ Новогодний обряд обсыпания дома и его хозяев зерном описан еще в античных источниках. Возводимый часто к “посеванию” (по аналогии с действиями при посеве), по своим генетическим истокам он мог иметь и другое значение, о чем свидетельствует его наличие в свадебном, погребальном обрядовых циклах, в знахарской практике, в гаданиях. — См.: *Виноградова Л.Н.* Зимняя календарная поэзия западных и восточных славян. М., 1982. С. 221-223.

¹²⁰ Выдвигая народно-обрядовые игры в качестве колыбели различных видов искусства и родов поэзии, А.Н. Веселовский предвосхитил одно из самых популярных течений в истории культуры XX в. — ритуализм, представленный в работах “кембриджской школы”. В рамках этого научного течения (его представляют такие английские ученые, как В. Кер, К.М. и М.К. Чадвики, К.М. Баура, Э.Т. Хатто и др.) ритуал, обряд рассматриваются как источник и мифа, и фольклорно-эпических форм, и литературы, и философии. В столь полном подчинении мифологического и эпического сюжета, содержательной стороны искусства, обряду сказывается односторонность ритуализма, как показывает в своих работах Е.М. Мелетинский. “Ритуал не может считаться тотальной доминантой в генезисе не только героического эпоса, но и мифа. Вопрос о соотношении мифа и ритуала в плане временного предшествования — это вопрос о соотношении курицы и яйца: имеются мифы, восходящие к ритуалу, и ритуалы, представляющие инсценировки мифов, имеются мифы с ритуальными эквивалентами и без них. Миф и ритуал можно с известной долей схематизма трактовать как словесный и действенный аспект того же самого феномена. Но в принципе внутреннее единство мифа и ритуала создается во всяком случае не формальным сродством обрядовых действий, а тождеством семантической структуры, теми символическими парадигмами, которые прежде всего не отделимы от мифологических “представлений” (*Мелетинский Е.М.* Миф и историческая поэтика фольклора. С. 26) . — См.: *Мелетинский Е.М.* “Историческая поэтика” А.Н. Веселовского и проблема происхождения повествовательной литературы. С. 30-33; *его же:* Первобытные истоки словесного искусства. С. 154-156; *её же.* Введение в историческую поэтику эпоса и романа. С. 10-11. Традиция А.Н. Веселовского в изучении проблематики ритуала высоко оценивается в новейших исследованиях, тяготеющих к пониманию исходного, в частности и генетического, единства ритуала и мифа. — См.: *Топоров В.Н.* О ритуале: Введение в проблематику // Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках. С. 7-60.

¹²¹ *Люстральный* (от лат. *lustratio* — очищение путем жертвоприношения) -имеются в виду религиозные обряды, связанные с представлением об очистительной силе магических действий. См. также: *Веселовский А.Н.* Генварские русалии и готские игры в Византии // ЖМНП. 1885. Сент. Ч. 241. С. 1-18.

¹²² В.Н. Топоров подчеркивает, что заговоры не только “фольклорные и j “ритуальны”, но они в то же время очень существенно отличаются как от других | фольклорных жанров, так и от других видов ритуала. От первых — свободой от рамок календарного или жизненного циклов, от вторых — свободой от запрограммирован-

ности, возникающей из структуры всего корпуса ритуалов данного коллектива. — См.: *Топоров ВМ.* О статусе и природе заговора (теоретический аспект) // *Этнолингвистика текста.* I. С. 22,

¹²³ А.Н. Веселовский противопоставляет здесь жанр средневекового религиозного действия, мистерии, — драме, поскольку в первой фабула состояла из свободно соединяемых эпизодов и сцен, отображающих различные фрагменты библейского повествования, перемежающихся фарсовыми интермедиями. К особенностям мистерии относились одновременность действия, равноправие и переменчивость сцен.

С. 182

¹²⁴ См. примеч. 20 к ст. 4. В современных исследованиях представления о соотношении обряда и эпоса углубляются и уточняются: в частности, обряд предстает как “сюжетообразующее начало, и соответственно этому все его составные части и элементы приобретают характерный для эпоса смысл — в них открывается или обнажается их конфликтность, и поведение участников обряда получает характер не обрядовый, а эпический. Вернее сказать, многое остается все, как в обряде, но внутренне преобразуется” (*Путилов Б.Н.* Эпос и обряд // *Фольклор и этнография: обряды и обрядовый фольклор.* С. 79).

¹²⁵ См. примеч. 32 к ст. 5.

¹²⁶ См. примеч. 19 к ст. 2.

¹²⁷ Некоторые современные исследователи склонны полагать, что классический эпос вырастает не из обряда, а создается в результате трансформации старших эпических форм. В свою очередь, вопрос о зависимости или независимости этой старшей эпики от обряда и обрядового фольклора остается открытым и подлежит специальному изучению. Отмечается при этом, что обряд в эпосе никогда не выступает в своем чистом и подлинном виде, но преломляется сквозь призму эпической эстетики. Если мы хотим восстановить с помощью данных эпоса его реальные этнографические очертания, то должны проделать как бы обратную работу и попытаться представить, как шел процесс такого преломления. — См.: *Путилов Б.Н.* Эпос и обряд // *Фольклор и этнография.* С. 76, 81.

С. 183

¹²⁸ См.; *Добрыня Никитич и Алеша Попович* / Изд. подгот. Ю.И.Смирнов, В.Г. Смолицкий. М., 1974. (ЛП); *Пропл В.Я.* Русский героический эпос. С. 277-286; *Левинтон Г.А.* Славянские эпические формулы и былинные имена. *Добрыня* // *Структура текста-81.* С. 89-92; *Топоров ВМ.* О диахронической связи “богатырских” триад русского эпоса // *Этнолингвистика текста.* II С. 5 -6.

¹²⁹ Современные исследования погребального обряда тяготеют к синтезирующему подходу к предмету, учитывающему данные археологии, этнографии, этнолингвистики, фольклора и др. — См.: *Балто-славянские этнокультурные и археологические древности: Погребальный обряд.* М., 1985. См. также примеч. 16 к ст. 4.

¹³⁰ *Ахилл* (или *Ахиллес*) — герой Троянской войны, сын морской богини Фетиды, сделавшей его тело неуязвимым, за исключением пятки (откуда пошло выражение “ахиллесова пята”); это обстоятельство стало причиной гибели Ахилла от стрелы Париса, направленной Аполлоном. В течение 17 дней Фетида с nereидами и музы оплакивали Ахилла — его гибель и погребение описаны в “Одиссее” (XXIV, 37-84) — См.: *Ярхо В.Н.* Ахилл // *Мифы народов мира.* Т. 1. С. 137-140.

¹³¹ *Патрокл* — в греческой мифологии герой, соратник Ахилла в Троянской войне, погибший в ней от руки Гектора (*Гомер.* Илиада. XVI, 818-828). Погребальный обряд в честь Патрокла описан в “Илиаде” (XXIII).

¹³² *Веспасиан (9-79)* — римский император (с 69), основатель династии Флавиев.

С. 185

¹³³ “Стоглав” — сборник постановлений из 100 глав церковного Собора в Москве (1551), именуемого стоглавым.

¹³⁴ *Козьма Пражский* (ок. 1045-1125) — автор первой чешской хроники “*Chronica Bohemiae*”, ставшей ярким образцом латинской хроники, популярной в средневековой Европе. Она обладает не только исторической, но и художественной ценностью, включает также изложение легенд, народных преданий. — *Козьма Пражский*. Чешская хроника Вступ. ст., пер., коммент. Г.Э. Санчука. М., 1962.

¹³⁵ *Беовульф* — легендарный герой англосаксонского эпоса VII—VIII вв. (сохранилась рукопись X в.), храбрый и великодушный витязь, позже — король скандинавского племени геатов (гаутов), победитель чудовищ, дракона. — См.: *Беовульф*. Старшая Эдда. Песнь о Нибелунгах. М., 1975; *Мелетинский Е.М.* “Эдда” и ранние формы эпоса. М., 1968.

¹³⁶ *Иордан* (VI в.) — знатный гот, переработавший историю готского народа, написанную Кассиодором (ок. 487 — ок. 578) и включавшую события до 551 г. — *Иордан*, О происхождении и деяниях готы / Вступ. ст., пер., коммент. Е.Ч. Скржинской. М., 1962.

¹³⁷ *Приск* (VI в.) — византийский ритор, ездивший в 587 г. с посольством к гуннам и оставивший описание этой поездки.

¹³⁸ *Атилла* (? — 453) — предводитель гуннов (с 434); при нем гуннский союз племен достиг наивысшего могущества.

¹³⁹ *Трены* (или *френы*; гр. *θρηνος* — вопль, рыдание, плач) — один из жанров древнегреческой погребальной поэзии, скорбная песнь, выражающая печаль по поводу чьей-либо смерти, содержащая описание его мыслей и поступков, похвалы его добродетелям и заслугам. Авторами тренов были, в частности, Симонид Кеосский, Пиндар; *нэнии* (лат. *nenia* — погребальная песнь) — аналогичный жанр в латинской народной поэзии, оказавший влияние на жанры эпитафий, элегии; приводимые далее термины обозначают сходные жанры в средневековой латинской и французской литературе.

С. 186

¹⁴⁰ *Теодорах* (ок. 454-526) — король остготов с 493 г., когда было основано их королевство. При Теодорихе остготы завоевали Италию.

¹⁴¹ Имеется в виду анонимная поэма — плач о маркграфе *Фриульском Эррихе*, победителе аваров, — отразившая борьбу каролингской империи с аварским нашествием (VIII в.).

¹⁴² “*Плач о Карле Великом*” — надгробная песнь, созданная в VIII или IX в. в Италии, написанная так называемыми “*каролингскими ритмами*”, относящимися к низовой поэзии. Традиция античной хоровой лирики сплетается здесь с особенностями народной поэзии. — См. рус. пер. Б.И. Ярхо в: *Памятники средневековой латинской литературы IV-IX веков*. С. 404-405.

¹⁴³ *Фулькон Реймский* (840-900) — архиепископ реймский, советник короля Карла III Простоватого, правившего Францией с 898 по 923 г. Архиепископы Реймса традиционно владели правом коронования французских королей.

¹⁴⁴ *Вильгельм Longue-Épée* (Гильом I *Длинная Шага*) — герцог Нормандский с 927 по 942 г. Некоторые исследователи не исключают его из списка возможных или частичных прототипов образа эпического героя “*Жесты Гильома*”. — См.: *Михайлов А.Д.* *Жеста Гильома // Песни о Гильоме Оранжевом*. С. 493-495.

¹⁴⁵ *Рютбёф* (ок. 1230-1285) — французский поэт и драматург, творивший почти во всех жанрах своего времени. Его миракль “Чудо о Теофиле” (“Действо о Теофиле”) перевел на русский язык А. Блок. — См.: *Блок А.А. Собр. соч.*: В 8 т, М., Л., 1961. Т. 4. С. 267-191.

¹⁴⁶ “Песнь о Роланде”. CLXVI. С. 94: Пер. Ю. Корнеева.

С. 187

¹⁴⁷ См.: *Одиссея*, XXIV, 60-63

Музы — все девять — сменяйся, голосом сладостным пели
Гимн похоронный; никто из аргивян с сухими глазами
Слушать не мог сладкопения Муз, врачевательниц сердца.

— *Гомер. Одиссея* / Вступ. ст. А. Тахо-Годи; Примеч. С. Ошерова. М., 1981. С. 350: Пер. В. Жуковского.

¹⁴⁸ *Вопленицы* (или причетницы, плакальщицы, плачеи) — исполнительницы причитаний, особого жанра народнопоэтического творчества, относящегося к древнейшим. — См., например: *Причитанья Северного края, собранные Е.В. Барсовым*. М., 1872-1875. Ч. 1-4; *Причитания* / Вступ. ст. К.В.Чистова. 2-е изд. Л., 1960; *Русская народно-бытовая лирика. Причитания Севера в записях В.Г. Базанова и А.П. Разумовой*. М.; Л., 1962; *Чистов К.В. Народная поэтесса И.А. Федосова*. Петрозаводск, 1955.

¹⁴⁹ Ср.; *Байбурин А.К., Левинтон Г.А. Похороны и свадьба // Балто-славянские этнокультурные и археологические древности. Погребальный обряд*. С. 5-9.

¹⁵⁰ ...Цветущие юноши, в легкой искусные пляске,

Топали в меру ногами под песню они; с наслажденьем

Легкость сверкающих ног замечал Одиссей и дивился.

Лирой гремя сладкозвучною, пел Демодок вдохновенный

Песнь о прекраснокудрявой Киприде и боге Арее...

— *Гомер. Одиссея*. С. 129: Пер. В.А. Жуковского.

¹⁵¹ О *фарейских островах* см. примеч. 5 к ст. 4; *Нифлунги* — скандинавская транскрипция имени Нибелунги, этимология которого спорна. По одной из версий — “подземные хранители клада”. — См.: *Песнь о Нибелунгах* / Изд. подгот. В.Г. Адмони. Л., 1972. (ЛП).

¹⁵² *Вильгельм I Завоеватель* (ок. 1027-1087) — герцог Нормандии (с 1035), завоевавший Англию и ставший ее королем (с 1066).

¹⁵³ См. примеч. 9 к ст. 4.

С. 188

¹⁵⁴ *Юдифь* — героиня апокрифической легенды, иудейская красавица, спасшая свой город, осажденный ассирийцами: очаровав их полководца *Олоферна*, она провела с ним ночь в шатре, а под утро отрубила ему голову.

С. 189

¹⁵⁵ *Элегия* (гр. ελεγεία от ελεῦος — жалобная песня) — лирический жанр, возникший в Греции в VII в. до н. э. А.Н. Веселовский здесь придерживается взгляда на происхождение элегии из похоронного обряда. В науке существует и иное мнение: отличительным признаком этого жанра служили не его характер, содержание, а форма -элегический дистих, или двустишие, соединяющее гекзаметр и пентаметр. — См.: *Радицг С.И. История древнегреческой литературы*. С. 112 — 113; *Распаров М.Л. Элегия // Литературный энциклопедический словарь*. М., 1987. С. 508.

¹⁵⁶ См. примеч. 46 к ст. 4.

¹⁵⁷ См. примеч. 63.

¹⁵⁸ Ателланы — итальянские народные комедии (название происходит от названия города Ателла), одноактные пьесы с устойчивым набором персонажей, с заимствуемой из повседневной жизни фабулой, В конце II в. до н. э. ателланы получили литературную обработку, игрались после трагедий или отдельно. Их отголоски можно видеть в итальянской комедии дель арте (см. примеч. 215). В последнее время высказывается предположение об этрусском происхождении ателлан, как и (Некоторых других римских театральных форм (особенно комических). В свете новых исследований о значении этрусского театра для римского возникает два решения проблемы: одно намечено А.Н. Веселовским, другое же предполагает первичность книжного этрусского, а не устно-народного источника. — См.: *Иванов Вяч. Вс.* О возможности реконструкции литературы как совокупности текстов // Исследования по структуре текста. М., 1987. С. 72-76.

¹⁵⁹ Относительно греческой трагедии и культа см.: *Фрейденберг О.М.* Миф и литература древности. С. 403-440; соотношение же культовой драмы средневековой Европы — мистерии — с народной обрядностью понимается в настоящее время в свете исследований М.М. Бахтина и ряда других ученых о взаимодействии народной карнавальной и церковной культур.

С. 190

¹⁶⁰ Это положение нуждается в уточнении: драму и сам Веселовский выводил не из хоровой поэзии, а из “культы”, из культовых мистерий (эта точка зрения является в науке общепринятой); что же касается эпоса, то ряд современных ученых (О.М. Фрейденберг, Е.М. Мелетинский) видит его источник в архаической повествовательной (прозаической) традиции, сказании, предании.

¹⁶¹ А.Н. Веселовский здесь критически излагает “философию литературы” Г.В.Ф. Гегеля (1770-1831), содержащуюся в его “Лекциях по эстетике” (См.: *Гегель*. Соч. М., 1938-1958. Т. 12-14; *Гегель Г.В.Ф.* Эстетика. М., 1968-1973. Т. 1-4), где прослеживалась смена форм (символическая — классическая — романтическая) в мировом искусстве и соотношение литературных родов — эпоса, лирики и драмы. Возражения Веселовского вызывает распространение эстетических норм, сформированных античностью, на литературное развитие вообще. Следует отметить неоднозначность отношения русского ученого к Гегелю: склоняясь к его диалектике, вынашивая замысел создания “исторической эстетики” в процессе размышлений над концепцией ученика Гегеля Г. Штейнталя (см.: *Академические школы в русском литературоведении*. С. 214-215), он был решительно чужд идеям классического идеализма. Учение Веселовского, отмечает И.К. Горский, связано с особенностями переходного периода русской истории между 1861 и 1905 гг., которые обусловили разные стороны его мировоззрения. Отчасти из-за резко отрицательного отношения к идеализму Гегеля он произвольно тяготел к недооценке его диалектики. При этом Веселовскому нельзя отказать в сильно развитых элементах диалектического мышления, однако последовательным диалектиком он не был (см.: *Горский И.К.* Александр Веселовский и современность. С. 198-199).

С. 191

¹⁶² *Жан-Поль* — псевдоним немецкого писателя И.П. Ф. Рихтера (1763 — 1825); таким образом, А.Н. Веселовский объединяет псевдоним и настоящее имя. Цитата дана в сокращении, в новейшем русском переводе она читается так: “...драма гораздо объективнее эпоса, личность поэта вытесняется за самое полотно его картины, и драма должна выговориться в эпической цепочке лирических моментов <...>. Странно,

но органично смешение и взаимопроникновение объективного и лирического в драме. Ведь даже ни одно из действующих лиц не может описывать трагического героя, — ибо покажется, что поэт суфлирует душам <...>. Что присутствует здесь и лирика, об этом, кроме характеров, каждый из которых — сам объективный лирик, заявляют прежде всего хоры древних, эти праотцы драмы, пылающие лирическим огнем у Эсхила и Софокла; сентенции Шиллера и многих других — это маленькие хоры, это как бы народные пословицы на более высоком уровне” (*Жан-Поль*. Приготовительная школа эстетики / Вступ. ст., сост., пер. и коммент. Ал. В. Михайлова. М., 1981. С. 243-244).

¹⁶³ *Каррьер* Филипп Мориц (1817-1895) — немецкий философ и эстетик, испытавший влияние Гегеля. Здесь А.Н. Веселовский упоминает и цитирует его труд: *Carrière M. Das Wesen und die Formen der Poesie*. Leipzig, 1894. S. 172, 225.

¹⁶⁴ *Carrière M. Die Kunst im Zusammenhang der Kulturentwicklung und die Ideale der Menschheit*. В. I-V. Leipzig, 1863-1873. В. II. S. 108, 227; *Каррьер М.* Искусство в связи с культурным развитием и идеалы человечества / Пер. Е. Корша. М., 1874.

¹⁶⁵ *Ионийский, дорийский, эолийский* — диалекты древнегреческого языка, каждый из которых преимущественно соответствовал отдельным видам и родам поэзии.

¹⁶⁶ В лекциях В. Ваккернагеля по поэтике (*Wackernagel W. Poetik, Rhetorik und Stilistik. Akademische Vorlesungen*. Halle, 1873) система литературных жанров рассматривалась в сравнительно-историческом аспекте.

¹⁶⁷ *Benloew L. Les lois de l'histoire*. Paris, 1881.

¹⁶⁸ *Lacombe P. Introduction a l'histoire litteraire*. Paris, 1898.

¹⁶⁹ “Лирика, по существу, предшествует всем поэтическим формам, потому что вообще чувство рождает поэзию, в нем искра, ее зажигающая; поэзия предшествует всем поэтическим формам как лишенный облика огонь Прометея, членивший и одушевляющий облики, фигуры, формы” (*Жан-Поль*. Приготовительная школа эстетики. С. 276).

¹⁷⁰ Переводчик эстетических трудов Г.В. Гегеля на французский язык сопровождал их издание (*Hegel G.W. Esthetique / Trad. par Benard*. Paris, 1840-1841, 5 v.) своим аналитико-критическим разбором курса эстетики немецкого философа, включенным позднее и в его русское издание (М., 1859-1860).

С. 192

¹⁷¹ См.: *Talvy. Versuch einer geschichtlichen Charakteristik der Volkslieder germanischer Nation*. Leipzig, 1840; *Schipper J. Altenglische Metrik*. Bonn, 1881; *Westphal R., Rossbach A. Metrik der Griechen*. 2 Aufl. 1868. В. II; *Croiset A. La poesie de Pindar et les lois du lyrisme grec*. Paris, 1895.

¹⁷² *Gautier L. Les épopées françaises*. Paris, 1878. 2. ed. V. 5. P. 3-5.

¹⁷³ См. *Mullenhof K. De antiquissima Germanorum poesi chorica*. 1845; *Wackernagel W. Altfranzösische Lieder und Leiche*. Basel, 1846. S. 180; *Litiencron R. von. Die historische Völklieder der Deutschen vom XIII bis XVI Jahrhundert*. Leipzig, 1865. В. I. S. 70-72; *Uhland L. Abhandlung über die deutschen Volkslieder // Uhlandsschriften zur Geschichte der Dichtung und Sage*. Stuttgart, 1866; *Geijer E.G. Altschwedische Balladen, Märchen und Schwänke samt einigen dänischen Volksliedern / Übers. von G. Monike*. Stuttgart, 1836. Работы немецкого поэта и одного из создателей германистики Людвиг Уланда (1787-1862) сыграли значительную роль в выработке концепции А.Н. Веселовского. См.: *Жирмунский В.М. Историческая поэтика А.Н. Веселовского и ее источники // Записки / ЛГУ. Сер. филол. науки. 1939. Вып. 3.*

С. 193

¹⁷⁴См.: *Lazarus M., Steinthal H.* Einleitende Gedanken tiber Volkerpsychologie, als Einleitung zu einer Zeitschrift fur Volkerpsychologie und Sprachwissenschaft // *Zeitschrift für Völkerpsychologie und Sprachwissenschaft*. 1860. В. 1. S. 49.

¹⁷⁵См.: *Paris G.* Histoire poétique de Charlemagne. Paris, 1865. P. 1-2j

¹⁷⁶Краткий обзор существующих разногласий см.: *Маркевич Щ.* Основные проблемы науки о литературе. С. 169-201: Литературные роды и жанры (здесь же приведена библиография).

¹⁷⁷См. примеч. 8 к ст. 1; примеч. 5 к ст. 2.

С. 195

¹⁷⁸Речь идет о: *Werner R.M.* Lyrik und Lyriker. Hamburg u. Leipzig, 1890.

¹⁷⁹Имеется в виду акт. I, сцена 2. — См.: *Шекспир У.* Поли. собр. соч. М., 1960. Т. 6. С. 61: Пер. М. Лозинского.

¹⁸⁰*Валентин В.* (Valentin V. 1842-1900) — немецкий историк и теоретик литературы, автор трудов: *Rhythmus als Grundlage einer wissenschaftliche Poetik* (1870), *Über Kunst, Künstler und Kunstwerke* (1889).

С. 196

¹⁸¹Проза Жан-Поля (см. примеч. 162) весьма своеобразна: обширные языковые периоды совмещают в себе самый разнородный семантико-стилистический материал, жесткая противоположность между языком прозы и поэзии как бы снимается.

¹⁸²*Lacombe P.* Introduction a l'histoire litteraire. P. 7, 318 след., 341.

С. 197

¹⁸³См.: *Jakobowski L.* Die Anfänge der Poesie. Grundlegung zu einer realistischen Entwicklungsgeschichte der Poesie. Dresden u. Leipzig, 1891. Представитель натуралистической школы в поэзии, Якобовский был последователем Ч. Дарвина в науке, что отразилось в его попытке объяснить происхождение поэзии биологическими потребностями и законами (голод, половое влечение).

¹⁸⁴См.: *Letourneau Ch.* L'evolution litteraire dans les diverses races humaines. Paris, 1894.

¹⁸⁵См.: *Матов Д.* Епосьть ли е най-старият родъ въ поезията? // *Български Пръгледъ*. София, 1895. Год II. Кн. 3. С. 77

С. 200

¹⁸⁶См.: *Borinski K.* Deutsche Poetik. Leipzig, 1895.

¹⁸⁷См.: *Bruchmann K.* Poetik. Naturlehre der Dichtung. Berlin, 1898.

С. 201

¹⁸⁸См. примеч. 43.

¹⁸⁹См. примеч. 42.

¹⁹⁰*Архилох* (2-я пол. VII в. до н. э.) — древнегреческий поэт-лирик, зачинатель ямбической поэзии с присущей ей простотой языка и обличительным пафосом; до нас дошли лишь фрагменты его произведений. — См.: *Античная лирика*. С. 114-120 (упоминаемый А.Н. Веселовским “Гимн Гераклу” см.: С. 120: Пер. В. Нилендера); *Эллинские поэты в переводах В.В. Вересаева*. С. 205-230.

¹⁹¹*Теренций Публий* (ок. 195 — 159 до н. э.) — римский комедиограф, использовавший традиции новоаттической комедии, создавший комедию масок. — См.: *Теренций. Комедии* / Пер. В. Артюшкова; Вступ. ст. В. Ярхо. М., 1985.

С. 202 ¹⁹²Источником светской комедии во Франции XIII в. стало народное искусство жонглеров, выступавших с монологами-сказами, каков, например, упоминаемый А.Н. Веселовским “*Сказ о травах*” *Рютбёфа* (см. примеч. 145), пародирующий речь торгующего травами на ярмарке. “*Вольный стрелок из Баньоле*” — анонимный комический монолог этого же типа.

¹⁹³См. примеч. 47 к ст. 4.

¹⁹⁴ *Rote* (фр.) — средневековый музыкальный инструмент типа арфы, сопровождавший исполнение лэ.

С. 203

¹⁹⁵ *Понтано* Джованни (ок. 1422 или 1426-1503) — итальянский писатель-гуманист, Основатель Понтановой Академии, одного из центров итальянского Возрождения. 1 Помимо стихотворных произведений, он писал диалоги сатирического характера.

¹⁹⁶ *Гиларод, симод, магод, дизиод* — участники возникновения драмы, весельчаки, шуты, создатели гиларотрагедии (tkapoTpa7wbta) — “веселой трагедии”, подобной фарсу, или трагикомедии.

¹⁹⁷ *Ливии Андроник* из Тарента — римский поэт III в. до н. э. Дату первой постановки его пьесы на “Римских играх” (240 до н. э.) принято считать началом римской художественной литературы. Его пьесы — вольный перевод греческих комедий и трагедий.

¹⁹⁸ *Агон* (гр. αγων — борьба, соревнование) — состязание поэтов, жанр спора, в котором ощутимы отголоски переключки фольклорных хоров. Об агоне как споре героев трагедии О.М. Фрейденберг, в частности, пишет в связи с трагедиями Эсхила: основной конфликт “Прикованного Прометея” заключается в агоне Зевса и Прометея, сохранившем форму борьбы “нового” и “старого” начал. В мифолого-образном плане, из которого возникает этот понятийный план, “агон двух противников всегда носил характер единоборства старого года с новым, старого солнца с новым, старой смерти с новой жизнью. В мире мифологических образов такая семантика воплощалась в старцах, в старческих хорах, в старых отцах и одряхлевших героях, в заклании детей и юношей, в конфликтах детей и отцов” (Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. С. 351). Некоторые исследователи возводят к “агоничности” основные черты древнегреческой культуры (см.: Зайцев А.И. Культурный переворот Древней Греции VIII-V вв. до н. э. Л., 1985), при этом в современной науке существует тенденция отодвигания “агонистичности” к более раннему, общеиндоевропейскому этапу развития культуры (см.: Иванов Вяч. Вс. О возможности реконструкции литературы как совокупности текстов // Исследования по структуре текста. С. 66).

¹⁹⁹ Имеется в виду, в частности, миф о победе Аполлона (см. примеч. 101), игравшего на кифаре, над сатиром Марсием, игравшим на флейте. Среди многочисленных функций Аполлона есть и покровительство музыкантам и певцам; один из эпитетов Аполлона — Мусагет, т.е. предводитель муз. — См.: Лосев А.Ф. Античная мифология в ее историческом развитии. С. 295-299.

²⁰⁰ Имеется в виду состязание шутов из 5-й сатиры I книги (ок. 35 — 34 до н. э.) Горация (см. примеч. 23 к ст. 4), где описывается его поездка в свите Мецената в Брундизий в 37 г. до н. э. — См.: *Квинт Гораций флакк*. Оды. Эподы. Сатиры. Послания. С. 262-263: Пер. М. Дмитриева.

²⁰¹ *Плавт* Тит Макций (ок. 254 — ок. 184 до н. э.) — римский комедиограф, обращавшийся к традиции греческой комедии, новой аттической комедии IV-III вв. до н. э. Имеются в виду буффонадные перебранки таких комических персонажей Плавта, как Палестрион и Скеледр (“Хвастливый воин”), Грумион и Транион (“Привидение”), Либан и Леонид (“Ослы”). — См.: *Тит Макций Плавт*. Избранные комедии / Вступ. ст. и коммент. С. Ошерова. М., 1967.

С. 204

²⁰² См. примеч. 42 к ст. 4.

²⁰³ *Бхарата* — в индийской мифологии и эпической литературе племя, род,

к которому принадлежали герои “Махабхараты” — кауравы и пандавы. В их честь Индия в древности называлась “страной бхаратов”. Бхараты упоминаются в “Ригведе”, “Рамаяне”. — См.: *Гринцер П.А.* Бхарата // Мифы народов мира. Т.Д. С. 201. См. также литературу в примеч. 42 к ст. 4.

²⁰⁴ *Пандавы* — главные герои древнеиндийского эпоса “Махабхарата”, пять названных сыновей царя Панду. — См.: *Невелева С.Л.* Мифология древнеиндийского эпоса. М., 1975. См. также литературу к примеч. 42 к ст. 4.

²⁰⁵ “*Махабхарата*” — “Сказание о великих Бхарата” — древнеиндийский эпос. — См.: Махабхарата. М.; Л., 1950-1976. Кн. 1-2,4-5; Махабхарата. Рамаяна / Пер. С. Липкина, В. Потаповой; Вступ. ст. П. Гринцера; Примеч. А. Ибрагимова и др. М., 1974.

²⁰⁶ *Солон* (между 640 и 635 — ок. 559 до н. э.) — древнегреческий государственный деятель и поэт, первым установил порядок в исполнении поэм Гомера.

²⁰⁷ *Гиппарх* — афинский тиран VI в. до н. э. (527-514 г. до н. э.), сын Писистрата, известный также как поэт. Уже при Писистрате поэмы Гомера вошли в обиход греческой культуры и исполнялись рапсодами.

²⁰⁸ *О состязании Гомера и Гесиода* см., например: *Плутарх.* Пир семи мудрецов // Плутарх. Сочинения / Сост. С. Аверинцева; Вступ. ст. А. Лосева; Комментар. А. Столярова. М., 1983. С. 360-388.

Адриан (76-138) — римский император (с 117) из династии Антонинов.

С. 205

²⁰⁹ См. примеч. 49 к ст. 4.

²¹⁰ *Ном* (гр. νόμος — мелодия, песня) — лирический жанр античной поэзии, песнь в честь Аполлона. Типичным представителем жанра был Тимофей Милетский (ум. в 357).

²¹¹ См. примеч. 24 к ст. 1. С. 207

²¹² См. примеч. 11. С. 209

²¹³ См. примеч. 151.

С. 210

²¹⁴ “*Домострой*” — древнерусский сборник начала XVI в., нормирующий отношение к религии, государству, семье, домашнему хозяйству, содержащий правила социального поведения и жесткие бытовые нормы (здесь: строгий порядок).

²¹⁵ *Commedia dell'arte*, комедия дель арте, или комедия масок, — итальянская комедия XVII-XVIII вв., отличавшаяся импровизационным характером (причем в основе импровизации лежала краткая сюжетная схема-сценарий, либретто), постоянным набором персонажей-масок (господ, слуг, влюбленных), наделенных и неизменными именами. — См.: Сценарии “Комедии дель арте” // Хрестоматия по истории западноевропейского театра / Под ред. С. С. Мокульского. М., 1953. Т. 1; *Дживелегов А.К.* Итальянская народная комедия. 2-е изд. М., 1962.

²¹⁶ См. примеч. 29 к ст. 1.

²¹⁷ Имеются в виду несоответствия, содержащиеся в “Песни о Роланде”: Карл Великий стал императором в 800 г., события же, описанные в “Песни”, относятся к 778 г., когда 36-летний Карл был франкским королем; его войны с саксами и нападение на его войско в Ронсевальском ущелье басков превращены в “Песни” в битвы с сарацинами.

С. 211

²¹⁸ *Марсилий* — правитель Сарагосы; *Балаган* — египетский эмир — персонажи “Песни о Роланде”, мусульмане, враги Карла. Современные ученые считают эпизод сражения Карла с мусульманским воинством Балигана — идейно-художественную

дань первому крестовому походу — позднейшей вставкой в текст поэмы. — *Мелетинский Е.М.* Героический эпос // ИВЛ. М., 1984. Т. 2. С. 519.

²¹⁹ См. примеч. 11 к ст. 2.

²²⁰ См. примеч. 33 к ст. 4.

С. 212

²²¹ См.: *Voretzsch C.* Die französische Heldensage. Heidelberg, 1894. S. 7. Ср. новейшие исследования в этой области: *Пронн В.Я.* Русский героический эпос. 2-е изд. М.; Л., 1958; *Жирмунский В.М.* Народный героический эпос: Сравнительно-исторические очерки. М.; Л., 1962; *Мелетинский Е.М.* Происхождение героического эпоса // Ранние формы и архаические памятники. М., 1963; *Бахтин М.М.* Эпос и роман // *Бахтин М.* Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 447-483; *Путилов Б.Н.* Героический эпос и действительность. М., 1988.

С. 214

²²² См. примеч. 214.

С. 215

²²³ См. примеч. 77 к ст. 5. Это утверждение А.Н. Веселовского В.Н. Перетц интерпретирует как свидетельство отхода ученого от “предвзятых идей юности” в сторону признания поэта “исполнительным органом”, т.е. как его приход к пониманию, “что в литературе, в поэзии, как и вообще в искусстве, важно не *что*, а *как*, и что история литературы имеет своим предметом изучение не этого *что* (мысли, содержания), а *как* (форм). С этого времени, с 1890-х годов, Веселовский выдвигает новые задачи истории литературы — изучение эволюции стиля как поэтического приема, свидетельствующей об эволюции поэтического сознания” (*Перетц В.Н.* Из лекций по методологии истории русской литературы. С. 265).

²²⁴ *Александрийская эпоха* — период в развитии греческой литературы, охватывающий III-I вв. до н. э., в настоящее время чаще именуемый эллинистическим. Название связано с тем, что в это время греческий язык и культура получили распространение в Египте, центром которого была Александрия, где и сосредоточилась основная масса литераторов эпохи. Возможно, А.Н. Веселовский имеет здесь в виду любовную эпиграмму Асклепиада:

Прежде, бывало, в объятиях душил Археад меня. Нынче
К бедной ко мне и шутя не обращается он.
Но не всегда и медовый Эрот нам бывает приятен,
Часто, лишь боль причинив, сладок становится бог.

— Александрийская поэзия. С. 305: Пер. Л. Блуменау.

²²⁵ *Гетера* (гр. ἡτέρα — подруга, любовница) — в Древней Греции образованные женщины, искусные в литературе, искусстве, философии, не состоящие в браке, и ведущие свободный образ жизни. Существовала и иная разновидность гетер, сочетающих эротическую свободу со свободой от высоких интеллектуальных притязаний. — Ср.: *Лукиан из Самосаты.* Разговоры гетер // *Лукиан из Самосаты.* Избранное / Сост. и коммент. И. Нахова, Ю. Шульца; Вступ, ст. И. Нахова. М., 1962. С. 342-369.

²²⁶ См. примеч. 42.

²²⁷ *Ксенофан* (ок. 565 — после 478) — странствующий древнегреческий философ и поэт, излагавший свои взгляды в эпических поэмах, один из родоначальников философской поэзии, а также автор поэм исторического содержания, элегий и др.

С. 216

²²⁸ *Комос* — праздничное шествие, сопровождаемое пением, танцами, шутками, связанное с греческой аграрной обрядностью. Распространение традиции этих

веселых процессий, связанной с культом Диониса, относят к VI в. до н. э. Вероятно, с комосом связано название комедии.

²²⁹ *Алкей* (конец VII — 1-я пол. VI в. до н. э.) — греческий поэт, создатель так называемой алкеевой строфы; *Анакреон* (или Анакреонт; ок. 570-478 до н. э.) — см. примеч. 47 к ст. 5.

²³⁰ *Стесихор* (ок. 630 — 550 до н. э.; наст. имя — Тисий) — прозвище древнегреческого поэта, означающее “устроитель хоров”. Хоровые лиро-эпические поэмы Стесихора дошли до нас лишь в нескольких отрывках. — См.: Античная лирика. С. 86-87.

²³¹ *Арион* (VII — VI вв. до н. э.) — греческий поэт, считавшийся в древности создателем трагедийного стиля, литературного жанра дифирамба, который до Ариона существовал только в устной традиции. Его произведения не сохранились, одна из легенд об Арионе отражена в стихотворении А.С. Пушкина “Арион”.

²³² Имеется в виду платоновское разделение лирики (как выступления поэта от собственного лица, в частности, в дифирамбе) и драматической поэзии (трагедии, комедии), основанной на мимезисе, подражании, в его сочинении “Государство” (III 394 с.) — См.: Платон. Соч.: В 3 т. М., 1971. Т. 3. Ч. 1. С. 89-454; Пер. А.Н. Егунова.

²³³ Здесь необходимо уточнение: Аристотель все виды искусства слова изначально сводил к подражанию: “Сочинение эпоса, трагедий, а также комедий и дифирамбов, равно как и большая часть авлетики с кифаристикой, — все это в целом не что иное, как подражания (мимезис); различаются же они между собою трояко: или разными средствами подражания, или разными его предметами, или разными, нетождественными способами” (“Поэтика”. 1447 а 13-17). Повествовательную поэзию, (т.е. не драматическую) Аристотель называет “подражающей посредством метра”, хотя это и не совсем ясно (“Поэтика”. 1459а18-19). — См.: Аристотель и античная литература. С. 112,152. О противоречиях концепции Аристотеля см.: Лосев А.Ф. История античной эстетики. Аристотель и поздняя классика. М., 1975. С. 418-423.

²³⁴ *Сеуда* (или Суда) — памятник византийской литературы приблизительно X в., толковый словарь, включающий статьи по истории античной литературы.

²³⁵ *Эолийский* — относящийся к греческому племени золийцев; *монодизм* — солирование, в противоположность хоризму. См. примеч. 165-

С. 217

²³⁶ А.Н. Веселовский цитирует здесь “Политику” (1286b10-14) Аристотеля; в новейшем русском переводе цитируемое место звучит так: “А когда нашлось много людей, одинаково доблестных, то, отказавшись подчиняться власти одного человека, они стали изыскивать какой-нибудь общий вид правления и установили политику” (*Аристотель*. Соч.: В 4 т. М., 1984. Т. 4. С. 479; Пер. С.А. Жебелева).

²³⁷ *Панафинеи* — основной афинский праздник, посвященный рождению Афины (июль-август), отмечавшийся либо ежегодно в течение двух дней (малые Панафинеи), либо раз в четыре года (на третий год олимпиады) в течение четырех дней (большие Панафинеи), когда к Акрополю двигалась торжественная процессия (помпа), старейшины несли оливковые ветви, статуе Афины преподносилось новое платье.

²³⁸ *Партийная* — здесь и далее: от лат. *pars* — часть, т.е. отвечающая интересам не всего общества в целом, как это было в эпоху архаической эпике, а какой-то его сословной части.

²³⁹ *Феогнид* — греческий поэт VI в. до н. э., автор многочисленных дошедших до нас элегий назидательно-нравоучительного, автобиографического и любовного содержания. А.В. Веселовский упоминает следующий его текст:

Ни гиацинтов, ни роз не дождешься от лука морского;
Также свободных детей не ожидай от рабынь.

— Эллинские поэты в переводах В.В. Вересаева. С- 312.

²⁴⁰ Ср. иной пер.: “Войди: из благородных ты”. — Там же. С- 225.

²⁴¹ Имеется в виду следующее место из *Алкея* (см. примеч. 229) :

Царь сказал: “Человек — богатство”.
Нет бедному славы, чести — нищему.

— Античная лирика. С. 54: Пер. Вяч. Иванова.

²⁴² Имеется в виду фрагмент:

Предоставь все божьей воле — боги часто горемык,
После бед к земле приникших, ставят на ноги опять,
А стоящих низвергают и лицом склоняют ниц.

— Античная лирика. С. 118: Пер. Г. Церетели.

²⁴³ Эти места в новейшем переводе:

Как же, Кронид, допускает душа твоя, чтоб нечестивцы
Участь имели одну с теми, кто правду блюдет,
Чтобы равны тебе были разумный душой и надменный,
В несправедливых делах жизнь проводящий свою?

— Античная лирика. С. 149: Пер. В. Вересаева.

Людам одно божество благое осталось — надежда.
Прочие все на Олимп, смертных покинув, ушли.

— Там же. С. 171: Пер. С. Апта.

²⁴⁴ *Симонид* Кеосский (ок. 556-468 до н. э.) — древнегреческий поэт, особенно прославившийся своими плачами — тренами (у древних выражение “симонидовы слезы” вошло в поговорку). — См.: Поэты-лирики древней Эллады и Рима в переводах Я. Голосовкера. М., 1955; .Античная лирика. С. 175-184.

²⁴⁵ *Деметра* — в греческой мифологии богиня плодородия и земледелия. — См.: *Тахо-Годи А.А.* Деметра // Мифы народов мира. Т. 2. С. 364-366.

С. 218

²⁴⁶ *Симонид* (или Семонид) *Аморгский* — древнегреческий поэт VII в. до н. э. Здесь имеется в виду его обширное произведение “Различно женщин нрав сложил вначале Зевс”. — См.: Античная лирика. С. 122-124: Пер. Я. Голосовкера.

²⁴⁷ См. примеч. 13 к ст. 4. А.Н. Веселовский говорит здесь о сосуществовании в поэзии одной и той же эпохи тенденций антифеминистического характера и пафоса прославления и воспевания женщины, ее красоты, возвышенности и изысканности ее чувств, чем отмечена поэзия Сапфо.

²⁴⁸ *Палинодия* (гр. *πάλη(v)* — наоборот, *ὠδή* — песнь) — песнь отречения. Имеется в виду отрывок (целиком “Палинодия” не сохранилась):

Не по правде гласит преданье:
Не вошла ты на палубу судна,
Не плыла ты в Пергам троянский.

— Античная лирика. С. 86: Пер. Я. Голосовкера.

Б предшествующем “Палинодии” произведении — “Елена”, о котором выше упоминает А.Н. Веселовский, Стесихор-Тисий излагал миф о Елене в том виде, в каком он отражен в эпосе, изображающем Елену преступницей. Однако в ряде греческих местностей Елена почиталась как богиня красоты. Разгневанная на Стесихора за его стихотворение, Елена, согласно преданию, ослепляет его, и, чтобы смягчить ее гнев и загладить свою вину, Стесихор пишет свою покаянную песнь — “Палинодию”, где Елена изображается уже в виде верной жены, в то время как в Троию увозится лишь ее призрак.

²⁴⁹ Речь идет о формальном усовершенствовании хоровой песни, введенном Стесихором и подхваченном впоследствии другими поэтами, — о трехчастной композиции, или триадической структуре: песня строилась не из одиночных строф, как ранее, а из двух симметричных строф, замыкаемых третьей, именуемой *эподом*, или припевом. Поэмы Стесихора “ГерIONEИДА” и “ФИВАИДА” построены таким образом. -См.: *Ярхо В.Н.* Греческая литература архаического периода // ИВЛ. Т. 1. С. 340.

С. 219

²⁵⁰ Имеется в виду “Лето” Алкея:

Сохнет, други, гортань —
Дайте вина!
Звездный ярится Пес.
Пекла летнего жар
Тяжек и лют;
Жаждет, горит земля...

— Античная лирика. С. 51-52: Пер. Вяч. Иванова.

²⁵¹ ... как осла хребет,

Заросший диким лесом, он вздымается.

Невзрачный край, немилый и нерадостный,

Не то, что край, где плещут волны Сириса.

... От страсти трепыхаясь, как ворона

— Эллинские поэты в переводах В.В. Вересаева. С 210, 214.

²⁵² “Музы мне почет принесли, к искусствам // Приобщив своим”; “И не забудут об нас, говорю я, и в будущем” (См.: Эллинские поэты в переводах В. Вересаева. С. 243). В настоящее время принадлежность этих строк Сапфо отрицается.

²⁵³ См.: Эллинские поэты в переводах В. Вересаева. С. 300, 307.

²⁵⁴ Алкей. “К Сапфо”:

Сапфо фиалкокудрая, чистая,
С улыбкой нежной! Очень мне хочется
Сказать тебе кой-что тихонько,
Только не смею: мне стыд мешает.

— Античная лирика. С. 36: Пер. В. Вересаева.

²⁵⁵ Сапфо. “К Алкею”:

Когда б твой тайный помысл невинен был,
Язык не прятал слова постыдного,
Тогда бы прямо с уст свободных
Речь полилась о святом и правом.

— Там же. С. 70: Пер. В. Вересаева.

²⁵⁶ См.: Эллинские поэты в переводах В. Вересаева. С. 254; “Carmina Burana” — см. примеч. 112.

²⁵⁷ *Эпиталама* (гр. *επιτάλαμος* — свадебный) — свадебная лирическая песня в Древней Греции, приветствие новобрачным.

С. 220

²⁵⁸

Эй, потолок поднимайте, —
О Гименей! —
Выше, плотники, выше!
О Гименей!
Входит жених, подобный Арю,
Выше самых высоких мужей!

— Античная лирика. С. 68: Пер. В. Вересаева.

²⁵⁹

“Невинность моя, невинность моя,
Куда от меня уходишь?”
“Теперь никогда, теперь никогда
К тебе не вернусь обратно”.

— Там же. С. 68: Пер. В. Вересаева.

²⁶⁰ *Эфебы* — в Древней Греции свободнорожденные юноши, обучавшиеся военному искусству и посещавшие школы риторов, философов.

²⁶¹ *Сократ* (ок. 469-399 до н. э.) — древнегреческий философ, один из наиболее выдающихся мыслителей древности. О его философии можно составить представление на основании трудов его ученика Платона, изложившего идеи учителя в форме диалогов.

²⁶² См.: Античная лирика. С. 56: Пер. В. Вересаева.

С. 221

²⁶³ Имеется в виду “Гимн Афродите”. См.: Античная лирика. С. 55-56: Пер. Вяч. Иванова.

²⁶⁴ См.: Античная лирика. С. 66: Пер. Вяч. Иванова.

²⁶⁵ См.: *Koegel R. Geschichte der deutschen Literatur bis zum Ausgang des Mittelalters.* Strassburg, 1894. Т. I. S. 55—51; *Jeanroy A. Les origines de la poésie lyrique en France au moyen age.* Paris, 1889.

²⁶⁶ Согласно церковной легенде XI в. танцевавшая во время богослужения молодежь деревни *Кёльбиг* понесла наказание. Латинский стихотворный вариант этой легенды несет на себе следы влияния немецкой игровой лиро-эпической песни. — См.: *Schröder E. Die Tanzer von Kölbick. Ein Mirakel des XI. Jahrhundert // Zeitschrift für Kirchengeschichte.* 1897. XVII. S. 94 passim.

²⁶⁷ О *пастурели* — см. примеч. 25 к ст. 4: о *тенцоне* — примеч. 26 к ст. 4; *jeu parti* — французская разновидность провансальской тенцоны, диалог двух поэтов.

²⁶⁸ Лирико-эпический жанр *баллады* (от провале, ballar — плясать) возникает в средневековых романских литературах первоначально как хороводная песня лирического характера, претерпевая на протяжении своего существования заметные изменения. *Романс* (исп. *romansa*) — жанр испанской народной поэзии, с XVI в. ставший литературным.

²⁶⁹ *Нейдхарт фон Ройенталь* (1180-1240) — немецкий поэт-миннезингер, зачинатель сельской куртуазной поэзии, так называемого “деревенского миннезанга” (см. примеч. 37 к ст. 5), заимствовавшего формы у “весенних” крестьянских песен. — См.: Поэзия трубадуров. Поэзия миннезингеров. Поэзия вагантов. С. 350-355, 545.

²⁷⁰ *Вильманс Вильгельм* (1842-1911) — немецкий филолог-германист, отрицавший народные истоки миннезанга в своей книге: *Leben und Dichte Walters von der Vogelweide*(1883).

²⁷¹ См. примеч. 17 к ст. 2; 37 к ст. 5.

С. 222

²⁷² “*Руодлиб*” — сохранившийся в баварских рукописях XI в. первый рыцарский авантюрный стихотворный роман на латинском языке, названный по имени героя, образец сочетания элементов латинской и народной культуры. — См.: Руодлиб // Памятники средневековой латинской литературы X-XII веков. М., 1972. С. 128-145; Пер. М.Е. Грабарь-Пассек. А.Н. Веселовскому принадлежит рецензия на немецкое издание (1882) этого романа. — См.: ЖМНП. 1883. Июль. Ч. 228. С. 112-123.

²⁷³ *Кюренберг фон* — один из первых миннезингеров XII в. (см. примеч. 17 к ст. 2; 37 к ст. 5), расцвет его творчества при Венском дворе приходится на 1150-1170 гг. А.Н. Веселовский имеет в виду миниатюру Кюренберга:

Женщину и сокола знай только замани!
Тобою прирученные, к тебе летят они.
Под стать невеста рыцарю, невеста хороша.
Едва подумаю о ней, поет моя душа.

— Поэзия трубадуров. Поэзия миннезингеров. Поэзия вагантов. С. 187; Пер. В. Микушевича. С. 223

²⁷⁴ Русские переводы упоминаемых текстов см. там же. С. 186-187; Пер. В. Микушевича.

²⁷⁵ *Дитмар фон Ауст* — миннезингер XII в. (см. примеч. 17 к ст. 2; 37 к ст. 5), вероятно, состоявший в 70-е годы при дворе Генриха II Австрийского. Его творчество тяготело к народным, а не к трубадурским традициям. Ему приписывались произведения, созданные в разное время, поэтому А.Н. Веселовский так осторожен в вопросе его авторства. Здесь имеется в виду песня “Посреди зеленого луга”. См.: Поэзия трубадуров... С. 198; Пер. И. Грицковой.

²⁷⁶ Эту песню в переводе В. Микушевича см. там же. С. 185.

²⁷⁷ Песню Кюренберга “Несите мне доспехи!” в переводе В. Микушевича см. там же, С. 186.

²⁷⁸ *Мейнлох фон Сефелинген* — немецкий миннезингер (см. примеч. 17 к ст. 2; 37 к ст. 5), близкий к народной традиции; *Бургграф фон Регенбург* — миннезингер, автор любовных песен, зачастую написанных от женского лица, по форме

восходящих к старонемецким песням. — См.: Поэзия трубадуров... С. 188 — 194: Пер. В. Микушевича.

²⁷⁹ *Альба* — утренняя песня, песнь рассвета, жанр провансальской поэзии трубадуров, близкий к народной традиции. Ее аналогом в миннезанге был *Tagelied* — “дневная песня”. Содержание альбы отражает нормы и ритуал рыцарской любви, воссоздавая сцену утреннего прощания рыцаря с возлюбленной после тайного свидания. Далее следует пример из песни “Скорей проснись, желанный” Дитмара фон Аиста, известного как автор первой из дошедших до нас альбы в миннезанге. См.: Поэзия трубадуров... С. 201: Пер. И. Грицковой.

²⁸⁰ *Вольтер фон дер Фогельвейде* — см. примеч. 13 к ст. 3. Готфрид фон *Нейфен* — миннезингер (см. примеч. 17 к ст. 2; 37 к ст. 5), оставивший как куртуазные песни высокого стиля, так и близкие к народной поэзии, в которых он выступал последователем Нейдхарта. Нейфену приписываются в этой связи и произведения фривольного характера.

²⁸¹ См.: *Berger A. Die volkstümlichen Grundlagen des Minnesangs // Zeitschrift für deutsche Philologie. 1887. В. 19.*

С. 224

²⁸² Проблема соотношения поэтической условности и реальности жизненных отношений в поэзии провансальских трубадуров и немецких миннезингеров привлекает пристальное внимание ученых. — См.: *Жирмунский В.М. Средневековые литературы как предмет сравнительного литературоведения // Жирмунский В.Ж. Сравнительное литературоведение. С. 171; Фридман Р.А. Любовная лирика трубадуров и ее истолкование. М., 1965; Шишмарев В.Ф. Избранные статьи: Французская литература. М.; Л., 1965. С. 182-183.*

²⁸³ *Генрих фон Мельк* (XII в.) — австрийский монах, изобразивший в сатирических стихах “О жизни духовенства”, “Напоминание о смерти” порочную жизнь разных сословий австрийского общества.

²⁸⁴ См.: *Schönbach A. Die Anfänge des deutschen Minnesangs. Graz, 1898.*

²⁸⁵ См. примеч. 112.

С. 225

²⁸⁶ См. примеч. 24 к ст. 2.

²⁸⁷ *Овидий* (Публий Овидий Назон; 43 до н. э. — ок. 18 н. э.) — римский поэт. — См.: *Овидий. Метаморфозы / Вступ. ст. С. Ошерова; Примеч. Ф. Петровского; Пер. С. Шервинского. М., 1977; ego же. Скорбные элегии. Письма с Понта / Изд. подгот. М.Л. Гаспаров, С.А. Ошеров. М., 1978.* Здесь он упоминается как автор произведений любовно-эротического характера, таких, как “Любовные элегии”, “Героиды”, “Наука любви”, “Средства от любви”, для которых характерна изысканность разработки темы любви. — См.: *Овидий, Элегии и малые поэмы / Вступ. ст., пер. С. Шервинского. М., 1973.*

²⁸⁸

Любовь смиренно выбираю,
Чтоб с небесами породниться;
Любовь — святая проводница,
Навеки преданная раю.

...Любовь приносит милость божью,
Любовь чужда тому, кто лжив. —

— *Вальтер фон дер Фогельвейде. Стихотворения. С. 82: Пер. В. Микушевича.*

Пускай одну он любит так,
 Чтоб вое вокруг о том узнали,
 Не будет счастья с ней — пустяк,
 С другой забудет он печали.

— Там же: Пер. В. Левика.

С. 226

²⁹⁰ Там же. С. 42-44: Пер. В. Микушевича.

²⁹¹

Если дама вежлива, спокойна,
 Хорошо одета, благородна,
 Если целомудренна, скромна,
 Если свиту выбрала достойно...

- Там же. С. 64: Пер. В. Левика.

²⁹² Как указывает Д.Л. Чавчанидзе, у фон дер Фогельвейде лирическое высказывание от первого лица проводится еще более настойчиво и выразительно, чем у его современников, что дает повод произвольно воссоздавать вокруг его песен события, которые могут составить сюжет романа. В частности, этот путь избрал и современный писатель ГДР в своем романе о Вальтере фон дер Фогельвейде. См.: *Huscher E. Der Morgenstern, oder die vier Verwandlungen eines Mannes, Walther von der Vogelweide genannt Berlin, 1976.* См. также: *Чавчанидзе Д.Л. Куртуазный поэт на исходе рыцарской эпохи // Вальтер фон дер Фогельвейде, Стихотворения. С. 273-274.*

²⁹³ Этим вопросам А.Н. Веселовский посвятил работу (впервые опубли. в журнале “Беседа” — 1872. Ч. 2. Кн. 3) “Из истории развития личности: Женщина и старинные теории любви”. — См.: *Веселовский А.Н. Избранные статьи. С. 70-116.*

С. 227

²⁹⁴ *Ульрих фон Лихтенштейн (1200-1275)* — немецкий миннезингер (см. примеч. 17 к ст. 2, 37 к ст. 5); имеется в виду его стихотворная автобиография “Служение даме” (1255).

²⁹⁵ *Фруассар Жан* (ок. 1337 — после 1404) — французский хронист и поэт, историк и певец рыцарства, автор многочисленных рондо, лэ, баллад, пасторалей.

²⁹⁶ *Карл (Шарль) Орлеанский (1394-1465)* — французский поэт, герцог, 25 лет проведенный в английском плену, где начал писать в традициях средневековой лирики. По возвращении Карла на родину его замок в Блуа стал оживленным центром. литературной жизни. Там была написана знаменитая “Баллада поэтического состязания в Блуа” (1457) (см.: *Европейские поэты Возрождения / Вступ. ст. Р. Самарина. М., 1974. С. 285-286: Пер. И. Эренбурга*) Франсуа Вийона (см. примеч. 304) на тему, заданную ему Карлом Орлеанским. — См. издание ученика А.Н. Веселовского: *Шимарев В.Ф. Книга для чтения по истории французского языка. М.; Л., 1955.* Примечательно, что тексты данного агона (см. примеч. 198) служат примером далеко идущего совпадения, восходящего к древней традиции: “То, что строка, положившая начало балладам состязавшихся на поэтическом конкурсе (“агоне”) в Блуа, в том числе и у Вийона: *Je meurs de soif (- seuf) auprès de la fontaine* (“От жажды умираю у ручья”), одного происхождения с более ранним византийским “Я жажду, вод дивяся изобилию” (перевод С.С. Аверинцева), не подлежит сомнению. Источник может быть обнаружен либо в другой, нам еще не известной средневековой традиции, либо восходить к античности. Реконструкция прототипа на абстрактном смысловом уровне возможна,

но приурочение его к одной из многих вероятных ответвлений традиции крайне гипотетично”. — *Иванов Вяч. Вс.* О возможности реконструкции литературы как совокупности текстов // Исследования по структуре текста. С. 62. Сопоставляя “проникнутые разочарованием песни” Карла Орлеанского и стихи Вийона по признаку иронии, И. Хейзинга интерпретирует их как “смех сквозь слезы”, а для соответствующей строки упомянутого стихотворения Вийона (“Je riz en pleurs” < “Смеюсь сквозь слезы”>) он указывает библейский источник (“И к смеху примешивается печаль, концом же радости плач бывает” — Притч., 14: 13). — См.: *Хейзинга И.* Осень средневековья / Пер. В.Д. Сильвестрова; Ст. А.В. Михайлова; Коммент. Д.Э. Харитоновича. М., 1988. С. 341.

²⁹⁷ *Освальд фон Волькенштейн* (1377 — 1445) — немецкий миннезингер, автор многочисленных песен, в которых отразилась его яркая биография (в частности, чтобы доказать свою любовь даме сердца, он, по ее требованию, совершил паломничество в Палестину, а вернувшись оттуда, застал ее замужней дамой; он воевал с маврами, участвовал в оппозиции, в борьбе с гуситами, неоднократно арестовывался!) -См.: *Поэзия трубадуров...* С. 400-404, 553; Пер. О. Чухонцева.

²⁹⁸ *Катулл* Гай Валерий (ок. 87 / 84 — ок. 54 до н. э.) — римский поэт. — См.: *Гай Валерий Катулл Веронский.* Книга стихотворений / Изд. подгот. С.В. Шервинский, М.Л. Гаспаров. М., 1986. (ЛП).

С. 228

²⁹⁹ В статье “Гетеризм, побратимство и кумовство в купальской обрядности” (ЖМНП. 1894. Февр. Ч. 241) А.Н. Веселовский сопоставляет отражение побратимства во французском и русском эпосах.

С. 229

³⁰⁰ “*Жерар де Руссильону*”, или “*Жирар Русильонский*”, — одна из героических поэм большого эпического цикла во французской литературе XII в., объединенного личностью Гильома Оранжевого (см.: *Песни о Гильоме Оранжевом* / Изд. подгот. Ю.Б. Корнеев, А.Д. Михайлов, М., 1985. (ЛП)]. Независимый вассал Жирар соперничает с королем, его геройские подвиги прославляются в эпосе.

³⁰¹ *Иоганн Гадлауб* (или Иоганнес Хадлауб) — один из представителей позднего миннезанга, живший, по предположениям, в Цюрихе.

³⁰² См.: *Данте Алигьери.* Новая жизнь // *Данте Алигьери.* Малые произведения / Изд. подгот. И.Н. Голенищев-Кутузов. М., 1968. (ЛП). С. 7-53; Пер. И.Н. Голенищева-Кутузова. А.Н. Веселовский имеет в виду описание Данте его первой встречи с Беатриче в 1274 г. (Данте родился в 1265 г.) : “Девятый раз после того, как я родился, небо света приближалось к исходной точке в собственном своем круговращении, когда перед моими очами появилась впервые исполненная славы дама, царящая в моих помыслах, которую многие, — не зная, как ее зовут, — именовали Беатриче” (т.е. дарующая блаженство) (С. 7).

³⁰³ Указанные мастера, или мастерзингеры (буквально: мастера-певцы), входили в число 12 признанных мастеров мастерзанга (см. примеч. 305). Генрих *Фрауенлоб* (ок. 1250-1318) — странствующий певец, основоположник мастерзанга, автор любовных песен, плачей, лейхов во славу Девы Марии (отсюда его псевдоним-прозвище: *Фрауенлоб* — воздающий хвалу Богородице; наст. имя — Генрих фон Мейсен) ; *Регенбоген* — автор шпрухов на средневерхненемецком языке; сведения о его жизни недостоверны и окутаны легендами. Не всегда есть уверенность и в его авторстве: лишь относительно малой части приписываемых ему песен можно с определенностью сказать, что они принадлежат перу мастера Регенбогена. Известно, однако, что

в 1300 г. он участвовал в поэтическом состязании с Фрауенлобом. “Педантский спор” между ними, о котором упоминает А.Н. Веселовский, имел своим предметом традиционную и популярную в средневековье тему (что лучше — “женщина” или “дама?”), в сущности сводящуюся к антиномии природы и культуры. Ср. у Вальтера фон дер Фогельвейде:

“Женщина” — лучшее имя для женщин, и нет им причины
Думать, будто почетнее дамой родиться.
Если ей стыдно быть женщиной — вот ей слово мужчины:
Пусть послушает все и больше не будет стыдиться.
Дамы есть и не женщины, я говорю это смело.
Но среди женщин — откуда не женщине быть? <...>
“Дама” — двуликое слово. Эта хвала
Может подчас и хулой обернуться.
“Женщина” — это корона достойного славы чела.

— Вальтер фон дер Фогельвейде. Стихотворения. С. 76-77: Пер. В. Левина.

³⁰⁴ Вийон Франсуа (1431 или 1432-?) — великий французский поэт, виртуозный мастер стиха, в искренности поэтического выражения опередивший свою эпоху, живое многоголосие которой он блистательно отразил. — См.: Франсуа Вийон. Стихи / Пер. Ф. Мендельсона, И. Эренбурга. М., 1963; Европейские поэты Возрождения. С. 281-288. См. также примеч. 296.

³⁰⁵ Мейстерзанг — песенная лирика немецкого бюргерства, складывавшаяся первоначально в церковных “певческих братствах”, позже — в среде цеховых ремесленников. Мейстерзингеры упражнялись в искусстве пения по правилам, мейстером же становился лишь тот, кто оказывался способен на оригинальное творчество. Зачинателем мейстерзанга был Генрих Фрауенлоб (см. примеч. 303), наиболее видными его представителями — Ганс Фольц и Ганс Сакс (см. примеч. 68), чрезвычайно плодотворно работавший также в драматургическом жанре. Зародившись во 2-й половине XIII в. в Германии, мейстерзанг распространился на территории Австрии, Богемии, его традиции оказались довольно живучими — последняя певческая школа закрыта в XIX в.

С. 230

³⁰⁶ *Il dolce stil nuovo* (ит.) — дольче стиль нуово, или сладостный новый стиль, — поэтическая школа в Италии XIII в., продолжавшая традиции провансальской куртуазной лирики в воспевании возвышенной любви к ангелоподобной возлюбленной. Основателя этой школы — Гвидо Гвиницелли — называл своим отцом Данте Алигьери, указывая, что его

считали

Отцом и я, и лучшие меня,
Когда любовь так сладко воспевали.

(Чистилище. XXVI, 97-99)

Суть новой школы Данте формулировал так:

Ковда любовью я дышу,
То я внимателен; ей только надо
Мне подсказать слова, и я пишу.
(Чистилище. XXIV, 52-54)

— Данте Алигьери, Божественная Комедия. С. 272, 262: Пер. М. Лозинского. Отголоски теории Гвидо Гвиницелли и “сладостного нового стиля” звучат и в “Божественной Комедии” (помимо указанных мест см.: Ад. V, 103 — “Любовь, любить велящая любимым”), и особенно в произведении раннего Данте — “Новой жизни”, где один из сонетов начинается реминисценцией из Гвиницелли, именуемого здесь “мудрецом”:

Любовь и благородные сердца
Одно, сказал поэт в своей канцоне.
Так разум, по ученью мудреца,
С душой неразделим в духовном лоне.

— Данте Алигьери. Малые произведения. С. 26: Пер. И.Н. Голенищева-Кутузова.

³⁰⁷ *Лаура* — героиня цикла любовной лирики Петрарки “Канцоньере” (или “Книга песен”); встретив впервые в 1327 г., поэт воспевал ее многие годы (последняя редакция книги относится к 1373-1374 гг.). — См. примеч. 77 к ст. 5.

³⁰⁸ *Пигмалион* — в греческой мифологии легендарный царь Кипра, создавший статую женщины и влюбившийся в нее. Афродита по просьбе Пигмалиона, бывшего ее жрецом, оживила статую, которая стала женой своего создателя. Ср. пьесу Дж. Б. Шоу “Пигмалион” (1913) со сходной сюжетной семантикой (любовь создателя к созданию).

³⁰⁹ См.: *Алиханова ЮМ.* Теория поэзии. Театр Древней Индии. Культура Древней Индии. М., 1975.

³¹⁰ См. примеч. 158.

³¹¹ *Мим* — буквально: подражание; короткие драматические сценки, натуралистические по своему характеру, разыгрывавшиеся на улицах, жанр античного народного театра. Литературную форму мимы обретают в V в. до н. э.

С. 231

³¹² О “медвежьей драме”, ее новейших исследованиях в сопоставлении с концепцией А.Н. Веселовского см.: *Иванов Вяч. Вс.* Очерки по истории семиотики в СССР. С. 6-8. См. также: *Крейнович Е.А.* Медвежий праздник у кетов // Кетский сборник: Мифология. Этнография. Тексты. М., 1969. С. 6-112; *Иванов Вяч. Вс., Топоров В.Н.* Медведь // Мифы народов мира. Т. 2. С. 128-130 (приведена библиография); *Иванов Вяч. Вс., Гамкрелидзе Т.В.* Индоевропейский язык и индоевропейцы. Т. 2. С. 497 — 499.

³¹³ *Гиляки* — старое название нивхов — народности, живущей на Дальнем Востоке по Амуру и на о. Сахалин. У нивхов был распространен культ медведя. — См.: *Крейнович Е.А.* Нивхгу. Л., 1972.

³¹⁴ *Айно* — небольшая по численности народность на о. Хоккайдо (Сев. Япония), остаток туземного населения Японских островов. Айнский культ медведя отличается обрядами воспитания медведя в доме.

³¹⁵ *Остяки, вогулы* — старые названия хантов и манси — обско-угорских народов Западной Сибири.

³¹⁶ *Вравронии* — в Аттике праздник, связанный с культом медведя, принадлежащего Артемиде. Ее жрицы во время праздника надевали медвежьи шкуры и исполняли культовый танец.

С. 232

³¹⁷ См. примеч. 5.

³¹⁸ *Элевзис* (или Элевсин) — центр культа Деметры (см. примеч. 245) и Персефоны (см. примеч. 102) в западной Аттике. Здесь происходили знаменитые *элевзинские мистерии* — древнейшие в Греции празднества аграрного характера, целью которых было повышение плодородности земли. В их сюжетной основе присутствовал миф о поисках Деметрой ее дочери Персефоны. Элевзинский культ уходит своими корнями в микенскую эпоху (XIV-XII вв. до н.э.), Сохраняясь в течение многих веков: свидетельства о его наличии содержатся в сочинениях церковного писателя Тертуллиана (ок. 160 — после 220).

Фаллофоры — носители изображения фаллоса в процессиях, посвященных богам плодородия, особенно — Дионису. Фаллофоры исполняли при этом так называемые фаллические песни, включавшие в качестве неперменного элемента шутки, насмешки, непристойности и легшие, по мнению Аристотеля, в основу комедии (Поэтика. 1449a9 — 12). Фаллическую процессию, комос можно представить себе, например, по пароду комедии Аристофана “Ахарняне” (425 до н. э.) См. также: *Фрейденберг ОМ.* Миф и литература древности. С. 282-300.

³¹⁹ См.: *Гринцер П.А.* Древнеиндийский эпос: Генезис и типология. М., 1974.

³²⁰ *Ума* — супруга Шивы, одного из верховных богов индуистской мифологии.

³²¹ “*Малавика и Агнимитра*” — драма древнеиндийского поэта и драматурга V в. (согласно индийской традиции — I в. до н. э.) Калидасы, чье творчество было связано с фольклорной и эпической традицией.

³²² *Шива* — в индуистской мифологии бог, олицетворяющий созидающие и разрушающие силы в мире, “царь танца” и др. — См.: *Гринцер П.А.* Шива // Мифы народов мира. Т. 2. С. 642-644.

³²³ Об *Индре* см. примеч. 7 к ст. 3. *Маруты* — в ведийской и индуистской мифологии божества бури, ветра, грома и молнии- — См.: *Топоров В.Н.* Маруты // Мифы народов мира. Т. 2. С. 121-122; Ригведа. Избранные гимны (см. примеч. 25 кет. 1). *Ольденберг* Герман (1854-1920) — немецкий санскритолог, автор трудов, посвященных ведам и буддизму.

С. 233

³²⁴ Согласно новейшим исследованиям, при наличии в гимнах “Ригведы” следов диалогического спора или словесного поединка весьма архаического типа (см.: *Кёйпер Б.Я.* Труды по ведийской мифологии. М., 1986), лишь отдельные элементы древнеиндийской ведийской культовой драмы приближаются к трагедии. Но в дальнейшем развитии древнеиндийского театра именно эти черты устраняются, так как трагедия как жанр в Индии не возникает (см.: *Иванов Вяч. Вс.* Пространственные структуры раннего театра и асимметрия сценического пространства // Театральное пространство: Материалы научной конференции. М., 1979. С. 14).

³²⁵ В древнеиндийской драматургии для представителей низших каст использовались разговорные среднеиндийские диалекты (языки), тогда как для высших каст использовался санскрит — литературная форма древнеиндийского языка.

³²⁶ См.: Драматургия и театр Индии. М., 1961.

С. 234

³²⁷ *Луперкалии* — римский пастушеский праздник, отмечавшийся 15 февраля перед весенним выгоном стад. Одеты в козлиные шкуры жрецы Фавна были призваны

ны своими действиями (бег, хлопанье бичом и др.) обезопасить стадо от волков. Праздник существовал без изменений вплоть до V в. Об истолковании обряда луперкалий как отражающего, по гипотезе А.М. Золотарева, фратриальные дуалистические различия и вместе с тем связанного с древним культом волка см.: *Иванов Вяч. Вс.* Заметки о типологическом и сравнительно-историческом исследовании римской и индоевропейской мифологии // Труды по знаковым системам. Тарту, 1969. III. С. 54, 58-61.

³²⁸ *Ambarvalia* — *Амбарвалии* — римский аграрный праздник очищения земли, отмечавшийся 29 мая перед началом полевых работ; во время него полагалось приносить ежегодную жертву — теленка, ягненка и поросенка. Описание праздника в “Георгиках” (I, 338-350) Вергилия см.: *Вергилий*. Буколики. Георгики. Энеида. С. 84.

³²⁹ См. примеч. 46 к ст. 4.

С. 235

³³⁰ См. примеч. 158, 311.

³³¹ *Август* (63-14 до н. э.) — римский император (с 27 до н. э.), до этого времени носил имя Октавиан.

³³² *Ливии* Тит (59-17 до н. э.) — римский историк эпохи Августа, автор “Римской истории от основания города”, состоявшей из 142 книг; стремился с ее помощью к возрождению обычаев предков. — См.: *Ливии Тит*, Римская история от основания города: В 6 т. М., 1892-1899.

³³³ См. примеч. 197.

С. 236

³³⁴ *Триб* (лат. — *tribus*) — в Древнем Риме каждый из трех родов, составляющих римскую патрицианскую общину; позднее — каждый из административных округов Рима. А.Н. Веселовский использует здесь в качестве источников сочинения Августина, Корнелия Непота, Квинтилиана, Ливия.

С. 237

³³⁵ *Пифон* — в греческой мифологии змей, сын Геи (земли), убитый Аполлоном (см. примеч. 101).

³³⁶ *Семела* — в греческой мифологии царевна, возлюбленная Зевса, зачавшая от него будущего бога Диониса (см. примеч. 54), но не доносившая его, ибо была испепелена божественным огнем Зевса по наущению ревнивой Геры. Зевс сам доносил младенца, зашив его в бедро; позже Дионис разыскал мать в подземном царстве, и она была перенесена на Олимп.

³³⁷ *Харила* — дельфийское празднество, называвшееся по имени легендарной девочки, сироты Харилы, которая во время голода пришла просить у царя хлеба. Царь отказал девочке, ударив ее по лицу башмаком, и она повесилась. Оракул, к которому обратились после усиления голода и болезней, повелел совершать празднество в ее честь каждые 8 лет. При его совершении иноземцам и гражданам Дельф раздавали муку и овощи, а куклу — изображение Харилы — царь ударял башмаком, после чего жрица Диониса относила ее к месту предполагаемой смерти Харилы. Полагают, что Харила играет в обряде роль символа плодородия.

³³⁸ См. примеч. 102, 245, 318.

³³⁹ См. примеч. 84.

³⁴⁰ Ср.: *Бахтин М.М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1965.

С. 238

³⁴¹ *Орест* — в греческой мифологии сын Агамемнона, убитого его женой Клитемнестрой и ее любовником Эгисфом. Мстя за смерть отца, Орест становится матереубийцей, его вина рассматривается советом афинских старейшин, который в итоге

оправдывает Ореста. Этот сюжет нашел свое отражение в драмах Эсхила (см. примеч. 40 к ст. 1) “Орестея” и Еврипида (см. примеч. 351) “Орест”.

³⁴² *Эриннии*, или эвмениды, — в греческой мифологии богини мести. Согласно одной версии мифа, изложенной Гесиодом в “Теогонии”, они — дети земли, Геи, зачатые от крови Урана; согласно другой — дети Ночи и Эреба (см.: Эсхил. “Эвмениды”) — См. о них подробнее: *Лосев А.Ф.* Эриннии // Мифы народов мира. Т. 2. С. 667.

³⁴³ Согласно греческому мифу, *Федра*, дочь критского царя Миноса и Пасифаи, внучка солнца Гелиоса, сестра Ариадны (см. примеч. 55), стала второй женой афинского царя Тесея. Его сын от первого брака *Ипполит* презирал любовь и был почитателем богини Артемиды. Последнее обстоятельство вызвало ревнивый гнев богини Афродиты (см. примеч. 107), чьи месть и наказание Ипполиту выразились во внушении его мачехе преступной любви к пасынку, ставшей в конечном итоге причиной его и ее гибели. Этот мифологический сюжет положен в основу трагедий Еврипида “Ипполит” и Сенеки “Федра”, к нему обращались Расин, Шиллер, Цветаева. Трагедия Федры, а также сочувствие к ней, о котором говорит А.Н. Веселовский, обусловлены тем, что она одновременно является и носителем страсти к пасынку и жертвой этого чувства, ниспосланного на нее свыше.

³⁴⁴ См.: *Лосев А.Ф.* Гомер. М., 1960. С. 270-342.

³⁴⁵ *Эдип* — согласно греческому мифу, сын фиванского царя Лая и Иокасты, после рождения удаленный из дома в результате страшного пророчества. Эдипу было суждено, пребывая в неведении относительно своего происхождения, стать убийцей отца и мужем матери, отцом и одновременно братом собственных детей, рожденных в этом кровосмесительном браке (Полиника, Этеокла, Антигоны, Исмены). Узнав впоследствии истину от оракула, Эдип ослепляет себя. Различные варианты мифа об Эдипе изложены в обеих поэмах Гомера, в трагедиях “Царь Эдип”, “Эдип в Колоне” Софокла, “Финикиянки” Еврипида. — См.: *Аверинцев С.С.* К истолкованию символики мифа об Эдипе // Античность и современность. М., 1972. С. 90-102; *Пронн В.Я.* Эдип в свете фольклора // *Пронн В.Я.* Фольклор и действительность. М., 1976. С. 258-299.

Антигона — верная дочь Эдипа, сопровождавшая его в изгнании; причиной трагического поворота в ее судьбе явилось нарушение ею запрета царя Фив Креонта на похороны ее брата Полиника. История Антигоны отражена в сохранившейся лишь частично трагедии Еврипида “Антигона”, в “Антигоне” Софокла, “Семеро против Фив” Эсхила.

Прометей — согласно греческим мифам, титан, создатель людей (см.: *Овидий*, *Метаморфозы*. I, 82-88), их покровитель, похитивший у богов огонь и подаривший его людям, за что был прикован к скале (см. трагедию Эсхила “Прометей прикованный” — примеч. 40 к ст. 1). — См. о Прометее: *Лосев А.Ф.* Прометей // Мифы народов мира. Т. 2. С. 337TM 340; об образе Прометея в искусстве разных эпох: *его же*. Проблема символа и реалистическое искусство. М., 1976. С. 226-306.

³⁴⁶ Трагедия Эсхила (см. примеч. 40 к ст. 1) “*Персы*” (472 до н. э.) посвящена их нашествию на Элладу под предводительством Ксеркса. Поражение персов трактуется Эсхилом как неизбежная кара за причиненное ими зло, как следствие безумия (Ата помрачает разум Ксеркса) и гордыни, как результат превосходства демократического общественного устройства эллинов над деспотическим — персов. — См.: *Эсхил. Персы* // *Эсхил*. Трагедии. С. 83-123; Пер. С. Апта.

³⁴⁷ *Ницше* Фридрих (1844 — 1900) — выдающийся немецкий философ, филолог и писатель. В своих работах, посвященных античности, он обращался, как и А.Н. Веселовский, к этнографическим трудам Э. Тейлора (“Первобытная культура”, 1871). Веселовский здесь ссылается на исследование Ницше “Рождение трагедии из духа музыки” (1872; рус. пер.: *Ницше Ф.* Поли. собр. соч. М., 1912, I. I), где обоснована мысль о существовании двух типов культуры — дионисийского и аполлонического.

³⁴⁸ *Менады* — участницы дионисийских празднеств, впадавшие в исступление; *тиады*, *фиады* — объединявшиеся, как правило, по местному принципу почитатели культа Диониса, вакханки из Аттики.

³⁴⁹ Имеется в виду тот период греческой истории, для которого еще не отмечено почитание Диониса-Вакха, поэтому сын эдонского царя *Ликург* изгнал его из своих земель, и Дионис скрывается у дочери морского старца Нерея *Фетиды* (см.; *Гомер. Илиада*, VI, 130-137). Ср. также примеч. 35 2.

³⁵⁰ *Персей* — в греческой мифологии сын Данаи, которая зачала его от Зевса, пролившегося на нее в виде золотого дождя; победитель Медузы Горгоны. По преданию, Персей был враждебно настроен по отношению к Дионису и препятствовал распространению его культа.

³⁵¹ *Еврипид* (или Эврипид; ок. 480-407 или 406 до н. э.) древнегреческий драматург, автор приблизительно 90 драматических произведений, из которых сохранилось 17 трагедий, написанных на различные мифологические сюжеты. — См.: *Еврипид. Трагедии* / Пер. И. Анненского, С. Апта; Коммент. Н. Подземской. М., 1980. Т. 1-2. Здесь имеется в виду трагедия “Вакханки”, написанная Еврипидом в конце его жизни в Македонии (405 до н. э.) под впечатлением местных дионисийских обрядов. Сюжет “Вакханок” — драматическое утверждение культа Диониса в Фивах. О соответствующем обряде см. главу “Дионис” в: *Фрэзер Д. Золотая ветвь*. С. 362-368.

С. 240

³⁵² *Пентей* (или Пенфей) — в греческой мифологии фиванский царь, двоюродный брат Диониса (его мать Агава и мать Диониса Семела — см. примеч. 336 — родные сестры), выступавший против его культа и осуждавший разврат его служителей (ср. примеч. 349). За сопротивление насаждению нового культа Пентей поплатился жизнью; Дионис насыплет безумие на женщин Фив, включая мать Пентея, и во время своих вакханалий они разрывают Пентея на части, приняв его за дикого зверя. Этот сюжет отражен в “Метаморфозах” Овидия (III, 511-733), в несохранившейся трагедии “Пентей” Эсхила и в упомянутой трагедии Еврипида “Вакханки” (см. примеч. 351). История Пентея связана с мифами об установлении культа экстатического божества, пришедшего извне (из Малой Азии, Фракии) и враждебно встреченного в Греции. — См.: *Мифы народов мира* Т. 2. С. 300; *Фрейдберг О.М. Миф и литература древности*. С. 315, 330-334.

³⁵³ *Леней* (от ионийского названия вакханок) — пышно отмечавшийся зимний праздник бога Диониса в различных ионийских городах. В Афинах, начиная с 442 г. до н. э. во время Ленея разыгрывались премьеры комедий, а с 433 г. — трагедий.

³⁵⁴ *Адраст* — в греческой мифологии царь Аргоса, предводитель похода против Фив (см.: Эсхил. “Семеро против Фив”), единственный из оставшихся после него в живых, благодаря своему божественному коню. Адраст — архаический герой, связанный со стихийными и даже экстатическими силами (см.: *Тахо-Годи А.А.*

Адраст // Мифы народов мира. Т. 1. С. 49); о связи его культа в Сикионе, где он был царем после изгнания из Аргоса, с культом Диониса (см. примеч. 54, 80) свидетельствует Геродот: “Среди других почестей, которые сикионцы оказывали Адрасту, они прославляли еще и его “страсти” представлениями трагических хоров. Вместо Диониса они таким образом почитали Адраста” (*Геродот. История: В 9 кн. / Пер. и примеч. Г. А. Стратановского. Л., 1972. С. 257*).

³⁵⁵ *Лазос* из Гермियोны (или Лас; VI в. до н. э.) — древнегреческий поэт и музыкант, жил при дворе Гиппарха в Афинах, автор гимнов и дифирамбов. Ему приписывается введение в Афинах их атонального (состязательного) исполнения.

³⁵⁶ *Анфестерии* — афинские празднества, посвященные богу Дионису, названные по наименованию месяца анфестериона (февраль-март) и длившиеся три дня. Празднество либо целиком, либо последний его день связывалось с поминовением душ усопших, ибо считалось, что они в это время появляются среди живых. Подобные дни поминальной обрядности становились временем еды, выпивки, приношения цветов, устройства процессий, поединков и разнузданных увеселений типа будущих фарсов. “Это дни не хвалы, а инвектив и различных люстрационных обрядов” (*Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. С. 142*).

³⁵⁷ См. примеч. 228. С. 241

³⁵⁸ См. примеч. 318.

³⁵⁹ *Архонт* — правитель, один из девяти высших чиновников Афин (существовали и в других городах). Возникновение института архонтов свидетельствует о постепенном ограничении царской власти со стороны аристократии. Функции архонтов были различны (судебная, сакральная и др.).

С. 242

³⁶⁰ См.: *Аристотель. Поэтика. 1449aЮ // Аристотель и античная литература. С. 117-118*. Греческое “экзарх” А.Н. Веселовский переводит словом “вминавший”; М.Л. Гаспаров в указанном новейшем переводе предлагает — “запевала”.

³⁶¹ “*Сатировекая*” драма — представление, по-видимому выросшее из культового обряда в честь Диониса — жертвоприношения козла, который почитался в этом культе. Сатиры — козлоногие, рогатые, покрытые шерстью спутники Диониса, демоны плодородия, символом которого является фаллос. Аристотель считал, что трагедия развилась из сатировской драмы, далеко не сразу достигнув “своей важности” (см.: *Аристотель. Поэтика. 1449a 19 // Аристотель и античная литература. С. 118*). В V в. до н. э. в Аттике сатировская драма была непременной составной частью театральных представлений — ей предшествовали три трагедии, таким образом, трилогия становилась тетралогией. Функцией сатировских драм было, вероятно, смягчить впечатления зрителей от серьезных трагедий. До нас дошли такие сатировские драмы, как “Киклоп” Еврипида и “Следопыты” Софокла. Критику концепции происхождения трагедии из сатировской драмы см.: *Брагинская Н.В. Трагедия и ритуал у Вячеслава Иванова // Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках. С. 303-324*.

³⁶² *Феспид* (или Феспид) — древнегреческий трагический поэт VI в. до н. э., которому приписывается выделение из хора одного актера, первая постановка трагедии в Афинах на празднике Больших Дионисий (534-533 до н. э.), применение масок. Из его наследия практически ничего не сохранилось, известны лишь отрывки (в частности, из трагедии “Пенфей”; см. примеч. 352). Феспид сам ставил свои трагедии и был их единственным актером. Придав трагедии такую форму, в которой действу-

ющее лицо выделилось из состава хора, он вызвал среди современников волну подражаний.

³⁶³ “Агамемнон-” и “Хоэфоры” — первые две части трилогии “Орестея” (458 до н. э.) Эсхила (см. примеч. 40 к ст. 1). А.Н. Веселовский имеет здесь в виду то существенное видоизменение драматической структуры, которое ввел Эсхил, увеличив речевые партии актера за счет хоровых; еще дальше по этому пути пошел Еврипид.

³⁶⁴ См. примеч. 351.

³⁶⁵ См. примеч. 197.

³⁶⁶ Софокл (ок. 496-406 до н. э.) — древнегреческий драматург, автор многочисленных драм, из которых до нас дошли 7 трагедий. Одним из нововведений Софокла явилось упоминаемое Веселовским создание сцен с участием трех актеров (например, в “Аяксе”).

³⁶⁷ См.: Эсхил. Прометей прикованный // Эсхил. Трагедии. С. 171-211: Пер. С. Апта.

³⁶⁸ Стасим (гр. *στασιμος* — стоячий) — определенная часть древнегреческой драмы — песнь хора, исполняемая им в положении стоя. Драма начиналась с пролога, далее следовал парод (буквально — проход) — песня хора при его вступлении на оркестру; эпизодии (привходящие) — диалоги, привнесенные в песни хора: стасимы как раз и исполнялись между эпизодиями; заключал драму эксод (исход, уход) — песня, с которой хор удалялся из оркестры. — См.: Аристотель. Поэтика. 1452b 14-b25 // Аристотель и античная литература. С. 130.

³⁶⁹ Подстрочный перевод В.М. Жирмунского. — ИП. С. 609. В опубликованном новейшем русском переводе “Персов” анастрофа утрачена, и поэтому он не может быть использован здесь в качестве иллюстрации. — См.: Эсхил. Персы // Эсхил. Трагедии. С. 102-103: Пер. С. Апта.

С. 243

³⁷⁰ Эсхил. Агамемнон // Эсхил. Трагедии. С. 221-222: Пер. С. Апта.

³⁷¹ “Послание к Лызоиом” (к Луцию Кальпурнию Пизону и его сыновьям) Горация (см. примеч. 23 к ст. 4) входит в состав 2-й книги его “Посланий” (13 дон. э.) и содержит его теоретические воззрения на поэзию (ст. 1-152), драму (153-294) и поэта (295-476). Позднейшие грамматика называли это произведение “Наукой поэзии”; впоследствии оно послужило теоретической основой классицизма. — См.: Квинт Гораций Флакк. Послание к Пизонам // Квинт Гораций Флакк. Оды. Эподы. Сатиры. Послания. С. 383-395: Пер. М. Гаспарова.

³⁷² Шлегель Август Вильгельм (1767-1845) — немецкий историк литературы, поэт, теоретик романтизма, принадлежавший к йенскому кружку немецких романтиков и противопоставлявший их искусство искусству античности. — См.: Шлегель А.В. Лекции о литературе и искусстве (фрагменты) // История эстетики. М., 1967. Т. 3. А.Н. Веселовский ссылается здесь на его курс лекций: *Schlegel A. W. Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*. 1809-1811.

³⁷³ См. примеч. 347.

³⁷⁴ Хтонический (от гр. *χθών* — земля) миф относится к наиболее древнему периоду развития мифологии, соответствующему периоду матриархата. В центре хтонической мифологии оказывается Земля как одушевленное и порождающее начало, соответственно особое значение приобретают растущие из ее недр растения, непосредственно соприкасающиеся с ней животные (например, змея), предметы (камни),

подземный мир. Хтонический характер носят, например, миф о Деметре (см. примеч. 245), Персефоне (см. примеч. 102) и Плутоне; отголоски этого древнейшего мифологического пласта можно обнаружить и в мифах более позднего времени (змея как атрибут Афины и др.). Обширную библиографию см.: *Лосев А.Ф.* Греческая мифология // Мифы народов мира. Т. 1. С. 326-329, 334-335.

³⁷⁵ См. примеч. 5.

С. 244

³⁷⁶ См.: *Аристотель.* Поэтика. 1449а 11 // Аристотель и античная литература. С. 117-118.

³⁷⁷ *Аристофан* (ок. 445 — ок. 385 до н. э.) — древнегреческий поэт-комедиограф, ведущий представитель древней аттической комедии. “Облака” (423 до н. э.) — одна из И сохранившихся его комедий. — См.: *Аристофан.* Комедии: В 2 т. / Коммент. В. Ярхо. М., 1983. Т. 1. С. 183-187: Пер. А. Пиотровского.

Парабаза — центральная часть древней аттической комедии, партия хора, обращающегося в отсутствие действующих лиц к зрителям. Согласно Полидевку, парабаза в полном виде состоит из 7 частей: комматия — вступления, анапестов — главной части, пнигоса — завершения первого отдела парабазы, строфы — лирической песни хора, эфирремы — декламации-дополнения к строфе, антистрофы — песни, соответствующей строфе, и антиэфирремы — декламации-дополнения к антистрофе, параллели к эфирреме. — См.: *Радциг С.И.* История древнегреческой литературы. С. 281-282.

³⁷⁸ Имеется в виду агон (см. примеч. 176), содержащийся в парабазе комедии Аристофана “Облака”, отражающей непонимание и конфликт между крестьянином Стрепсиадом и философом Сократом. Здесь, как и вообще в древней аттической комедии, агон составляет центр комического действия. — См.: *Аристофан.* Облака // *Аристофан.* Комедии. Т. 1. С. 205-212: Пер. А. Пиотровского.

С. 245

³⁷⁹ Иначе у Фрейденберг: “Мифотворческое сознание имеет цельный характер, нерасчлененный. Если приходится говорить о его словесных, вещных, действенных оформлениях, то это не значит, что каждая из таких форм циркулирует разобщенно от другой. Напротив, они параллельны. Словесные мифы инсценируются, действенные “ословесняются”. <...> Все эти формы мифа настолько семантически едины, что производят впечатление неразрывных. Веселовский принимал этот кажущийся их характер за присущий им синкретизм. Но все их своеобразие в том, что они совершенно различны и генетически независимы. Основная их черта объясняется тем, что первобытное мышление отождествляло все явления жизни и повторяло свои представления в поливариантных друг к другу формах. Генезис из одного комкообразного синкретического действия противоречил бы характеру мифотворческого сознания, которое повторяло одно и то же в различных формах, не связывая их причинной связью” (*Фрейденберг О.М.* Миф и литература древности. С. 75-76).

³⁸⁰ *Вергилий* — см. примеч. 28, 50 к ст. 4.

³⁸¹ *Пиндар* — см. примеч. 29 к ст. 3.

³⁸² *Сенека* Младший Луций Анней (ок. 4 до н. э. — 65 н. э.) — римский писатель, философ, драматург. — См.: *Сенека.* Трагедии / Изд. подгот. С.А. Ошеров, Е.Г. Рабинович. М., 1983. (ЛП).

³⁸³ *Корнель* Пьер (1606 — 1684) — французский драматург, представитель классицизма, автор многочисленных трагедий на сюжеты, заимствованные из античности (“Медея”, “Эдип” и др.) — См.: *Театр французского классицизма* / Вступ. ст. А. Адана; Примеч. А. Адана, Е. Сапрыкиной. М., 1970. (БВЛ).

³⁸⁴ Осмысляя необходимость и пути создания “поэтики будущего”, А.Н. Веселовский и в ряде других своих работ отмечал ограниченность учения о красоте как о единственном содержании искусства, формулируя более широкую эстетическую концепцию, чем предлагалось классическим немецким идеализмом (см. также примеч. 161). Ее обоснованию служат и приведенные им выше примеры — Шекспир, романтики, народное искусство, — выходящие далеко за рамки классической эстетики прекрасного. Если последняя ориентировалась на филологическое исследование письменного текста, относящегося к далекому прошлому, то романтический перелом в науке о литературе был отмечен интересом к устному народному творчеству, многочисленными попытками собирания и издания соответствующих произведений (см., например: *Wettek R. A History of Modern Criticism from 1750 to 1950. New Haven, 1955-1965.4 vol.*). Понимая литературу как живой органический процесс, Веселовский подчеркивал неудовлетворительность “поэтики старого стиля”, оставшейся в основе своей классической, построенной на материале греческих и римских классиков, и неизбежность построения “нового здания — новой поэтики”, ибо “едва ли старых мехов хватит на новое, постоянно бьющее вино”. — См.: Неизданная глава из “Исторической поэтики” Веселовского // *Русская литература. 1959. № 2. С. 180-181.*

С. 246

³⁸⁵ *Гномика* — ср. примеч. 29 к ст. 4. Имеются в виду идейно-смысловые клише, стереотипы обрядово-поэтического мышления, относящиеся к сфере типового, а не индивидуального, и подлежащие по возможности точному воспроизведению в словесном фольклорном творчестве, — Ср.: *Богатырев П.Г., Якобсон Р.О. Фольклор как особая форма творчества // Богатырев П.Г. Вопросы теории народного искусства. С. 369-383; Пермяков Г.Л. От поговорки до сказки: Заметки по общей теории клише. М., 1970; Иванов Вяч. Вс. О взаимоотношении динамического исследования эволюции языка, текста и культуры // Исследования по структуре текста. С. 5-26.*

³⁸⁶ Представление о вещем поэте, обладающем пророческим даром, часто связывалось в древности с образом слепого певца: его способность “зреть” и постигать скрытое, тайное, спрятанное в глубине веков объяснялось отсутствием физиологического зрения, фиксирующего внешнее, временное, поверхность вещей. Слепота певца — “интересная подробность, которая встречается у разных народов, в частности в русском народном эпосе. У южных славян за певцами так называемых “юнацких” песен закрепилось даже название “слепачей”, что прямо указывает на происхождение этого понятия. Ведь и самого Гомера традиция представляла слепым певцом” (*Радциг С.И. История древнегреческой литературы. С. 38*), что согласуется также и “с обычаями Древней Месопотамии, где певцы и музыканты часто бывали слепыми” (*Иванов Вяч. Вс. Хеттская и хурритская литературы // ИВ Л. Т. 1. С. 121*). Ср. также: *Аверинцев С.С. К истолкованию символики мифа о Эдипе // Античность и современность. С. 100-102.*

³⁸⁷ *Ашуги* (от араб, и тюрк, ашик — влюбленный) — кавказский, тюркский поэт-певец, исполняющий эпические сказания, песни.

³⁸⁸ *Кар-Оглы, Кёр-Оглы* — герой фольклорно-эпического памятника, известного как кавказским (здесь его имя понимается как “сын слепого”), так и среднеазиатским литературам (здесь это имя означает “сын могилы”) и сложившегося не ранее XVII в. В так называемой западной версии (армянской, грузинской, турецкой, восходящих к азербайджанскому эпосу “Кёр-Оглы”) герой является народным мстителем и поэтом-импровизатором, чьи песни включены в прозаическое повествование о его

подвигах. Восточные (узбекский, туркменский, казахский, таджикский) варианты в значительной части написаны стихами; есть отличия и в образе героя — он является здесь знатным монархом. — См.: *Короглы Х*. Текстологическая характеристика публикаций эпоса “Гёроглы” и “Туруглы” // Фольклор. Издание эпоса. М., 1977.

Гонгури, чонгури — кавказский музыкальный инструмент, использовавшийся и для сопровождения пения.

³⁸⁹ Ср. рассмотрение этих вопросов в лекциях А.Н. Веселовского по истории эпоса. — ИП. С. 476-492. С. 247

³⁹⁰ См.: Руна I. С. 35-43 “Калевала”: Пер. Л. Вельского.

³⁹¹ См.: “Старшая Эдда”. С. 9-15, 35-40, 45-49: Пер. А.И. Корсуна.

³⁹² *Демодок* — знаменитый певец, персонаж “Одиссеи” Гомера: неслучаен факт слепоты певца, явно связанной с его даром; Гомер говорит, что “дар песней принял от богов он // Дивный, чтоб все воспевать, что в его пробуждается сердце”; “Муза его при рождении злом и добром одарила: // Очи затмила его, даровала за то сладкопенье” (*Гомер*. Одиссея. VIII, 44-45, 63-64 / Пер. В. Жуковского. С. 123-124). См. также примеч. 386.

³⁹³ См. примеч. 28 к ст. 1. С. 248

³⁹⁴ См.: *Гомер*. Одиссея. С. 124, 134-135.

³⁹⁵ *Ямиды* — жрецы Олимпии, ведущие свой род от мифического прорицателя Яма (Ямоса), сына Аполлона (см. примеч. 101), внука Посейдона.

³⁹⁶ *Косская школа* — в эллинистической поэзии объединение поэтов, живших на острове Кос и уделявших в своем творчестве особое внимание эротической теме. Главой этого кружка считается Филет (ок. 340 — 280 до н. э.), в котором поэтический талант сочетался с ученостью. Филет оказывал заметное влияние на современных ему поэтов. На острове Кос в эту эпоху творили Гермесианакт, Асклепиад, Леонид Тарентский, вероятно, здесь же родился и Феокрит.

³⁹⁷ *Гомериды Хиоса* — родовое объединение рапсодов на острова Хиос, профессионально исполнявших поэмы Гомера; известны с VI в. до н. э.

³⁹⁸ См. примеч. 29 к ст. 1.

³⁹⁹ *Полития* — государственное устройство, совокупность гражданских прав, иногда античные теоретики называли политией строй, тяготеющий к демократии. Так, Аристотель считал политик” как бы смешением олигархии и демократии: “Те виды государственного строя, которые имеют уклон в сторону демократии, обычно называются политиями, а те, которые склоняются скорее в сторону олигархии, обыкновенно именуется аристократиями” (*Аристотель*. Политика. 1293b 35// *Аристотель*. Соч. Т. 4. С. 502).

⁴⁰⁰ *Фемий* — “славный песнями” певец, персонаж “Одиссеи” Гомера, веселивший на пирах женихов Пенелопы, но сохранивший свою жизнь после их избиения Одиссеем (XXII, 330-353).

⁴⁰¹ *Филы* (или филиды) — кельтские прорицатели и поэты, хранители эпического наследия, совмещавшие в себе также магические функции, функции историка и знатока традиций племени. Ср. примеч. 414, 415.

⁴⁰² См. примеч. 203.

⁴⁰³ См. примеч. 135.

⁴⁰⁴ “*Видсид*” — древнейший памятник германской поэзии, возникший не поз-

же VII в., его заглавный герой — певец, носитель предания (буквально Видсид — Широкостранствующий).

⁴⁰⁵ *Эрманарих* (или Эрманрик, Эрманарик) — готский король IV в., изображаемый в сказаниях как тиран, ставший причиной гибели своей жены Эальххильд. В “Видсиде” “владелец готский” выступает как даритель и покровитель певца. — См.: Видсид // Древнеанглийская поэзия / Изд. подгот. О.А. Смирницкая, В.Г.Тихомиров. М., 1982. С. 19, 22: Пер. В.Г. Тихомирова.

⁴⁰⁶ *Агамемнон* — царь Микен и Аргоса, верховный вождь ахейцев во время Троянской войны; вернувшись с войны, он был убит своей женой и ее любовником.

⁴⁰⁷ *Клитемнестра* — жена Агамемнона. Придворный песнопевец, которому было поручено присматривать за Клитемнестрой, был сослан коварным Эгисфом, соблазвившим ее. Убив Агамемнона, Клитемнестра и Эгисф правили в Микенах 7 лет. См. также примеч. 341.

⁴⁰⁸ *Фризские* — относящиеся к фризам, германскому народу, населяющему Фризские острова, Нидерланды.

⁴⁰⁹ *Гродгар* (или Хротгар) — датский король, чье королевство Беовульф избавил от опасности, победив чудовище Гренделя.

⁴¹⁰ См.: Деор / Древнеанглийская поэзия. С. 11-14: Пер. В.Г. Тихомирова.

⁴¹¹ *Хлодвиг I* (ок. 466-511) — король франков (с 481), чьи завоевания Галлии положили начало Франкскому государству.

С. 249

⁴¹² *Теодорих* (ок. 454-526) — король остготов (с 493), завоевавший Италию.

⁴¹³ *Павел Диакон* (ок. 720-799) — автор “Истории лангобардов” (до 744), использовавший устную традицию. Фрагменты этого сочинения см.: Памятники средневековой латинской литературы IV-IX вв. С. 245-256: Пер. Т.И. Кузнецовой.

⁴¹⁴ *Друидическое предание* — мифология индоевропейских племен, кельтов, населивших во второй половине I тысячелетия до н. э. Британские острова, центральную и западную части территорий современной Европы, создавших один из трех значительных культурных кругов — кельтскую культуру, которая существовала в Европе на протяжении последних пяти веков до нашей эры, наряду с греческой и скифской. *Друиды* — кельтские жрецы, в функции которых входили жертвоприношения, прорицания, врачевание и др. Согласно греческому историку Страбону, жреческое сословие кельтов подразделялось на три категории или прослойки — барды (см. примеч.415), филиды (см. примеч. 401) и друиды, причем последние окружались наиболее высоким почетом, пользовались непререкаемым нравственным авторитетом, обладали большой ученостью (занимались изучением природы, философией). Новейшая этимология связывает название друидов с понятием “наимудрейшие”. Начавшаяся в 432 г. христианизация Ирландии неизбежно вступила в конфликт с друидизмом, окончательная победа над которым (во всяком случае в его прежних институциональных формах) относится к 560-561 гг. — См.: *Гальфрид Монмутский*. История бриттов. Жизнь Мерлина / Изд. подгот. А.С Бобович, А.Д. Михайлов, С-А. Ошеров. М., 1984; *Vries J. de*. La religion des Celtes. Paris, 1963; *Pigott S*. The Druids. London, 1968.

С. 250

⁴¹⁵ *Барды* — носители кельтской эпической традиции, народные исполнители эпических произведений, непременные участники пиршественного застолья при дворах королей и феодалов. Поскольку барды были не пророками и поэтами, а лишь исполнителями, их место в кельтском жреческом сословии довольно скромное. В средние века профессиональные барды обычно жили при дворах ирландских, шотландских,

уэльских феодалов. Их существование не вступало в коллизию с начавшейся в V в. христианизацией Ирландии; с этого времени складываются школы бардов, сохранявшиеся до XVII в. Традиции поэзии бардов вызвали интерес поэтов предромантизма и романтизма, что отразилось в многочисленных подделках и подражаниях. — См. примеч. 62 к ст. 5; а также: *Калыгин В. П.* Язык древнейшей ирландской поэзии. М., 1986; Ср. примеч. 401, 414.

⁴¹⁶ *Викинги* — скандинавы, именовавшиеся в Западной Европе норманнами, на Руси — варягами, в конце VIII — середине XI вв. осуществлявшие завоевательные походы на европейские страны (в IX в. захватили северо-восточную Англию, в X в. -северную Францию).

⁴¹⁷ См. примеч. 152.

⁴¹⁸ *Гемар* — автор хроники (ок. 1150) “*Histoire des Angles*” — “История англов”.

⁴¹⁹ *Вас* — французский поэт XII в., хронист, автор стихотворного “Романа о Бруте” (1155) — переложения латинской хроники Гальфрида Монмутского (см. примеч. 414). — См.: *Михайлов А.Д.* Французский рыцарский роман. С. 15-16, 29, 38-42 и др.

⁴²⁰ *Москолудить* (уст.) — шутить. *Скиники* (от гр. *ακτινή* — сцена) — актеры.

⁴²¹ *Давид* — иудейский царь (XI -X вв. до н. э.) , библейский автор Псалтыри, неоднократно упоминается в Библии как играющий на струнных инструментах (1 Цар. 18:10; 19:9), певец (2 Цар. 23 : 1) .

⁴²² “*Сказание о Соломоне и Морольфе*” — древнееврейский апокриф, в средние века подвергавшийся церковному осуждению. А.Н. Веселовский тщательно изучил западноевропейские и славянские варианты этого сказания, и в 1872 г. защитил докторскую диссертацию на тему “Славянские сказания о Соломоне и Китов расе и западные легенды о Морольфе и Мерлине”, — См.: *Веселовский А.Н.* Собр. соч Т. 8. Вып. 2. Спб., 1921 (см. рец. Ф.И. Буслаева в: Отчет о XVI присуждении наград графа Уварова. Спб., 1874. С. 24-66).

⁴²³ См.: *Белкин А. А.* Русские скоморохи. М., 1975 (здесь же приводится библиография) .

С. 253

⁴²⁴ См.: Ирландские легенды и сказки / Пер. Н. Шерешевской, М., 1960; Ирландские саги / Пер., вступ. ст., коммент. А.А. Смирнова. М.; Л-, 1961.

С. 254

⁴²⁵ *Бугге* принадлежит теория, согласно которой древнескандинавская поэзия возникла из античных и христианских источников. — См.: *Bugge S.* Studien über Entstehung der nordischen Götter und Heldensagen. München, 1889.

⁴²⁶ См. примеч. 30 к ст. 1.

⁴²⁷ Как указывает М.И. Стеблин-Каменский, слово “*скальд*” употреблялось в древнеисландском языке совершенно не так, как слово “поэт” употребляется в современных языках: оно означало лишь “автор данных стихов”. Примечательно, что слов со значением “автор” или “сочинять” в древнеисландском не было, т.е. авторство осознавалось только в отношении поэзии (притом скальдической) , но не прозы. — См.: *Стеблин-Каменский М.И.* Скальдическая поэзия // Поэзия скальдов. С. 90-91.

⁴²⁸ См. примеч. 28, 29 к ст. 3.

⁴²⁹ Как раз поэзия скальдов знаменует собой “начальный этап в развитии осознанного авторства в поэзии, тот этап, который А.Н. Веселовским был назван “пе-

реходом от певца к поэту” и который обычно ускользает от наблюдения историка литературы, поскольку относится к дописьменной эпохе. В этом смысле скальдическая поэзия весьма ценна для исследователя — она личная и дописьменная (древнейшие стихи сочинены в первой половине IX в., т.е. за четыре века до записи). Сущность же этапа перехода “от певца к поэту” в том, что “авторское самосознание еще не распространяется на произведение в целом”, но только на его форму. Отсюда ее гипертрофия, свидетельствующая об освобождении поэта от обязующей традиции, что в итоге приводит к скачку из неосознанного авторства в осознанное. — См.: *Стеблин-Каменский М.И.* Скальдическая поэзия // Поэзия скальдов. С. 78-80.

С. 255

⁴³⁰ *Руническая азбука* — совокупность графических изображений букв в древней Скандинавии, возникшая не позднее II в. до н. э. у какого-то германского племени на основе одного из южноевропейских алфавитов. В науке нет единства мнений по поводу места и времени возникновения рунического алфавита, а также его основы. Различается старший рунический алфавит, состоящий из 24 рун (футарк), и младший — 16 рун, пришедший ему на смену в IX в. — См.: *Стеблин-Каменский М.И.* Древнескандинавская литература. М., 1979. С. 9-21.

С. 256

⁴³¹ *Кобольд* — в германской мифологии гном, домовый.

С. 257

⁴³² Миф о божественном происхождении поэзии А.Н. Веселовский пересказывает по прозаической, или Снорриевой, Эдде. — См.: Младшая Эдда. С. 56-98. См. также: *Мелетинский Е.М.* Мед поэзии // Мифы народов мира. Т. 2. С. 127-128.

⁴³³ Этимология имени *Бодн* неясна, этимология имени *Сон* — кровь. — См.: *Стеблин-Каменский М.И.* Скальдическая поэзия // Поэзия скальдов. С. 87.

С. 258

⁴³⁴ В настоящее время общепринято объяснение латинского *vates* (прорицатель, пророк, вдохновенный певец, поэт) от того же корня, который обозначал в древнеиндийском “вдохновение поэта” и дал начало древнегерманскому имени бога Одина (ср. рус. вития — поэт).

⁴³⁵ См.: *Гомер.* Одиссея. XI, 263-265.

⁴³⁶ Об этом повествует Пиндар в “Пифийских одах” (IV, 176), Эсхил в “Агамемноне” (1629-1630), Еврипид в “Вакханках” (561 — след.) и др.

⁴³⁷ *Никандр* (III-II вв. до н. э.) — греческий поэт, грамматик и врач, автор не сохранившихся до наших дней историко-мифологических поэм, возможно, послуживших образцами для Вергилия и Овидия. Прозаические фрагменты-пересказы его поэмы “Метаморфозы” сохранились у грамматика *Антонина Либерала* (II в.)

⁴³⁸ *Пиэрий* (или Пиер) — отец девяти Пиерид, дерзнувших, согласно греческому мифу, соревноваться с музами в пении и превращенных за это в сорок. — См.: *Овидий.* Метаморфозы. V, 294-678.

Геликон — гора в Греции, на которой, согласно греческим мифам, жили музы.

Посейдон — в греческой мифологии бог моря, брат Зевса, господствовавшего над небом, и Аида, владевшего подземным царством.

Пегас — в греческой мифологии крылатый конь, сын Посейдона и Медузы Горгоны

⁴³⁹ Изгнание сыновей Успеха // Похищение быка из Куальнге / Изд. подгот. Т.А. Михайлова, С.В. Шкунаев. М., 1985. (ЛП). С. 19: Пер. Т. Михайловой.

⁴⁴⁰ Кудруна / Изд. подгот. Р.В. Френкель. М., 1983. (ЛП). С. 68: Пер. Р.В. Френкель. Имя заглавной героини этой “немецкой Одиссеи” (В. Гримм) XIII в. существует в нескольких вариантах: исследователи, считающие местом возникновения поэмы

северную Германию, — к ним, очевидно, относятся А.Н. Веселовский — пишут *Гудруна*, другие, полагающие, что она создана на австро-баварских территориях, предпочитают форму *Кудруна*. Это же касается и имени упоминаемого Веселовским певца *Гаранта* — в новейшем русском переводе этот “воитель датский, прославленный герой” называется Хорант.

⁴⁴¹ Здесь имеется в виду исландская “Сага о Боен” XIII в., относящаяся к группе “саг давних времен”, имеющих общие мотивы с фольклором и литературой других народов. Так, данная сага имеет параллели с русской былиной про Василия Буслаева. — См.: Исландские саги. Ирландский эпос / Вступ. ст. М.И. Стеблина-Каменского, А.А. Смирнова. М., 1973. (БВЛ); *Мелетинский Е.М.* Исландские саги // ИВЛ. Т. 2. С. 477; *Пропп В.Я.* Русский героический эпос. С. 442-465, 590-592.

⁴⁴² См.: *Шкунаев С.В.* Дагда; *его же.* Кельтская мифология // Мифы народов мира. Т. 1. С. 346, 633-637.

С. 259

⁴⁴³ *Випунен* — песнопевец-великан, лежащий в земле, лучший знаток заклинаний, один из персонажей карело-финского эпоса “Калевала”.

⁴⁴⁴ *Вейнемейнен* — главный герой рун “Калевалы”, певец и заклинатель; *Похьола* — мрачная северная страна. См. также: *Евсеев В.Я.* Исторические основы карело-финского эпоса. М.; Л., 1957-1960. Кн. 1-2; *Пропп В.Я.* “Калевала” в свете фольклора // *Пропп В.Я.* Фольклор и действительность. С. 303-317.

С. 260

⁴⁴⁵ См.: Калевипоэг. Таллинн, 1961; Эстонский фольклор. Таллинн, 1980-

⁴⁴⁶ *Лейх* — жанр немецкой средневековой песенной лирики, часто исполнявшийся в процессе танца. Для лейха характерна ритмическая асимметрия, стремление к оригинальности и нешаблонности (см. примеч. 17 к ст. 2). *Эльфы* — в германской мифологии духи, иногда делятся на светлых (духи воздуха) и темных (гномы). Согласно средневековой демонологии, музыка эльфов зачаровывает слушателей, заставляет плясать все живое и неживое.

С. 262

⁴⁴⁷ *Каллиопа* — в греческой мифологии одна из девяти муз, дочь Зевса и Мнемозины. Считается матерью Орфея и Лина (см. примеч. 36) от Аполлона (см. примеч. 101). 448

⁴⁴⁸ *Сома* — в древнеиндийской мифологии божественный напиток и божество этого напитка. — См.: *Топоров В.Н.* Сома // Мифы народов мира. Т. 2. С. 462-463.

⁴⁴⁹ В индуистской мифологии боги: огня — *Агни* (см. примеч. 18 к ст. 3), хмельного напитка — *Сура*, грома и молнии — *Индра* (см. примеч. 7 к ст. 3). *Вишну* — один из высших богов, наряду с *Брахмой* и *Шивой*. — См.: *Эрмин В.Г.* Индуистская мифология // Мифы народов мира. Т. 1. С. 535-543; *Топоров В.Н.* Ведийская мифология // Там же. С. 220-226.

⁴⁵⁰ *Иппокрена* (или Гиппокрена) — источник, возникший в обители муз -на горе *Геликон* — от удара копыта мифического коня Пегаса; на горе *Парнас*, где обитали Аполлон (см. примеч. 101) и музы, также существовал источник поэтического вдохновения — *Кастальский источник*.

⁴⁵¹ *Роман* Сладкопевец (конец V в. — ок. 560) — византийский церковный поэт, автор гимнов. — См. о нем: *Аверинцев С.С.* Поэтика ранневизантийской литературы. М., 1977. С. 210-220, 232-234 и др.

⁴⁵² *Кэдмон* — англосаксонский поэт VII в., писавший стихи на религиозные темы. Подробный рассказ об этом первом английском христианском поэте содержится в 24 главе IV книги “Церковной истории народа Англиков” Беда Достопочтенного

(674-734), первого английского историка. Го глипт имевшимся сведениям (возможно, легендарным), в монастыре в Уитби был неграмотный монах Кэдмон, “особо отмеченный милостью Божьей, так как он имел обыкновение очень складно сочинять религиозные и благочестивые стихи <...> на английском языке <...> он познал искусство слагать стихи не от людей и не человеком был обучен, но получил он этот дар с помощью божьей как милость”. — См. изложение легендарной истории о том, как Кэдмон стал поэтом в: *Беда Достопочтенный*. Церковная история народа Англов // Памятники средневековой латинской литературы IV-IX веков. С. 217-219: Пер. И.П.Стрельниковой. См. “Гимн Кэдмона” в: Древнеанглийская поэзия. С. 27-28: Пер. В.Г. Тихомирова (см. также примеч. С. 265-268).

⁴⁵³ *Евфимий Ибер* (мы) (955-1028) — грузинский книжник.

⁴⁵⁴ *Махдун-Кули* (или Махтум-Кули) (ок. 1730 — конец XVIII в.) — основоположник туркменской классической литературы. — См.: *Жирмунский ЕМ*. Легенда о призвании певца // *Жирмунский В.М.* Сравнительное литературоведение. С. 397-407.

С. 263

⁴⁵⁵ *Вилы* — в южнославянской мифологии женские духи; они обладают крыльями и копытами, стремятся помочь нуждающимся, способны излечивать от болезни, но и убить, если вызвать их гнев.

⁴⁵⁶ *Корибанты* — в греческой мифологии спутники матери богов Реи-Кибелы.

⁴⁵⁷ См. в новейшем русском переводе А.Н. Егунова: “Кто же без неистовства, посланного Музами, подходит к порогу творчества в уверенности, что он благодаря одному лишь искусству станет изрядным поэтом, тот еще далек от совершенства: творения здравомыслящих затмятся творениями неистовых” (*Платон*. Федр. 245b // *Платон*. Соч.: В 3 т. М., 1970. Т. 2 С. 180.

С. 264

⁴⁵⁸ Платон. Ион. 533d — 534d *Платон*. Соч.: В 3 т. М., 1968. Т. 1. С. 138-139: Пер. Я.М. Боровского.

⁴⁵⁹ *Толстой А.К* Слепой // Полн. собр. соч. 2-е изд. Л., 1984. Т. 1. С. 217

С. 265

⁴⁶⁰ *Пушкин А.С.* Возражение на статьи Кюхельбекера в “Мнемозине” // *Пушкин А.С.* Поля. собр. соч.: В 10 т. Л., 1978. Т. 7. С. 29-30.

⁴⁶¹ *Пушкин А.С.* Наброски предисловия к “Борису Годунову” // Там же. С. 114.

С. 269

⁴⁶² *Crooke W.* The waving of Penelope // *Folk-Lore*, IX. 1898. N2. P. 97 passim.

С. 270

⁴⁶³ Ср.: *Потебня А.А.* Эстетика и поэтика. С. 364-375. *Лотман Ю.М.* Анализ поэтического текста. Л., 1972. С. 23-33.

⁴⁶⁴ *Уитмен Уолт* (1819-1892) — американский поэт, мастер свободного стиха, лишённого рифмы и размера. — См.: *Уитмен У.* Избранные произведения. Листья травы. Проза / Вступ. ст. М.О. Мендельсона. М., 1970.

⁴⁶⁵ См. примеч. 8 к ст. 1; примеч. 5 к ст. 2.

⁴⁶⁶ *Парнасцы* — члены поэтической школы во Франции последней трети XIX в. (Ж.М. Эредиа, Сюлли-Прюдом, в начальном периоде своего творчества — П. Верлен, С. Малларме), придерживавшиеся принципа “искусство для искусства”, его самоценности, а не подчиненности буржуазным вкусам и представлениям об утилитарности. С этим связано стремление парнасцев к выработке особого языка словесного искусства, сопоставимого с языком изобразительных искусств. Согласно их концепции, абсолют красоты искусства препятствует приданию ему прикладного характера, а также выражению субъективных чувств художника. — См.: *Эредиа Ж.М. де*. Трофеи / Изд. подгот. И.С. Поступальский, Н.И. Балашов. М., 1973. (ЛП).

⁴⁶⁷ *Бурже* Поль Шарль Жозеф (1852-1935) — французский писатель, автор поэтических произведений в духе парнасской школы, критических эссе (“Очерки современной психологии”, 1883; “Новые очерки современной психологии”, 1885), романов. С. 272

⁴⁶⁸ *Gerber G. Die Sprache als Kunst. Bromberg. 1871-1874. В. 2.*

⁴⁶⁹ См.: *Zeitschrift für Völkerpsychoiogie. 1866. В. IV. S. 465-480; Ibid. 1869. В. VI. S. 285-352.*

С. 273

⁴⁷⁰ О *Спенсере* см. примеч. 16 к ст. 3. В данном случае цитируется его работа: *Spenser H. The philosophy of style // Spenser H. Essays scientific, political and speculative. London, 1891. V. II. 3 issue.*

⁴⁷¹ О перенесении принципа экономии из практического языка на поэтический см.: *Шкловский В.Б. Искусство как прием // Сборники по теории поэтического языка. Пг., 1917. Вып. 2; его же. Теория прозы. С. 7-23. Критика концепции Спенсера проводилась еще в работах З. Фрейда, считавшего его понимание экономии сил наивным и мелочным (см.: *Фрейд З. Остроумие и его отношение к бессознательному. М., 1925. С. 210-211*). Близок к этой оценке и Л.С. Выготский, когда пишет: “Нам покажется мелочной та экономия, которую, по мнению Веселовского, совершает поэт, когда в возможно меньшем количестве слов он сообщает нам возможно большее количество мыслей. Можно было бы показать, что дело происходит как раз обратным образом: если пересказать возможно экономичнее и короче, как это делает театральное либретто, содержание какой-нибудь трагедии, мы получим неизмеримо большую экономию в том наивном смысле, о котором говорит Веселовский. Мы увидим, что поэт, наоборот, прибегает к крайне неэкономному расходованию наших сил, когда искусственно затрудняет течение действия, возбуждает наше любопытство, играет на наших догадках, заставляет раздваиваться наше внимание и т.п.” (*Выготский Л.С. Психология искусства. С. 256-257*).*

С. 274

⁴⁷² *Ономатопея* (гр. ονοματοποια — словотворчество) — имитация средствами поэтического языка звуков реальности, звукоподражание, служащее обыгрыванию связи звука и смысла (типа кукарекать, мяукать).

С. 275

⁴⁷³ *Синекдоха* (гр. συνεκδοχή — соотнесение) — троп, словесный прием изображения, обозначения большего через меньшее, целого через часть, разновидность метонимии.

⁴⁷⁴ *Метонимия* (гр. μετωνυμία — переименование) — троп, основанный на принципе смежности (например, “шляпа” вместо — “человек в шляпе” и др.).

⁴⁷⁵ *Сравнение* — словесное уподобление одного предмета другому с целью обнаружить его новые свойства.

⁴⁷⁶ *Метафора* (гр. μεταφορα — перенос) — троп, сводящийся к перенесению свойств одного предмета на другой, скрытое сравнение; один из наиболее выразительных поэтических приемов, возникающих в процессе распада мифологического сознания с его не расчлененностью познаваемого мира и познающего человека.

⁴⁷⁷ *Элизия* (лат. elisio — выталкивание) — выпадение одного из двух гласных звуков при встрече на стыке слов.

С 276

⁴⁷⁸ *Каданс* (фр. cadence, ит. cadenza) — гармонический или мелодический оборот, завершающий музыкальное произведение или его часть, либо пассаж, вставка импровизационного характера, представляющая собой свободную фантазию на главную тему произведения, обычно исполняемую солистом без аккомпанемента оркестра.

⁴⁷⁹ См.: *Томашевский Б.В. Стих и язык. Филологические очерки. М.; Л.,*

1959; *Жирмунский В.М.* Теории стиха. Л., 1975; *Гаспаров М.Л.* Очерк истории русского стиха. Метрика, ритмика, рифма, строфика. М., 1984.

⁴⁸⁰ *Инверсия* (лат. *inversio*) — перестановка, переверот наизнанку, обратный порядок.

⁴⁸¹ *Кардуччи* — см. примеч. 12 к ст. 3.

⁴⁸² *Толстой Л.Н.* Что такое искусство? // Толстой Л.Н. Поли. собр. соч.: В 90т. М., 1951. Т. 30. С. 27-195.

С. 277

⁴⁸³ Ср. учение А. А. Потебни о внутренней форме слова. Ученый различал в слове два содержания — объективное, ближайшее этимологическое, всегда заключающее в себе только один признак, и субъективное, в котором признаков может быть множество. “Первое есть знак, символ, заменяющий для нас второе. Можно убедиться на опыте, что, произнося в разговоре слово с ясным этимологическим значением, мы обыкновенно не имеем в мысли ничего, кроме этого значения: *облако*, положим, для нас только “покрывающее”. Первое содержание слова есть та форма, в которой нашему сознанию представляется содержание мысли. Поэтому, если исключить второе, субъективное, и, как увидим сейчас, единственное содержание, то в слове останется только звук, то есть внешняя форма и этимологическое значение, которое тоже есть форма, но только внутренняя. *Внутренняя форма* слова есть отношение содержания мысли к сознанию; она показывает, как представляется человеку его собственная мысль” (*Потебня А.А.* Мысль и язык // *Потебня А.А.* Эстетика и поэтика, С. 114 — 115).

⁴⁸⁴ *Фехнер* Густав Теодор (1801-1887) — немецкий физик, психолог, философ-идеалист, писатель; рассматривал материю как оборотную сторону психического, считал Вселенную одушевленной. Зависимость между психическими и физическими явлениями Фехнер полагал математически исчисляемой и выдвинул идею психофизики как науки о закономерном соотношении между ними. Его работы легли в основу экспериментальной психологии.

С. 279

⁴⁸⁵ См. примеч. 29 к ст. 4, 385.

⁴⁸⁶ *Койне* (или койнэ; гр. *κοινή* — общегреческий литературный язык, сложившийся с IV в. до н. э. на базе аттического диалекта (разговорного языка Афин) с примесью других диалектов; позднее этим термином стали называть всякий общий язык, образованный по такому типу. — См.: Типы наддиалектных форм языка. М., 1981; *Маслов Ю.С.* Введение в языкознание. М., 1987, С. 189.

⁴⁸⁷ *Гримм* Якоб (1785-1863) — немецкий филолог, один из основоположников мифологической школы в фольклористике; *Гофман* фон Фаллерслебен Август Генрих (1798-1874) — немецкий поэт и ученый, исследовавший историю немецкой песни; *Гебель* (Хебель) Иоганн Петер (1760 — 1826) — немецкий писатель, чье творчество питалось фольклорными источниками, носило демократический, просветительский характер.

⁴⁸⁸ См.: *Böckel O.* Deutsche Volkslieder aus Oberhessen. Marburg, 1885. S. CXVIII passim.

Гауфен Адольф фон (1863-1930) — германист, исследователь этнографии Богемии. — См.: *Haufen A.* Beiträge zum deutsch-böhemischen Volkskunde. 1896.

⁴⁸⁹ *Шанфлэри* (наст. имя — Юссон Жюль Франсуа Феликс; 1821-1889) — французский писатель, считавший задачей литературы изображение низших классов общества.

С. 281

⁴⁹⁰ А.Н. Веселовский опирается на выводы исследования выдающихся лингвистов-младограмматиков А. Лескина и К. Бругмана: *Brugmann K., Leskien A. lithaunische Volkslieder und Märchen aus dem preussischen und russischen Litauen*. Strassburg, 1882. S. 84.

⁴⁹¹ С. 282 Ср.: *Арним Людвиг Ахим фон*. О народных песнях // Эстетика немецких романтиков / Сост., пер., вступ. ст., коммент. А.В. Михайлова. М., 1987. С. 376-406; Поэзия немецких романтиков / Сост., предисл., коммент. А.В. Михайлова. М., 1985.

⁴⁹² См. примеч. 24 к ст. 2.

С. 283

⁴⁹³ *Нарцисс* — символ самовлюбленности, в греческой мифологии сын речного бога и нимфы, умер от любви к себе, любясь своим отражением; на месте его гибели вырос цветок — нарцисс (Овидий. “Метаморфозы”. III, 341-510): *Пелей* в греческой мифологии отец Ахилла (см. примеч. 130), связанные с ним мифологические сюжеты излагаются, в частности, в “Андромахе” (545-765) и “Троянках” Еврипида.

⁴⁹⁴

Сидел я, брови сдвинув
И ногу на ногу закинув.
А щеку подперев рукой.
И обсуждал вопрос такой: Как надо жить на свете?
Но кто решит задачи эти?
Нам надобно достичь трех благ.
И ни одно не обойти никак.
Два первые — богатство и почет.
Они друг другу часто портят счет.
А третье — божья благодать, —
Ее Превыше тех должны мы почитать.
Все три хотел бы я собрать в одно,
Но, к сожаленью, людям не дано,
Чтобы почета, божьей благодати
Да и богатства, кстати,
Один был удостоен в полной мере.

— *Вальтер фон дер Фогельвейде*. Стихотворения. С. 84: Пер. В. Левина.

С. 284

⁴⁹⁵ *Бернард* (Бернарт) *де Вентадорн* — провансальский поэт XII в., чье творчество — один из наиболее верных образцов трубадурской поэтики. — См.: *Бернарт де Вентадорн*. Песни / Изд. подгот. В. Дынник. М., 1979. (ЛП).

С. 285

⁴⁹⁶ *Лохвицкая* Мирра Александровна (1869-1905) — русская поэтесса. Упомянутое стихотворение см.: *Русская поэзия XIX в.* М., 1974. Т. 2. С. 634.

⁴⁹⁷ См. примеч. 24 к ст. 4.

⁴⁹⁸ См. примеч. 98.

⁴⁹⁹ Птенчик, радость моей подруги милой, С кем играет она, на лоне держит, Кончик пальца дает, когда попросит, Побуждая его клевать смелее, В час, когда красоте моей желанной

С чем-нибудь дорогим развлечься надо.
Чтоб немножко тоску свою рассеять,
А вернее — свой пыл унять тяжелый, —
Если б так же я мог, с тобой играя,
Удрученной души смирить тревогу!

— *Катулл*. Книга стихотворений. С. 5: Пер. С.В. Шервинского.

С. 286

⁵⁰⁰ См. примеч. 287.

⁵⁰¹ *Мицкевич* Адам (1798-1855) — польский поэт-романтик. — См.: *Мицкевич А.* Собр. соч.: В 5 т. М., 1948-1954; *Мицкевич А.* Стихотворения. Поэмы / Вступ. ст., сост., примеч. Б.Ф. Стахеева. М., 1979.

⁵⁰² См. примеч. 269.

⁵⁰³ Ср. пародийно-ироническое обыгрывание этой темы у русского поэта Саши Черного (1880-1932) в стихотворении “Медичка”. — *Саша Черный*. Стихотворения / Предисл. К. Чуковского; Крит.-биограф. очерк Л.А. Евстигнеевой. Л., 1960.

С. 287

⁵⁰⁴ См. примеч. 272.

⁵⁰⁵ *Марциал* Марк Валерий (ок.40 — ок. 104) — римский поэт. — См.: *Марциал Марк Валерий*. Эпиграммы / Пер., вступ. ст., коммент. Ф. Петровского. М., 1968.

С. 288

⁵⁰⁶ *Фрейданк* — псевдоним (означающий “свободомыслящий”) немецкого странствующего поэта-миннезингера XIII в. См. примеч. 17 к ст. 2; 37 к ст. 5.

⁵⁰⁷ *Köhler R.* Kleineie Schriften. 3 vol. Weimar, 1896-1900. S. 293 passim.

⁵⁰⁸ *Гейне Г.* Признание // *Гейне Г.* Собр. соч.: В 6 т. М., 1980. Т. 1. С. 190-191: Пер. М.Л. Михайлова.

С. 289

⁵⁰⁹ *Проперций* Секст (ок. 50 — ок. 15 до н. э.) — римский поэт, автор четырех книг элегий. — См.: *Катулл. Тибулл.* Проперций / Предисл. Ф. Петровского; Коммент. Е. Берковой. М., 1963. С. 247-456: Пер. Л. Остроумова.

⁵¹⁰ Ср.: *Леви-Строс К.* Структурная антропология / Пер, под ред. и с примеч. Вяч. Вс. Иванова. М., 1985. С. 201 и след.; *Мелетинский ЕМ.* Ворон // Мифы народов мира. Т. 1. С. 245-247 (приведена библиография).

⁵¹¹ *Тангейзер* (ок. 1205-1270) — немецкий поэт-миннезингер (см. примеч. 17 к ст. 2). В XIV в. сложилась легенда о его пребывании в волшебном гроте германской богини Хольды, о его участии в состязании певцов (“Вартбургская война”). Особый интерес вызвали эти легенды у немецких романтиков — Тика (рассказ “Верный Эккарт и Тангейзер”, 1799), Новалиса (роман “Генрих фон Офтердинген”, 1802), Гофмана (новелла “Состязание певцов”, 1821), известна опера Р. Вагнера “Тангейзер, или Состязание песенников в Вартбурге” (1845).

⁵¹² См. примеч. 82.

⁵¹³ *Царица Савская* — библейский персонаж; легендарная правительница царства Саба, прибывшая в Иерусалим для испытания мудрости царя Соломона (3 Пар. 10:1; 2 Пар. 9:1).

⁵¹⁴ См.: *Андреев Н.П.* Указатель сказочных сюжетов по системе Аарне. Л., 1929.

С. 290

⁵¹⁵ *Вернер фон Тегернзее* (или Брат Вернер; 1190-1250) — немецкий поэт, ученик Вальтера фон дер Фогельвейде, автор шпрухов политического, религиозного и нравственного содержания. Мейстерзингеры причисляли его к 12 мастерам.

⁵¹⁶ *Пьер делай Винья* — советник императора Фридриха II (1194-1250), упоминается в “Божественной Комедии” Данте Алигьери:

Я тот, кто оба сберегал ключа
От сердца Федерика и вращал их
К затвору и к отвору...
(*Ад. XIII, 58-60*)

— *Данте Алигьери*. Божественная Комедия. С. 60: Пер. М. Лозинского. Образ, заимствованный из Книги пророка Исаяи (22: 22), служит у Данте выражению того влияния, которое имел на императора его канцлер, способный настроить его на гнев и на милость.

С. 291

⁵¹⁷ См. примеч. 279. Ср. работу ученика А.Н. Веселовского: *Шшимарев В.Ф.* Этюды по истории поэтического стиля и форм. 3. Альба // Известия Академии наук. ОРЯС. 1907. Т. 12. Кн. 3. С. 257-296.

⁵¹⁸ См. примеч. 37. С. 292

⁵¹⁹ См. примеч. 275, 279-

⁵²⁰ *Чосер* Джеффри (1340? — 1400) — английский поэт. — См.: *Чосер Д.* Кентерберийские рассказы / Пер. И. Кашкина, О. Румера; Вступ. ст., примеч. И. Кашкина. М., 1973; *Алексеев М.П.* Пушкин и Чосер // *Алексеев М.П.* Пушкин. Л., 1972.

⁵²¹ См.: *Шекспир У.* Поли. собр. соч.: В 8 т. М., 1958. Т. 3. С. 87-88: Пер. Т. Щепкиной-Куперник.

С. 293

⁵²² См.: Там же. С. 261: Пер. Т. Щепкиной-Куперник.

⁵²³ *Элиан* Клавдий (ок. 170 — ок. 230) — римский писатель (писал по-гречески), как философ принадлежал к так называемой второй софистике. — См.: *Элиан*. Пестрые рассказы / Пер., ст., примеч. С.В. Поляковой. М.; Л., 1963. *Плиний* Младший Гай Цецилий Секунд (ок. 62 — ок. 114) — римский писатель, оратор. Сохранившиеся произведения опубликованы в русском переводе: *Письма Плиния Младшего* / Изд. подгот. М.Е. Сергеенко, А.И. Доватур. 2-е изд. М., 1982. (ЛП); *об Овидии* см. примеч. 287.

⁵²⁴ *Василий Великий* (или Кесарийский; ок. 330-379) — византийский церковный деятель, мыслитель, писатель, один из виднейших представителей патристики (см. его соч. в: *Творения святых отцов*. Т. 5-11. М., 1843-1915), один из трех святителей восточной церкви, наряду с *Григорием Назианзином* (или Богословом; ок. 330 — ок. 390) — византийским церковным деятелем, мыслителем, проповедником и поэтом. — См.: *Григорий Назианзин*. Творения. М., 1844-1868. Т. 1-6; *Памятники византийской литературы IV-IX вв.* С. 70-83: Пер. С.С. Аверинцева. *Иероним* (340-420) — христианский богослов и писатель, переводчик Библии на латинский язык (“Вульгата”). Писательский талант Иеронима сочетался с его классической эрудицией. — См. фрагменты из его книги “О знаменитых мужах” (ок. 393) в: *Памятники средневековой латинской литературы IV-IX веков*. С. 36-47: Пер. И.П. Стрельниковой. См. также: *Аверинцев С.С.* Поэтика ранневизантийской литературы.

С. 294

⁵²⁵ См. примеч. 173.

С. 295

⁵²⁶ В.М. Жирмунский указывал, что А.Н. Веселовскому было свойственно чрезвычайно переоценивать роль литературной традиции, поэтических “формул”,

слагавшихся веками, что приводило его к обоснованию исторической закономерности развития поэзии, лишенной элемента личного произвола поэта и случайности. — См.: *Жирмунский В.М.* Неизданная глава из “Исторической поэтики” А. Веселовского // *Русская литература.* 1959- №2. С. 179-

⁵²⁷ В этой связи Л.Я. Гинзбург замечает, что хотя теория доминирующей традиционности, распространяемая на литературу в целом, является преувеличенной и спорной, она, без сомнения, важна для многовековой истории стихотворного языка, особенно языка лирики. Поддерживая, таким образом, эту концепцию А.Н. Веселовского, исследовательница указывает на решающее значение для поэтического языка отстоявшихся формул, корнями уходящих в культовое мышление, в народное творчество, исторически развивающихся и передающихся от поэтической системы к поэтической системе. — См.: *Гинзбург Л.Я.* О лирике. 2-е изд. Л., 1974. СЛ2-13; ср.: *Мейлах М.Б.* Язык трубадуров. М., 1975. С. 72-130-

⁵²⁸ См., например: *Легенда о докторе Фаусте* (примеч. 39 к ст. 1); *Браун Е.Г.* Литературная история типа Дон-Жуана. Спб., 1889; *Нусинов И.М.* История образа Дон-Жуана // *Нусинов И.М.* История литературного героя. М., 1958; *Weinstein L.* The metamorphoses of Don Juan. Stanford, 1959.

⁵²⁹ Евангелие от Матфея 4, 1 — 11; Евангелие от Луки 4, 1 — 13. См. также: *Аверинцев С.С.* Иисус Христос // *Мифы народов мира.* Т. 2. С. 490-504.

⁵³⁰ *Пушкин А.С.* Фракийские элегии: Стихотворения Виктора Теплякова, 1836 // *Пушкин А.С.* Поли. собр. соч.: В 10 т. Т. 7. С. 287.

В период работы над данной главой А.Н. Веселовский собирал материалы для труда о Пушкине. Единственным опубликованным результатом этих исследований стала статья “Пушкин — национальный поэт” (1899), подготовленная в связи со столетним юбилеем Пушкина (см.: *Веселовский А.Н.* Избранные статьи. С. 501-514), вызвавшая положительный отклик в печати: “Особенно отрадно обращение к Пушкину красы и гордости нашей науки, одного из немногих наших европейских ученых, академика А.Н. Веселовского. От фольклора, истории странствующих сказаний и примитивной культуры, от “Вилла Альберта”, Боккаччо и итальянской литературы он перешел к Пушкину и в данном случае, как всегда и во всем, сказал свое слово, веское и глубокое” (*Вест, воспитания.* 1899. Отд. 2. С. 19-25).

⁵³¹ Цитата из письма В.А. Жуковского Н.В. Гоголю от 6 (18) февраля 1847 г. -См.: *Жуковский В.А.* Собр. соч.: В 4 т. М.; Л., 1960. Т. 4. С. 542. К концу жизни А.Н. Веселовский обратился к исследованию творчества В.А. Жуковского, поэтики русского сентиментализма. Плодом этих занятий явилась книга: *Веселовский А.М.* В.А. Жуковский. Поэзия чувства и сердечного воображения. Спб., 1904. Примечательно, что цитируемое выше высказывание Жуковского нашло в ней свое отражение в перефразированном виде, свидетельствующем о диалектике “своего” и “чужого” в понимании А.Н. Веселовского: “Для нас важно то, что Жуковский давал в чужом не только свое, но и всего себя” (С. 469).

С. 296

⁵³² Согласно новейшим исследованиям, “стихотворные жанры фольклора не противостоят прозаическим жанрам, а просто с ними не соотносятся, поскольку воспринимаются не как две разновидности одного искусства, а как разные искусства — песенное и разговорное”. В связи с поднимаемыми здесь А.Н. Веселовским проблемами см. главу “Поэзия и проза” в: *Лотман Ю.М.* Анализ поэтического текста. С. 23-33.

⁵³³ *Логографы* — ранние греческие историки, буквально — “авторы рассказов”. От киклических поэм их тексты отличались лишь прозаической формой изложения, ибо даже и содержанием логографических произведений оставались по большей части мифы (о происхождении мира, об основании городов и др.).

⁵³⁴ См. примеч. 206.

С. 297

⁵³⁵ Следует учитывать разный характер соотнесенности прозы и поэзии, с одной стороны, и стиха и прозы — с другой, и самое главное — историческое изменение этих отношений. Выделяясь из того, “что пелось”, поэзия, в свою очередь, оказывается синкретическим образованием, из которого в дальнейшем выделяются стихотворная поэзия и художественная проза. Ср.: *Эйхенбаум Б.М.* Путь Пушкина к прозе // *Эйхенбаум Б.М.* О прозе. Л., 1969. С. 214-230; доклад Б.М. Эйхенбаума, посвященный поэзии и прозе: Труды по знаковым системам. V. Тарту, 1971; *Тынянов Ю.М.* О литературной эволюции // *Тынянов Ю.М.* Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977 (“Строго говоря, вне соотнесенности литературных явлений и не бывает их рассмотрения. Таков, например, вопрос о прозе и поэзии. Мы молчаливо считаем метрическую прозу — прозой и неметрический верлибр — стихом, не отдавая себе отчета в том, что в иной литературной системе мы были бы поставлены в затруднительное положение. Дело в том, что проза и поэзия соотносятся между собою, есть взаимная функция прозы и стиха. <...> Но проза дифференцируется; эволюционирует, одновременно эволюционирует и стих. Дифференциация одного соотнесенного типа влечет за собой или, лучше сказать, связана с дифференциацией другого соотнесенного типа”. — С. 276). См. также: *Потебня А.А.* Из записок по теории словесности // *Потебня А.А.* Эстетика и поэтика. С. 364-375.

⁵³⁶ *Горгий* (ок. 483 — ок. 375 до н. э.) — греческий философ-софист и оратор, чье словесное творчество часто служило источником примеров для построений Аристотеля, как и объектом его нападок. Так, проводя дифференциацию языка поэзии и прозы Аристотель говорит: “Поскольку же поэты, говоря вещи простоватые, получили свою славу, как казалось, за красоты слога, по этой причине слог в прозе поначалу был поэтическим, как, например, у Горгия. И до сих пор многие невежды воображают, будто именно такие ораторы говорят красивее всех. Но это не так, ибо один слог должен быть в прозе, а другой — в поэзии”. — *Аристотель.* Риторика. 1404a 9 // *Аристотель и античная литература.* С. 170; см. также: С. 176, 177, 178.

С. 298

⁵³⁷ *Азианизм* — литературное направление в древнегреческой, древнеримской риторике III в. до н. э., которое, как свидетельствует само название, связывали с азиатским влиянием. Для азианизма характерны пышные стилистические украшения, тропы (параллелизм, антитеза и др.).

⁵³⁸ *Эвфуизм* (англ. euphuism) — стилистическое течение в английской литературе последней четверти XVI в., отличавшееся обилием риторических фигур, богатой образной орнаментикой, использовавшее многообразный параллелизм (фонетический, лексический, синтаксический).

⁵³⁹ *Style précieux, прециозный стиль* — французское соответствие итальянскому маринизму и испанскому гонгоризму, изысканно-рафинированный литературный стиль, разрабатывавшийся в эпоху барокко (расцвет приходится на 30 — 40-е годы XVII в.) и особенно процветавший в литературно-светских салонах.

ПРИЛОЖЕНИЕ

<1. Задача исторической поэтики>

Впервые: Собр. соч. Спб., 1913. Т. 2, Вып. 1. С. 9-10. По елe дующие публикации: ИП. С. 498-499. Печатается по ИП.

Этот текст — краткое теоретическое введение к курсу “Истории поэтических сюжетов” (1900) — был обнаружен В.Ф. Шишмаревым (1875-1957), который после смерти своего учителя, А.Н. Веселовского, на протяжении всей жизни разрабатывал его наследие (см.: *В.Ф. Шишмарев / Вступ. ст. Е.А. Реферовской, Г.В. Степанова; Библиогр. сост. Е.В. Заикина. М., 1957; Рукописное наследие В.Ф. Шишмарева в архиве АН СССР: Описание и публикации / Сост. М.А. Бородина, Б.А. Малькевич. М.; Л., 1965*). В.Ф. Шишмарев опубликовал его в примечаниях к 1 главе “Поэтики сюжетов” как резюме общих соображений автора, касающихся вопроса о поэзии и поэтике. Сформулированные А.Н. Веселовским в последние годы его жизни, эти положения включают в себе указание и на новый подход к задачам поэтики, и на направление, в котором ученый предполагал вести свое исследование, “поставив его целью анализ художественного творчества как такового” (*Энгельгардт Б.М. Александр Николаевич Веселовский. С. 208*). Импульсом для обновления поисков могло послужить понимание упрощенности эволюционного подхода к исследованию литературного текста, при которой из круга изучения поэтики выпадала проблема “индивидуального генезиса художественного произведения” (там же. С. 202). Иной или иначе формулируемой причиной модификации программы построения исторической поэтики могла стать логика научного поиска А.Н. Веселовского: от начальных этапов развития словесного творчества, где роль мифа, предания, традиции, или поэтики и “эстетики тождества” (см.: *Лотман Ю.М. Структура художественного текста. М., 1970*) была весьма значительной, к более поздним, зрелым периодам литературного процесса с характерным для них возрастанием роли личного начала. Этим могли быть обусловлены тенденции перемещения центра тяжести в исследованиях поэтики из сферы культурно-исторической в направлении психологии творчества, его имманентных эстетических законов.

С. 299

¹ Общие вопросы эстетики и теории искусства, в том числе категории красоты и безобразного, подробно рассматриваются А.Н. Веселовским в специальной работе, также оставшейся в рукописи при жизни ученого и опубликованной В.М. Жирмунским под заголовком “Неизданная глава из “Исторической поэтики” А. Веселовского” в журнале “Русская литература” (1959. №2. С. 180-189; № 3. С. 89-121).

С. 300

² В построении данной теоретической программы-конспекта А.Н. Веселовский опирался на “Введение в эстетику” К. Грооса (1861-1946; рус. пер. А- Гуревича под ред. А.А. Сева. Киев — Харьков, 1899). Здесь нашел свое конспективное отражение общий пафос изысканий А.Н. Веселовского, их направленность на совокупное рассмотрение всех “конкретных материалов поэзии” и их динамического, взаимосвязанного исторического бытия. Следует сказать, что эта намеченная А.Н. Веселовским перспектива исследований была по достоинству оценена современными отечественными учеными. В частности, С.С. Аверинцев отмечает: “Только через конкретное изучение последовательно сменявших друг друга поэтик пролегает путь к решению задачи, в блестящем эскизе поставленной еще А.Н. Веселовским, — к построению уни-

нереальной исторической поэтики” *{Аверинцев С.С. Древнегреческая поэтика и мировая литература // Поэтика древнегреческой литературы. М., 1981. С. 3}*).

<II.> Поэтика сюжетов

Впервые: Собр. соч. Т. 2. Вып. 1. С. 13-148: Последующие публикации: ИП. С. 493-596; Поэтика. С. 623-629 (Введение и глава 1). Печатается по: ИП. С. 493-501: Введение и глава 1.

Незавершенная рукопись этого чрезвычайно ценного и интересного труда, относящегося к позднему периоду научной деятельности А.Н. Веселовского, при жизни ученого не публиковалась. Труды по ее редактированию и подготовке к печати взял на себя В.Ф. Шишмарев, издавший большую часть рукописных материалов, относящихся к поэтике сюжетов, в указанном томе собрания сочинений А.Н. Веселовского. Два не вошедшие в это издание фрагмента рукописей по поэтике сюжетов изданы М.П. Алексеевым (Акад. А.Н. Веселовский. Фрагменты “Поэтики сюжетов” // Ученые записки / ЛГУ. № 64. Серия филол. наук. Вып. 8. Л., 1941. С- 5-16) и дополняют публикацию В.Ф. Шишмарева.

Затрагиваемые в этом труде проблемы привлекали внимание А.Н. Веселовского на протяжении многих лет его педагогической и научной деятельности. Об этом свидетельствуют рассуждения по поводу заимствования сюжетов и устойчивых мотивов во вступительной лекции к курсу истории всеобщей литературы 1870 г., в лекциях •по истории эпоса (1884), освещении “бытовой подкладки”, или реальных фактов, лежащих в основе возникновения и эволюции сюжетов и мотивов в работе “Из введения в историческую поэтику” (1893).

С конца 90-х годов А.Н. Веселовский читает в университете специальные курсы, посвященные исторической поэтике сюжетов. Записи их не сохранились, известно лишь, что в 1897-1898 гг. курс назывался “Историческая поэтика (поэтика сюжетов)”; в 1898-1899 гг. — “Историческая поэтика (история сюжетов, их развитие и условия чередования в поэтической идеализации)”; в 1899-1900 гг. — “История поэтических сюжетов; разбор мифологической, антропологической, этнологической теорий и гипотезы заимствования. Условия хронологического чередования сюжетов”; в 1902-1903 гг. — “Поэтика сюжетов” (см.: *Алексеев М.П.* К фрагментам “Поэтики сюжетов”. С. 17-29). Представление о содержании и характере этих курсов дают опубликованные В.Ф. Шишмаревым и М.П. Алексеевым и частично опубликованные в настоящей книге фрагменты относящегося к поэтике сюжетов рукописного наследия А.Н. Веселовского.

Ряд докладов, прочитанных ученым на эту тему в Неофилологическом обществе, реферировался в газете “Россия” (1901. № 624, 648, 716. — См.: *Алексеев М.П.* К фрагментам “Поэтики сюжетов”. С. 18).

Сосредоточив свое внимание в исследованиях проблем поэтики именно на сюжетологии, А.Н. Веселовский в последние годы своей жизни предполагал посвятить ей отдельную книгу (см.: *Энгельгардт Б.М.* Александр Николаевич Веселовский. С. 199).

Следование принципу, положенному в основу настоящего издания (см. “От составителя”), побуждает при публикации данной работы ограничиться лишь теми фраг-

ментами, которые представляют собою ее теоретическое ядро. Опущены главы, в которых рассматриваются современные А.Н. Веселовскому теории происхождения и распространения сюжетов; бытовые основы сюжетности (отражение в сюжетах “доисторического быта”, т.е. древних мировоззренческих и социальных институтов, в частности тотемизма, матриархата и патриархата; особенно детально рассмотрен сюжет “боя отца с сыном”, уже привлекавший внимание А.Н. Веселовского в ряде других его работ, — здесь же содержится сжатая программа дальнейших исследований данного сюжета); сюжеты “под вопросом об их бытовом значении” (в частности, проблема роли младшего брата в свете этнологии); образование исторического сознания (легенды об изобретениях, анализ мифов о добывании огня, о кузнецах, получивший подтверждение в исследованиях последних десятилетий), а также краткие конспекты глав VI — XI, где А.Н. Веселовский пытается сжато изложить программу построения теории сюжета как производного от мировоззрения каждой конкретной эпохи.

С. 300

¹ В теоретическом введении к “Исторической поэтике” А.Н. Веселовский писал: “Свобода личного поэтического акта ограничена преданием; изучив это предание, мы, может быть, ближе определим границы и сущность личного творчества”. В этой связи он разделял свое исследование “на две половины”: поэтическое предание (сюда по его замыслу входят дифференциация поэтических форм, история стиля, история сюжетов и история идеалов) и личность поэта. — См.: Неизданная глава из “Исторической поэтики” А.Н. Веселовского / Публ. В.М. Жирмунского // Русская литература. 1959. №3. С. 121.

² Отдавая должное А.Н. Веселовскому как крупнейшему представителю “этнографической школы” в отечественной науке, В.Б. Шкловский возражает ему с позиций формальной школы по ряду конкретных поводов (примечателен здесь, как и во многих других случаях полемики с теми или иными положениями А.Н. Веселовского в работах представителей новых научных поколений, сам по себе факт критического осмысления концепций ученого, свидетельствующий об их живом участии в последующем развитии литературно-теоретической мысли). В частности, он утверждает, что новая форма является не для того, чтобы выразить новое содержание, а для того, чтобы заменить старую форму, уже потерявшую свою художественность. — См.: Шкловский В.Б. О теории прозы. С. 24-28.

³ *Детрит* — см. примеч. 66 к ст. 5. По поводу этих мыслей А.Н. Веселовского, высказанных им еще в лекции “О методе и задачах истории литературы как науки”, Д.С. Лихачев замечает, что выяснение причин, по которым в литературе вырабатывались определенные формулы, образы и т. п., — одна из интереснейших задач поэтики вообще. Если А.Н. Веселовский был склонен ставить традиционность этих формул в зависимость от известной косности литературного творчества, то Д.С. Лихачев усматривает здесь определенную эстетическую систему, которую необходимо изучить, как и причины, по которым она постепенно отмирала, заменяясь другой системой (См.: Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы. Л., 1968. С. 99-100).

С. 301

⁴ Это положение А.Н. Веселовского неизменно вызывает интерес и полемику среди исследователей. — См.: *Пропи В.Я.* Морфология сказки. С. 106 и след. К. Леви-Строс считает эти высказывания А.Н. Веселовского весьма глубокими, однако не позволяющими еще обнаружить, “на каком основании будет произведена дифференциация, если возникнет желание понять природу и основу разновидностей литератур-

ного произведения за пределами его единства” (*Леви-Строс К*, Структура и форма // Зарубежные исследования по семиотике фольклора. С. 24). Эти взгляды Веселовского находят поддержку в новейших исследованиях (см.: *Гринцер П.А.* Основные категории классической индийской поэтики. М., 1987. С. 45 и след.). М.Л. Гаспаров, цитируя данное суждение А.Н. Веселовского, указывает, что обычно оно отводится под тем предлогом, что в нем не учитывается специфика индивидуального творческого процесса; “тем самым мировая поэзия оказывается словно расколота на две части, из которых к одной, старинной, программа исследования исторической поэтики применима, а к другой, новой и новейшей, вроде бы и неприменима. Соглашаться с таким положением не хочется”. Историческая поэтика, по мнению М.Л. Гаспарова, требует от исследователя как умения войти в поэтические системы других культур и взглянуть на них изнутри, так и умения подойти извне к поэтической системе собственной культуры: “Это едва ли не труднее, так как учит отказу от того духовного эгоцентризма, которому подвержена каждая эпоха и культура. Чтобы поэтика была исторической, нужно и на собственное время смотреть с историческим беспристрастием; Веселовский это умел” (*Гаспаров М.Л.* Историческая поэтика и сравнительное стиховедение // Историческая поэтика: Итоги и перспективы изучения. С. 192, 195). — Ср. также: *Лотман Ю.М.* Структура художественного текста. М., 1970.

⁵ Ср. систематические классификации сказок: *Aarne A.* Verzeichnis der Märchentypen. Helsinki, 1910; *Андреев Н.П.* Указатель сказочных сюжетов по системе Аарне. Л., 1929; *The types of the folktale. A classification and bibliography: A. Aarne's Verzeichnis der Märchentypen translated and enlarged by S. Thompson.* 2-rev. Helsinki, 1964.

⁶ Отталкиваясь от этой трактовки А.Н. Веселовским мотива как ответа на вопросы, которые природа предлагала человеку, или как закрепления впечатлений действительности, О.М. Фрейденберг (“Поэтика сюжета и жанра”) идет дальше, углубляясь в сторону порождающего мотивы сознания. Исследовательница усматривает в сюжете систему мировоззрения, в жанровых и сюжетных схемах — старый мировоззренческий материал. “Если у Веселовского мотивы и сюжеты — плоды поэтического любопытства древнего народа, сознательно сочинявшего образную этиологию, то у Фрейденберг сюжеты получают характер произвольный, непосредственно выражающий в своей структуре первобытные образные (мифические) представления”. — *Брагинская Н.В.* Анализ литературного мотива у О.М. Фрейденберг // Ученые записки / ТГУ. № 746. Семиотика. XX. Труды по знаковым системам. Тарту, 1987. С. 118.

⁷ Здесь важно учесть замечание Б. Томашевского по поводу “неразлагаемых” тематических частей произведения — мотивов: в исторической поэтике, в сравнительном изучении “странствующих” сюжетов (например, в изучении сказок) термин “мотив” существенно отличается от применяемого в теоретической поэтике. В сравнительном изучении мотивом называют тематическое единство, встречающееся в различных произведениях (например, “увоз невесты”) и целиком переходящее из одного сюжетного построения в другое. “В сравнительной поэтике неважно — можно ли их разлагать на более мелкие мотивы. Важно лишь то, что в пределах данного изучаемого жанра эти “мотивы” всегда встречаются в целостном виде. Следовательно, вместо слова “разложимый” в сравнительном изучении можно говорить об исторически неразлагающемся, о сохраняющем свое единство в блужданиях из произведения в произведение. Впрочем, многие мотивы сравнительной поэтики сохраняют свое значение именно как мотивы и в поэтике теоретической” (*Томашевский Б.* Теория лите-

ратуры: Поэтика. С. 136-137). По-видимому, интерпретация Веселовским целого ряда изучаемых им мотивов как “неразлагаемых далее”, вызвавшая критические отклики, как раз и была обусловлена погруженностью ученого в сферу сравнительных исследования.

⁸ В качестве мельчайших, далее неделимых элементов мифологии и сказки исследователи предлагали различные единицы. Так, А. Аарне (см. примеч. 5) выдвигал “типы”, К. Леви-Строс- “мифемы” (см- его работу: *The structural study of myth // Journal of American Folklore. 1955. Vol. 68. № 270*; рус. пер.: *Леви-Строс К. Структура мифов // Леви-Строс К. Структурная антропология / Пер, с фр. под ред. и с примеч. Вяч. Вс. Иванова. М., 1985. С. 187*); Э. Дандис — “мотивемы” (см.: *Dundes A. From Eitic to Epic Units in the Structural Study of Folktales // Journal of American Folklore. 1962. Vol. 75. P. 95-105*. Ср. его же обзор Других исследовательских предложений в: *FF Communications. Helsinki, 1964. № 195*).

С критикой “мотива” в интерпретации А.Н. Веселовского выступил В.Я. Пропп, считавший его учение о мотиве и сюжете лишь общим принципом, а конкретное толкование этих терминов в настоящее время уже не применимым. “По Веселовскому, мотив есть неразлагаемая единица повествования. Однако те мотивы, которые он приводит в качестве примеров, раскладываются. Таким образом, вопреки Веселовскому, мы должны утверждать, что мотив не одночленен, не неразложим. Последняя разложимая единица как таковая не представляет собой логического или художественного целого. Соглашаясь с Веселовским, что часть для описания первичнее целого (а по Веселовскому мотив и по происхождению первичнее сюжета), мы впоследствии должны будем решить задачу выделения каких-то первичных элементов иначе, чем это делает Веселовский” (*Пропп В.Я. Морфология сказки. С. 18*). В качестве далее неделимой единицы, элементарной величины в сказке Пропп выдвигает функции действующих лиц, обнаруживая линейный порядок этих функций. Его структурно-морфологический подход к исследованию сказки в данной работе, естественно, носил синхронический характер, в то время как исследования Веселовского являются диахроническими, генетическими. Задачи этого характера В.Я. Проппом решались в работах, опубликованных после его структурно-морфологических трудов (работа “Исторические корни волшебной сказки” (1946) в первоначальном варианте входила в рукопись “Морфологии сказки” как последняя глава, но была опущена при издании). К тому же времени относились и другие работы, соединяющие диахронный подход с синхронным, в частности статья о трансформациях сказки (*Пропп В.Я. Фольклор и действительность. С. 153-173*). В науке последних десятилетий, например в исследованиях по структурной поэтике, проявляется тенденция совмещения, взаимного дополнения, а не размежевания этих двух подходов.

⁹ Теория самозарождения мотивов была противопоставлена теории заимствования, автором которой был немецкий филолог Теодор Бенфей (1809-1881), выдвинувший в 1859 г. в связи со своим изданием “Панчатантры”. идею о едином (индийском) источнике сказочных сюжетов всего мира. О своем отношении к этой теории А.Н. Веселовский говорит, в частности, в письме к А.Н. Пыпину в связи со своей диссертацией (“Славянские сказания о Соломоне и Китоврасе” — см. примеч. 422 к ст. 6): “Направление этой книги, определившее и некоторые другие из последовавших моих работ, нередко называли Бенфеевским, и я не отказываюсь от этого влияния, но в доле, умеренной другою, более древней зависимостью — от книги Дёнлопа -

Либрехта и Вашей диссертации о русских повестях. Когда явилась буддийская гипотеза, пути изучения, и не в одной только области странствующих повестей, были для меня намечены точкой зрения на историческую народность и ее творчество как на комплекс влияний, веяний и скрещиваний, с которыми исследователь обязан сосчитаться, если хочет поискать за ними, где-то в глубинах, народности непечатой и самобытной, и не смутиться, открыв ее не в точке отправления, а в результате исторического процесса” (*Пытин А.Н.* История русской этнографии. Спб., 1891. Т. 2. С. 427). Подробнее о теориях заимствования, самозарождения и отношении к ним А.Н. Веселовского см.: *Горский И.К.* Александр Веселовский и современность. С. 156-181. С точки зрения современного сравнительного изучения литератур осмысляет эти идеи Веселовского словацкий литературовед Д. Дюришин, считающий, что “сходство в сфере мотивов можно интерпретировать типологически, сюжетные же совпадения — в большинстве случаев только генетически” (*Дюришин Д.* Теория сравнительного изучения литературы. С. 42. Его оценку концепций Веселовского, вносимые в них поправки и дополнения см. также на с. 41-43, 188-190).

¹⁰ Критикуя теорию происхождения мотивов с точки зрения формальной школы, В.Б. Шкловский тем не менее воспринимает у А.Н. Веселовского идею разграничения мотива и сюжета, отмечает в его работах исследование сюжетных приемов как таковых, что было столь важно для направления, изучающего “искусство как прием” (см.: *Шкловский В.Б.* О теории прозы. С. 22, 24-26, 42-43).

По мнению Е.М. Мелетинского, теория мотива и сюжета, выдвинутая А.Н. Веселовским, нуждается в коррективах, поскольку и мотив оказался не последним “атомом” повествования, и граница между ним и сюжетом сейчас не представляется такой четкой, как в его время, и роль миграции в конституировании сюжетов была Веселовским несколько преувеличена (см.: *Мелетинский Е.М.* Введение в историческую поэтику эпоса и романа. С. 7). Ср.: *Путилов Б.Н.* Мотив как сюжетобразующий элемент // Типологические исследования по фольклору: Сб. статей памяти В.Я. Проппа. С. 141-155.

¹¹ Развивая идею А.Н. Веселовского о психологическом параллелизме, В.С. Баевский считает его выходящим далеко за пределы стихообразующей, образотворческой функций и приобретающим функцию построения сюжета (См.: *Баевский В.С.* Проблема психологического параллелизма. С. 71).

С. 302

¹² Ср. у Ю.М. Лотмана: “Сюжет представляет мощное средство осмысления жизни. Только в результате возникновения повествовательных форм искусства человек научился различать сюжетный аспект реальности, то есть расчленять недискретный поток событий на некоторые дискретные единицы, соединять их с какими-либо значениями (то есть истолковывать семантически) и организовывать их в упорядоченные цепочки (истолковывать синтагматически). Выделение событий — дискретных единиц сюжета — и наделение их определенным смыслом, с одной стороны, а также определенной временной, причинно-следственной или какой-либо иной упорядоченностью, с другой, составляет сущность сюжета” (*Лотман Ю.М.* Происхождение сюжета в типологическом освещении // *Лотман Ю.М.* Статьи по типологии культуры. Тарту, 1973. С. 40).

¹³ См. примеч. 44 к ст. 2 и библиографию, приведенную в: *Лосев А.Ф.* Психея // Мифы народов мира. Т. 2. С. 344-345; *Мелюзина* — героиня средневековой легенды и старофранцузского романа Жана из Арраса “История о Мелюзине” (1394), женщина-змея. Брачные табу как основа

мотивов подобных сказаний рассматривались в работе последователя Э. Ланга — См.: *Kohler J. Der Ursprung der Melusinensage. Leipzig, 1895.* С точки зрения последующих научных изысканий, ряд генетических объяснений А.Н. Веселовского представляется спорным, порой прямолинейным. В частности, это касается и сюжетов об Амуре и Психее и Мелюзине, в которых Веселовский видит “отражение перехода от экзогамического брака к эндогамическому, к тотемической матриархальной семье, тогда как в этих сказках и в широкой группе сюжетов о звериной жене или муже <...> отражаются просто тотемические брачные табу” (*Мелетинский ЕМ. “Историческая поэтика” А.Н. Веселовского и проблема происхождения повествовательной литературы. С. 40-41. Ср. также: Шкловский В.Б. О теории прозы. С. 24 и след.: Леви-Строс К, Структурная антропология. С. 138-145).* См. также примеч. 44 к ст. 2.

¹⁴ Проблема соотношения мифа и сказки, наличия между ними генетической связи, вопрос о хронологической последовательности их возникновения продолжают обсуждаться и в современной науке. В.Я. Пропп полагал, что сказка восходит к мифу, или, иначе, содержание умершего мифа превращается в сказку (*Пропп В.Я. Морфология сказки. С. 90-96; ср.: его же. Исторические корни волшебной сказки. Л., 1986. С. 27-30*). Аналогичного взгляда на первичность мифа и вторичность сказки придерживается Е.М. Мелетинский, мотивируя “неточность и слабость многих объяснений Веселовским генезиса сюжетов игнорированием того, что между бытом и сказкой очень часто стоит миф и что сказки первоначально развились из мифов”. Это превращение мифов в сказки сопровождалось деритуализацией, десакрализацией мифов, переносом внимания с космоса на социум (*Мелетинский ЕМ. “Историческая поэтика” А.Н. Веселовского и проблема происхождения повествовательной литературы. С. 41*). Иначе подходит к этой проблеме К. Леви-Строс, не видящий “никакого серьезного основания для того, чтобы изолировать сказки от мифов”, поскольку “миф и сказка преобразуют одну и ту же субстанцию, но делают это каждый по-своему. Их отношение не есть отношение более раннего к более позднему, примитивного к развитому. Скорее это отношение дополнительности. Сказки — мифы в миниатюре” (*Леви-Строс К. Структура и форма // Зарубежные исследования по семиотике фольклора. С. 19, 21; ср. здесь же его работу “Как умирают мифы” — С. 77-88*). Очевидно, что такой взгляд наиболее близок указанному объяснению Веселовским сходства между сказкой и мифом, обусловленного “единством материалов и приемов и схем, только иначе приуроченных”. Дополнительному прояснению позиции Веселовского в этом вопросе служат другие его работы (в частности: *Заметки и сомнения о сравнительном изучении средневекового эпоса. По поводу итальянских сказок. I-IV. // ЖМНП. 1868. Ноябрь. Ч. 65. С. 281-359; Сравнительная мифология и ее метод // Вестник Европы. 1873, кн. V; опубли. также в: Собр. соч. М.; Л., 1938. Т. 16*), где предлагается разделение сказочных форм на основные (близкие к мифам) и второстепенные (относящиеся непосредственно к истории сказки). Как подчеркивает В.И. Еремина, такая постановка вопроса на много десятилетий опережала науку того времени. Впоследствии В.Я. Пропп, в отличие от многих современников, осознал значение и перспективу теории А.Н. Веселовского для изучения трансформации сказки. Продолжая работу в том же направлении, В.Я. Пропп предложил и конкретную методику изучения каждой из двух форм — тем самым он пошел уже дальше Веселовского (*Еремина В.И. Книга В.Я. Проппа “Исторические корни волшебной сказки” и ее значение для современного исследования сказки // Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки.*

С. 13-15). Соотношение мифа и фольклора рассматривалось в ряде исследований, продолжавших традиции А.Н. Веселовского: *Тройский ИМ. Античный миф и современная сказка* // С.Ф. Ольденбургу. К пятидесятилетию научно-общественной деятельности. Л., 1934. С. 523-534; *Толстой И.И. Статьи о фольклоре* / Под ред. В.Я. Проппа. Л., 1966.

С. 303

¹⁵ Здесь существенно указание на стадиальность развития эпики, попытка обнаружить в эпической поэтике разные ступени художественного сознания, в чем содержались предпосылки будущей историко-типологической теории (см.: *Путилов Б.Н. Русский и южнославянский героический эпос*. Л., 1971. С. 6-7).

Ронсеваль — город в ущелье между Испанией и Францией, где в 778 г. произошла битва войск Карла Великого с басками и маврами, описанная в “Песни о Роланде” (см. примеч. 12 к ст. 2).

¹⁶ Имеется в виду беседа от 18 сентября 1823 г. — См.: *Эккерман И.П. Разговоры с Гёте*. С. 73.

¹⁷ Историю живших в XIII в. *Франчески* да Римини и *Паоло* Малатеста, отраженную в “Божественной Комедии” Данте, объединяет с сюжетом драмы бельгийского драматурга и поэта Мориса *Метерлинка* (1862-1949) “*Лелеоси Мелисанда*” (1892) мотив трагической любви героини к брату мужа. Возможно, упоминая романтиков, А.Н. Веселовский имел в виду и Л. Уланда, обращавшегося к истории Франчески и Паоло, вдохновлявшей также Г. Д’Аннунцио и Дж. Россини. Сюжет Пелеаса и Мелисанды использовался К. Дебюсси, А. Шёнбергом и др.

С. 304

¹⁸ *Мизогинизм* (гр. μισος — ненависть, γύναικα — женщина) — женоненавистничество, основанное на представлении о женщине как о вместилище греха.

¹⁹ *Дюк Степанович* — герой одноименной русской былины, богатый боярский сын, по мнению некоторых исследователей — иноземный богатырь. — См.: Древние российские стихотворения, собранные Киршеем Даниловым. С. 20-24. Обзор вариантов и исследований сюжета см.: *Пропп В.Я. Русский героический эпос*. С. 477- 507, 592-595.

²⁰ “*Роман о Трое*” (ок. 1160) — французская “рыцарская поэма”, принадлежащая перу придворного историографа Генриха II Плантагенета — Бенуа де Сент-Мора и основанная на средневековых латинских пересказах “Илиады” Гомера. Помимо этого стихотворного памятника существует и прозаическая обработка античного сюжета во французской литературе XIII в. под тем же названием. — См.: *Михайлов А.Д. Французский рыцарский роман*. С. 43-46, 264 и др.

²¹ А.Н. Веселовский неоднократно возвращается к мысли, что теория заимствования и теория самозарождения могут не исключать, но дополнять друг друга, ибо усвоение внешнего влияния невозможно без предрасположенности к нему в воспринимающей среде, без так называемого встречного течения. Этот тезис в современном сравнительном литературоведении признается продуктивным и положен в основу классификации “межлитературных соответствий на генетические связи и типологические схождения <...> Как раз в этой области Веселовскому удалось выйти за пределы “чистой” теории заимствований, преодолеть ее ограниченность и направить сравнительное изучение в сторону проблем поэтики”. — См.: *Дюришин Д. Теория сравнительного изучения литературы*. С. 42-43.

С. 305

²² Здесь А.Н. Веселовский предвосхищает такие направления научной мысли XXв., как финская школа в фольклористике (см.: *Жирмунский В.М. Народный ге-*

роический эпос. М.; Л., 1962. С. 330-372) и структурализм [см.: *Лотман ЮМ Лекции по структуральной поэтике*. Тарту, 1964; *Труды по знаковым системам*. Тарту (с 1964)]

²³ Со времен Веселовского фольклористика придает значение этому разграничению (см.: *Путилов Б.Н. Героический эпос и действительность*. Л., 1988. С. 139)

В.Я. Пропп по поводу этого постулата писал: “Если бы наука о сказке лучше освоилась с заветом Веселовского “отграничить вопрос о мотивах от вопроса о сюжетах”, то много неясностей уже было бы ликвидировано” (*Пропп В.Я. Морфология сказки*. С. 18). В послепропповской структуральной фольклористике вопрос этого разграничения продолжал интенсивно обсуждаться. Е.М. Мелетинский считает необходимым установить подлинную структуру категорий мотива и сюжета, предлагая рассматривать структуру мотива как микросюжет, организованный вокруг действия-предиката (см.: *Мелетинский Е.М. “Историческая поэтика” А.Н. Веселовского и проблема происхождения повествовательной литературы*. С. 46).

²⁴ Ср.: *Жирмунский В.М.* К вопросу о международных сказочных сюжетах // *Жирмунский В.М. Сравнительное литературоведение*. С. 336-343.

²⁵ Литературные сказки (“*Contes de ma mère l’Oye*”, 1697; рус. пер. — 1768, 1967, 1984) французского поэта Шарля *Перро* (1628-1703), интересовавшегося народным творчеством, пользовались всемирной известностью и признанием. — См.: *Saintyves P. Les contes de Perrault et les recits parallèles*. Paris, 1923.

С. 306

²⁶ Ср. по этому поводу: *Бахтин М.М.* Проблемы поэтики Достоевского. М., 1972; *его же.* Эстетика словесного творчества / Со ст. С.Г. Бочаров; Примеч. С.С. Аверинцева, СТ. Бочарова. М., 1979.