

„ИСТОРИЧЕСКАЯ ПОЭТИКА“

АЛЕКСАНДРА НИК. ВЕСЕЛОВСКАГО.

А. Н. Веселовскій былъ ученый 60-хъ годовъ и такимъ онъ остался до самой смерти.

Шестидесятые годы воспитали А-а Н. тѣмъ общественнымъ воодушевленіемъ, среди котораго онъ жилъ въ Италіи, совѣтъ молодымъ чело-вѣкомъ. Онъ быстро вошелъ и въ итальянскую жизнь, и въ итальянскую науку, и поспособствовалъ этой послѣдней своимъ блестящимъ не только историко-литературнымъ, но и культурно-историческимъ изслѣдованіемъ: „Вилла Альберти“. Съ виду какъ будто простое изданіе романа Джіованни да Прато „Il paradiso degli Alberti“, но по поводу него цѣлая картина од-ного изъ важнѣйшихъ моментовъ итальянскаго Возрожденія. Такія работы были желанны въ то время въ Италіи, потому что возрождающаяся къ новой жизни страна жадно прислушивалась къ тому, что „итальянская культура вышла главнымъ образомъ изъ туземныхъ классическихъ на-чалъ“. Шестидесятые годы отразились въ работахъ А-а Н. и всѣмъ скла-домъ своихъ научно-философскихъ увлеченій. Позитивизмъ, отразившійся въ нравственныхъ наукахъ историзмомъ или, какъ стали говорить позднѣе, эволюціонизмомъ, обѣщалъ соціологію. Чаялось объективно-прочное, уста-новленное почти такъ же твердо, какъ и пріобрѣтенія положительныхъ знаній, обобщеніе.

Обобщеніе, къ которому стремился всю жизнь Веселовскій, и была его „Историческая Поэтика“, грандіозное, почти непосильное для одного чело-вѣка научное зданіе, увы, такъ и оставшееся не достроеннымъ до конца ¹⁾. Она открывается нарядно построенной главой вопросовъ. А. Н. на-зываетъ ихъ „Les Pourquoi“. „Во французскихъ журналахъ по народной поэзіи и старинѣ—пишетъ онъ—есть привлекательная рубрика les pour-quoi? Почему? Съ такими вопросами пристають къ вамъ дѣти; ихъ ста-вилъ себѣ чело-вѣкъ на простѣйшихъ стадіяхъ развитія, ставилъ и давалъ на нихъ вѣднѣйшіе, иногда фантастическій отвѣтъ, успокаивавшій его своей

¹⁾ Изъ „Поэтики“ Веселовскаго въ печати появилось слѣдующее: 1) Изъ введенія въ историческую поэтику. *Журн. Мин. Нар. Просв.* 1894 г. № 5; 2) Изъ исторіи эпитета. *Тамъ-же* 1895 г. № 11; 3) Эпическія повторенія, какъ хронологическій моментъ. *Тамъ-же* 1897 г. № 4; 4) Психологическій парал-лелизмъ и его формы въ отраженіяхъ поэтическаго стиля. *Тамъ-же* 1898 г. № 3; 5) Три главы изъ исторической поэтики. *Тамъ-же* 1898 г. №№ 4 и 5 и отдѣльно СПб. 1899 г.

опредѣленностью: почему черенъ воронъ? отчего багровѣетъ солнце передъ закатомъ и куда оно уходитъ на ночь? или почему у медвѣдя короткій хвостъ? Такого рода отвѣты лежатъ въ основѣ древнихъ мифовъ. Историческое развитіе привело ихъ въ систему, въ родословную связь, и получила мифологія. Переживаніе такихъ отвѣтовъ въ современномъ суевѣріи показываетъ, что они были когда-то предметомъ вѣры и воображаемаго значенія. Въ исторіи литературы есть цѣлый рядъ такихъ *les pourquoi*, которые когда-то ставили, на которые отвѣчали, и отвѣты еще существуютъ въ переживаніи, какъ основа нѣкоторыхъ историко-литературныхъ взглядовъ. Было-бы полезно ихъ пересмотрѣть, чтобы не очутиться въ положеніи простолюдина, увѣреннаго, что солнце вернется и играетъ на „Ивановъ день““.

Такіе *les pourquoi* въ исторіи литературы, напримѣръ, вопросъ о смыслѣ двухъ великихъ эпохъ: Возрожденія и романтизма, вопросъ о преобладанности поэтическихъ родовъ: лирики, эпоса и драмы, какъ онъ былъ установленъ нѣмецкой эстетикой преимущественно на основаніи изученія античной литературы въ срединѣ XIX вѣка; рядомъ съ этими историко-литературными проблемами возникаетъ и еще одна—о сходствѣ сказаній, темъ или мотивовъ или сюжетовъ повѣствовательной литературы; а тутъ попутно ставится на очередь еще вопросъ о такихъ родахъ поэтического творчества, которые вовсе не принимались въ расчетъ прежней эстетикой, а теперь, съ развитіемъ современной литературы, выдвинуты на первый планъ: это—новелла, рассказъ, повѣсть и романъ.

Какъ только принялся Веселовскій за самостоятельное изученіе исторіи литературы, по пути изслѣдованія всѣхъ этихъ проблемъ и начала двигаться его научная мысль, не устававшая до самой смерти. Сообразно намѣченнымъ группамъ вопросовъ довольно стройно располагаются всѣ разнообразныя работы Веселовскаго. Вступивъ на кафедру Петерб-го Унив-та, онъ очень скоро и начинаетъ читать курсы по эволюціи поэтическихъ родовъ: эпоса, лирики и драмы, и попутно его мысль останавливается преимущественно на судьбахъ русской былевой поэзіи. Такъ возникаютъ „Южно-русскія былины“ (1881—84). Развитіе романа вызываютъ два тома „матеріаловъ и изслѣдованій“ подъ скромнымъ заглавіемъ „Изъ исторіи романа и повѣсти“ съ добавленіемъ о русскихъ повѣстяхъ о Тристанѣ и Бовѣ и о „Русской переводной повѣсти XVII вѣка“—нѣсколькими годами позднѣе. Сюда-же относится и рядъ изслѣдованій о всемірной судьбѣ знаменитаго средневѣковаго романа объ Александрѣ Македонскомъ, къ которому нѣсколько разъ возвращается Веселовскій въ отдѣльныхъ статьяхъ. А черезъ всѣ эти работы, иллюстрируя и дополняя ихъ, иногда перегоняя и заводя въ сторону кажущейся запутанности вьется длинная вереница работъ по отдѣльнымъ сказаніямъ и повѣствовательнымъ сюжетамъ. Эти послѣднія своеобразно отгнѣняютъ методологическія статьи—съ одной стороны и даже строго культурно-историческія—съ другой. Изъ такого рода работъ я теперь назову только его докторскую диссертацию: „Славянскія сказанія о Соломонѣ и Китоврасѣ и западныя легенды о Морольфѣ и Мерлинѣ“ (1872), носившую болѣе общее заглавіе: „Изъ исторіи литературнаго общенія востока и запада“, обширныя, статьи въ *Журналѣ Министерства Нар. Прос.*—„Опыты по исторіи развитія христіанской легенды“ (1875—77 г.) и „Разысканія въ области русскихъ духовныхъ стиховъ“, долго тянувшіяся въ изданіяхъ Академіи Наукъ (1879—91 г.).

I.

Недоконченная поэтика Веселовского до этих вопросов о чередовании поэтических эпох не дошла. Относящаяся къ нимъ работы остались еще на предварительной, только историко-литературной стадіи изученія, но вопросы эти настолько разработаны Веселовскимъ и у него сложился на нихъ настолько опредѣленный и ясно сформулированный взглядъ, что очеркъ его исторической поэтики не долженъ обходить ихъ молчаніемъ.

Въ книгохранилищахъ самой Италіи и въ моментъ высшаго подъема итальянскаго національнаго самосознанія изучалъ Веселовскій Данте, Петрарку и Боккаччо. Работой надъ ними началась дѣятельность. Они поглотили все его вниманіе. И по отношенію къ этимъ писателямъ, какъ и вообще по отношенію ко всему итальянскому Возрожденію Веселовскій останется до конца дней не только лучшимъ знатокомъ и начетчикомъ, но и зачарованнымъ, влюбленнымъ критикомъ-эстетомъ, чувствующимъ все богатство бездѣльной красоты. Однако, изучая великихъ *trecentisti*, онъ сознательно писалъ не о нихъ. Его книги объ этихъ, великихъ писателяхъ Италіи вышли гораздо позднѣе ¹⁾. Отчего?

Объясненіе этому находится въ его вступительной лекціи въ Петербурскомъ Университетѣ „О методѣ и задачахъ исторіи литературы, какъ науки“. Веселовскій отмѣчаетъ здѣсь, какъ отдѣльную и новую струю въ наукѣ о литературѣ нѣмецкую филологическую школу. Этой филологической школѣ Веселовскій противопоставляетъ старую манеру, которую остроумно называетъ „общеобразовательной“. „Предметомъ избирается,—пишетъ Веселовскій,—обыкновенно какая-нибудь знаменательная въ культурномъ отношеніи эпоха: напримѣръ, итальянское Возрожденіе XVI вѣка, англійская драма и т. п., но всего чаще какой-нибудь великій человѣкъ долженъ отвѣчать за единство взгляда, за цѣлость обобщенія: Петрарка, Сервантесъ, Данте и его время, Шекспиръ и его современники. Времени, современникамъ не всегда отводится плачевная роль привѣсокъ, кирпичей для пьедестала великаго человѣка; можно сказать наоборотъ, что въ послѣдніе годы эта обстановка главнаго лица замѣтно выдвинулась впередъ и не только отдѣняетъ великаго человѣка, но и объясняетъ его, и въ значительной мѣрѣ сама имъ объясняется. При всемъ томъ, великій человѣкъ остается въ центрѣ всего, видимою для глаза связью, хотя-бы на это мѣсто поставило его не содержаніе его дѣятельности, собравшей въ себѣ всѣ лучи современнаго развитія, а часто риторическій расчетъ современнаго изслѣдователя на то внѣшнее впечатлѣніе единства, какое производить на насъ извѣстное имя, извѣстное событіе, и которое мы склонны принять за единство внутреннее“. Великій человѣкъ, какъ предметъ научнаго изученія, такимъ образомъ, отходитъ на задній планъ: его мѣсто стремится занять эпоха. Это осложняетъ дѣло. Съ великими людьми было проще. Чѣмъ изучать, напримѣръ, XVI вѣкъ въ его цѣломъ, не проще-ли взять его главныхъ представителей—Рабле, Монтеня, Ронсара и Маро. „И вотъ, Рабле и Маро являются представителями старой Франціи, того *esprit gau-*

¹⁾ Сюда относится слѣд. произведенія Веселовскаго: Данте и символическая поэзія католичества. *Вѣстникъ Европы* 1867 г. декабрь. Данте въ Энциклоп. словарь Евфрона и Брокгауза. Боккаччо его среда и сверстники. СПб. 1893 г. Петрарка *Научное Слово* и отдѣльно М. 1905.

lois, которому еще разъ суждено было сказаться въ полномъ цвѣтѣ при дворахъ Франциска I и Маргариты Наваррской. Ронсаръ является нѣсколько позже, но уже составляетъ переходъ къ позднѣйшему литературному монархизму. Монтень—это типъ вѣчнаго скептика, благодушно уединявшагося на островъ, когда впереди и сзади играетъ буря, и т. п. На этихъ трехъ идейкахъ можно, если хотите, построить канву эпохи Возрожденія во Франціи: къ нимъ пристроились бы по категоріямъ всѣ промежуточные явленія; другія, не подходящія, отнесутся къ явленіямъ переходнымъ; картина можетъ выйти полная“. Вотъ эта—то опасность поверхностныхъ обобщеній останавливала Веселовскаго отъ занятій только великими личностями.

Оттого въ самый разгаръ увлеченій Веселовскаго итальянской литературой и при высшей влюбленности его въ великихъ *trecentisti*, возникаетъ его „Вилла Альберти“¹⁾ работа о второстепенномъ романѣ, потому что онъ въ высшей степени характеренъ для эпохи. И тутъ же было и другое. Такъ впервые постарался Веселовскій отвѣтить себѣ на одно изъ главныхъ своихъ *les rouquoi*. Онъ всматривается въ эпоху пристально. Это—работа для историка литературы во всеоружіи званія. Но при этомъ отнюдь не забытой оказалась та историческая поэтика, къ созданію которой стремился Веселовскій.

Въ предисловіи къ „Виллѣ Альберти“ Веселовскій приводитъ мнѣніе Кардуччи, представлявшаго себѣ всю судьбу итальянской цивилизаціи слитнымъ цѣлымъ, перепетіями древней латинской образованности, единой и развивавшейся дальше на родной почвѣ Италіи до момента, наконецъ наставшаго объединенія и національнаго освобожденія. Для историка литературы дѣло шло о томъ, что итальянскій классицизмъ XV вѣка явленіе не наносное, что оно объясняется вовсе не пресловутымъ вліяніемъ какихъ-то византийскихъ грековъ, будто перебравшихся въ Италію послѣ паденія Константинополя. Итальянскій классицизмъ—возрожденіе въ прямомъ смыслѣ этого слова. Своя, латинская античная красота, своя латинская античная мудрость встали изъ ветоши забытія на родной почвѣ среди родного народа. И всѣ три предшествующихъ вѣка готовили это движеніе. Исторія Италіи—именно исторія ея возрожденія. „Классическое движеніе XV вѣка,—говоритъ Кардуччи,—выходитъ непосредственно изъ политическаго движенія XII стол. т. е. изъ протеста римскаго туземнаго принципа противъ германскаго феодальнаго и противъ папства“. Самъ увлеченный идеей національнаго возрожденія Италіи, также точно думалъ и Веселовскій. „Въ главныхъ положеніяхъ,—писалъ онъ,—нельзя не согласиться съ этимъ широкимъ синтезомъ итальянскаго развитія“. И Веселовскій до конца дней любилъ эту мысль Кардуччи и дважды въ однихъ и тѣхъ-же красивыхъ выраженіяхъ формулировалъ ее, сопоставляя Возрожденіе и романтизмъ; сопоставленіемъ этимъ разъяснились оба эти столь распространенныя, но и во то же время и столь неопредѣленныя понятія. „Основы латинской культуры и міросерданія долго покоились въ Италіи подъ наноснымъ грунтомъ средневѣковыхъ церковныхъ идей и учреждений, вымогаясь наружу, пока не сказались открыто, сознательно, овѣчая такому же требованію обновленія на почвѣ народныхъ основъ, на этотъ разъ не фиктивныхъ и не фантастическихъ. Гуманизмъ—это романтизмъ самой чистой латинской расы; отсюда опредѣленность и прозрачность его

¹⁾ Москва 1870. Въ скоромъ времени появится новое изданіе Академіи Наукъ.

формуль, въ сравненіи съ туманностью романтическихъ; но тамъ и здѣсь сходный образованія въ области индивидуализма и та же ретроспективность въ литературѣ и міровоззрѣніи“.

Но историкъ литературы не хочетъ остановиться на этомъ. Поэтика Веселовскаго—обобщеніе, всегда строго провѣренное. И вотъ вопросъ о Возрожденіи распался для Веселовскаго на два разныхъ момента, которыхъ онъ не станетъ смѣшивать и не смѣшалъ-бы, конечно, и тогда, если-бы самая его „Историческая Поэтика“, т. е. это уже окончательно сформулированное обобщеніе, была доведена до разсмотрѣнія литературно-поэтическихъ моментовъ и эпохъ. Мягко возражая Кардуччи еще въ предисловіи къ „Вилла Альберти“, онъ не хочетъ признать Возрожденія „сплошной реставраціей“. Онъ различаетъ въ немъ два момента: il buon secolo и потомъ XV и XVI вѣка. Когда писалась „Вилла Альберти“, лишь первый моментъ представлялся, да и то лишь отчасти, „органическимъ продолженіемъ римской культуры, народнымъ развитіемъ ея началъ, видоизмѣненныхъ условіями исторіи“,—моментъ гораздо позднѣе разработанный въ особой книжкѣ „Боккаччо“. Тогда, въ Италіи, А. Н. цѣликомъ остановился на первыхъ мгновеніяхъ второго момента. И главная его заслуга, какъ историка итальянской литературы, и заключается въ его опредѣленіи. Различіе обоихъ моментовъ огромно.

„Божественная Комедія“—идеальный синтезъ прошлаго, синтезъ средневѣковой Италіи съ его смѣшеніемъ разнообразныхъ античныхъ языческихъ воспоминаній, съ его Виргиліемъ, правда, уже не волшебникомъ, и не пророкомъ будущаго христіанства, а провозвѣстникомъ имперской идеи, разума, науки, идущимъ, однако, къ одухотворенной Беатриче въ сіяніи католичества и папства. Но „дремучій лѣсъ“ Данте пройденъ, когда Петрарка и Боккаччо ищутъ выхода „уже не къ Беатричѣ и не къ квіетизму рая, не къ спасительнымъ началамъ папства и имперіи“. Начинается новая пора, и вотъ новая пора, это и есть первый моментъ ренессанса, „хорошаго вѣка“, раннее Возрожденіе. Вотъ его общее опредѣленіе, данное намъ Веселовскимъ: „Съ идеей имперіи плохо ладила масса политическихъ новообразованій, коммунъ и тиранній и королевство въ Неаполѣ; ихъ самостоятельность исключала народное объединеніе, сознаніе культурнаго единства поддерживалось никогда не изсякавшимъ преданіемъ языческаго Рима. Въ обособленныхъ центрахъ политическая жизнь развивалась, не спрашиваясь императора, складывались свои соціальныя привычки, мѣнялись учрежденія и формы быта въ борьбѣ партій и мнѣній, исходившихъ не изъ старыхъ опредѣленій права, а изъ постановки новыхъ жизненныхъ спросовъ и возродившихся занятій кодексомъ Юстиніана. Изъ связи родовъ, цеховъ, консортерій обособлялись личности, поставленные въ необходимость рѣшиться между преданіемъ и новшествомъ, изошпрившія политическія способности ума, колеблющіяся и страстно-рѣшительныя, воспріимчивыя, нервныя. Съ личностью явилась и критика, и одной изъ ея точекъ отправленія было условіе, содѣйствовавшее самому развитію индивидуализма. Жизненность образовательнаго латинскаго преданія въ Италіи была такимъ условіемъ; когда личность окрѣпла, условіе стало для нея критеріемъ, который она и начинаетъ ощущать, какъ въ извѣстныхъ отношеніяхъ правомѣрный привычному, средневѣковому. Чѣмъ болѣе практика жизни и ростъ критическаго сознанія подрывали вѣру въ послѣдній, тѣмъ сильнѣе выяснялось значеніе перваго въ кружкѣ людей, въ которыхъ лучше слышался пульсъ исторіи: въ откровеніяхъ древности они

находили оправданіе новыхъ явленій политическаго быта, философское обоснованіе религіознаго чувства, культа, славы и науки, незатормаженной школой, проснувшейся любви къ реальной сторонѣ жизни, къ красотамъ пластики и художественнаго слова. Когда весь этотъ процесъ выяснится, Петрарка и Боккаччо явятся выразителями умственного движенія, начало котораго трудно услѣдить и которое мы зовемъ „возрожденіемъ“ или „гуманизмомъ“.

Это умственное движеніе, какъ представилъ его впослѣдствіи Веселовскій, и въ книгѣ о Боккаччо, и въ очеркѣ о Петраркѣ—движеніе бурное. Оба: и Петрарка, и Боккаччо „одинаково расторгены, одинаково мнутся“. Петрарка не переставая мучается не дающимся синтезомъ классическаго и христіанскаго идеала любви, хотя и облеченной въ иносказанія еще унаслѣдованнаго отъ среднихъ вѣковъ „новаго стиля“ и мечтой о славѣ и самоотреченіи; „отъ любви и славы къ исканію истины—такое настроеніе Патрарка, когда онъ еще былъ въ „бурномъ морѣ“, какъ выразился онъ о себѣ, сопоставляя себя съ бл. Августиномъ. Таково и содержаніе вводной (XXI) канцоны во вторую часть *Canzoniere*. Отъ любви и славы къ покаяннымъ признаніямъ послѣднихъ сонетовъ *Canzoniere* и его заключительной молитвѣ—та же послѣдовательность“. Петрарка, такимъ образомъ, выпелъ изъ почти тѣхъ же началъ, что и Данте—изъ попытокъ вывести чисто средневѣковыя, пришедшія въ Италію съ сѣвера провансальскіе перепѣвы, рыцарскую идеализацію трубадуровъ въ болѣе „строгую, нѣсколько богослужебную поэзію любви“. Этимъ Петрарка международенъ, какъ въ значительной степени международенъ былъ и Данте—завершитель всей средневѣковой цивилизаціи юго-западной Европы, но „то-же международное воспитаніе, вдали отъ муниципальныхъ интересовъ и гражданскихъ уособій Италіи, дало ему возможность заглянуть поверхъ ея городской борьбы и принциповъ имперіи и папства, въ абстрактную „*Italia mia*“, взлелѣянную не тревожной, живой дѣйствительностью, а восторженнымъ чтеніемъ римскихъ писателей“. Не такъ красуясь, борется и Боккаччо, борется между „Человѣческой комедіей Декамерона и покаяннымъ настроеніемъ „Карпаччо“, между увлеченіемъ Данте и классицизмомъ, между „мірекою мудростью“ съ такимъ художественнымъ иносказаніемъ, хотя и не христіанскимъ, но все же свѣтскимъ какъ въ „новомъ стилѣ“ и акстетизмомъ, чтобы выйти къ поэтическому самосознанію XIV книги генеалогіи Боговъ—этой горячѣй, столь характерной для возрожденія „защитѣ поэзій“.

Il buon secolo эпохи Возрожденія—время высшаго творчества личности. Послѣдній разъ, когда онъ писалъ о Возрожденіи, въ очеркѣ о Петраркѣ, Веселовскій такъ опредѣлялъ этотъ ростъ личнаго начала и личнаго сомосознанія, эту аристократичную и человѣческую въ то же время струю: „„Божественная Комедія“, съ ея предверіемъ „*Vita Nuova*“, такая же повѣсть личной жизни; но эта повѣсть любви, колебанія и очищенія поставлена на широкой базѣ всего культурнаго человѣчества, втягивается въ него и поднимается съ нимъ къ идеаламъ опредѣленнаго нравственнаго и общественнаго строя, вѣковѣчнаго въ теоріи и только извращеннаго людьми. Петрарка же одинокъ съ своими видѣніями личной славы и отвлеченной *Italia mia*. Въ одномъ изъ своихъ раннихъ произведеній онъ сѣтовалъ на современное поколѣніе, которое къ своей литературной непроизводительности прибавило еще и забвеніе древняго преданія, которое онъ силился возстановить. И онъ видѣлъ себя стоящимъ „какъ бы на

границѣ двухъ народовъ, смотрящимъ впередъ и назадъ“. Этотъ образъ можно обобщить, если вмѣсто народовъ поставить два культурныхъ преданія. Ихъ смѣна временно не столько выдѣляла, сколько уединяла личность“.

Но не успѣлъ еще умереть Боккаччо и уже наступаетъ новый моментъ. Это—уже тотъ, на которомъ остановился Веселовскій въ своей „Вилла Альберти“.

Еще въ послѣдніе годы жизни „сладчайшій нашъ Боккаччо“ забыть, какъ итальянскій поэтъ и авторъ Декамерона. Мы у порога Renaissance'a XV вѣка съ его уже совсѣмъ крайнимъ аристократизмомъ мысли, съ его полнымъ самосознаніемъ науки и поэзіи, съ его забвеніемъ не только объ итальянскомъ средневѣковѣ, не только о раздорахъ папства и императорства, но даже о муниципальных свободахъ и о „трехъ флорентійскихъ вѣнцахъ“, итальянскихъ поэтахъ: Данте, Петрарка и Боккаччо, пока не наступить, такъ называемый, *secolo d'oro*, золотой вѣкъ, давшій синтезъ и уже окончательно положившій основу итальянскому самосознанію и новому времени, новой цивилизаціи Европы въ сочетаніи латинства и итальянщины. Вотъ какъ представлялось въ „Виллѣ Альберти“ наступленіе этой новой поры: „На исходѣ четырнадцатаго столѣтія и въ тѣ годы, которыхъ литературное броженіе мы думаемъ изобразить, обѣ школы, народная и классическая, или школа эрудитовъ, уже совсѣмъ опредѣлились и стоятъ другъ противъ друга во всеоружіи, готовые вступить въ борьбу за преобладаніе. Самая борьба началась и вопросы поставлены ясно. Въ самомъ общемъ своемъ выраженіи—это споръ между старой схоластической наукой, выраженной въ семи свободныхъ искусствахъ, и новой наукой, вдохновлявшейся классиками, между античнымъ идеаломъ изящества и христіанскимъ. Иногда великое имя Данте, — которое принижали латинисты, поборовшіе въ немъ средневѣковое вѣрованіе, и съ тѣмъ большимъ рвеніемъ защищала народная школа, — давало всему этому видъ какой-то личности, какихъ-то личныхъ нападокъ. Но Данте, Петрарка и Боккаччо не отдѣлимы отъ Флоренціи, — и вотъ тотъ же вопросъ является еще въ третьемъ видѣ: средневѣковая культура, имена „трехъ флорентійскихъ коронъ“ и муниципальная гордость подають другъ другу руку, вызываютъ ѣдкія насмѣшки нововводителей и отчаянно защищаются народными поэтами“.

На этомъ на нѣкоторое время заканчиваются историко-литературныя построенія Веселовскаго. Медіэвистъ съ самаго начала своей дѣятельности, онъ долго привыкъ смотрѣть на новую литературу отъ XVI в. до XIX, какъ на область чужую, вовсе не подлежащую его ученымъ усиліямъ. Однако вотъ позднѣе, уже на склонѣ лѣтъ, онъ интересуется Жуковскимъ и создаетъ капитальное изслѣдованіе о немъ — одну изъ вообще самыхъ мастерскихъ работъ по русской литературѣ ¹⁾. Тутъ, исходя теперь изъ фактовъ русской литературной исторіи, онъ формулируетъ нѣкоторые взгляды и о другомъ наиболѣе значительномъ моментѣ развитія поэзіи — о романтизмѣ.

Научная мысль Веселовскаго въ концѣ концовъ миновала, такимъ образомъ, лишь эпоху классицизма и раціонализма. И это — отнюдь не случайность. Классицизмъ и раціонализмъ въ поэзіи были ему чужды, какъ таковыя. Въ нихъ ничто его не увлекало и не захватывало. Онъ смо-

¹⁾ В. А. Жуковскій. Поэзія чувства и „сердечнаго воображенія“ СПб. 1904.

трѣть на нихъ какъ на пору упадка, переживанія и лишь слабой подготовки къ новому расцвѣту личности и творчества. Такое отношеніе Веселовскаго къ XVII и первой половинѣ XVIII вѣка къ классицизму и рационализму довольно ясно вытекаетъ изъ сопоставленія нѣкоторыхъ общихъ замѣчаній въ „Вилла Альберти“ съ мыслями, выраженными въ предисловіи къ книгѣ о Жуковскомъ. „Золотой вѣкъ“ итальянской поэзіи поражаетъ его своей упадочностью; тутъ сказывается, по мнѣнію Веселовскаго, какая-то „бѣдность творчества“. „Бембо продолжаетъ Петрарку, новеллисты идутъ по слѣдамъ Боккаччо, Пульчи и Аріосто воспроизводятъ стиль старо-итальянскихъ народныхъ разсказчиковъ, историки XVI-го вѣка могутъ указать на своихъ предшественниковъ въ XIV-мъ вродѣ Дино Компаньи, хотя нельзя отрицать, что въ смыслѣ вещественнаго обогащенія исторической и философской мысли латинское Renaissancе принесло свою долю пользы. Зато въ литературѣ намъ предлагаютъ ложно-классическій эпосъ, который только талантомъ Тассо спасенъ отъ забвенія; ложно-классическую драму Сенеки и блѣдный стихъ, назначенный удалить народную риѣму; комедія плетется по слѣдамъ Теренція, сатира и эпистола—по слѣдамъ Горация; за тѣмъ—море эклогъ, георгики, передѣланныя во всѣхъ стиляхъ описательнаго рода и т. д.“. Замѣчаніе это касается, конечно, только Италіи. Не совѣмъ такъ обстояло бы дѣло, если бы приняты были во вниманіе другія страны: Испанія, Англія, Франція, даже Германія. Но по существу и относительно этихъ странъ сужденіе осталось-бы то же и только категоричность осужденія была бы перенесена половиной вѣка дальше. XVII и XVIII в.в. и въ этихъ странахъ для Веселовскаго время „бѣдности творчества“. Иначе нельзя понять такое сужденіе изъ введенія въ книгѣ о Жуковскомъ. Веселовскій говоритъ, что XVIII вѣкъ своей разсудочностью „создалъ искусственную культуру, съ ея законами, устоями нравственности и салоннымъ этикетомъ, обуздаль чувство требованіями обрядового приличія, фантазію—стѣснительными литературными формами; онъ вѣрилъ съ своею непререкаемостью, въ просвѣтительную силу своей логики, своей науки, ея-же положеній не преидеши“. Это короткое опредѣленіе исполнѣе соответствуетъ тому, что, какъ мы видѣли, было сказано и объ итальянскомъ XVI вѣкѣ. И вотъ,—продолжаетъ Веселовскій, „все это связывало свободу личности, и протестъ растетъ; условной разсудочной культурѣ противопоставляется идеаль челоуѣка, какимъ онъ вышелъ изъ рукъ Творца, челоуѣка, добраго по природѣ, неиспорченнаго цивилизаціей: идеаль поставленный еще въ XVII вѣкѣ (Aphra Behn 1640—89) и развитый Руссо“. Итакъ, XVII и XVIII вѣка представляются какимъ-то смутнымъ и блѣднымъ, застывшимъ и жалкимъ переходнымъ временемъ къ романтизму.

Но что такое романтизмъ? Вотъ вопросъ такой же категорическій и настоятельный, какъ и вопросъ о возрожденіи.

Мы уже видѣли, что пониманіе одного сопряжено было для Веселовскаго съ пониманіемъ другого настолько, что терминомъ „романтизмъ“ Веселовскій воспользовался для опредѣленія возрожденія. Оба момента расцвѣта поэзіи казались Веселовскому столь схожими особенно тѣмъ значеніемъ, какое въ опредѣленіи сущности того и другого онъ придавалъ выдѣленію личности, а рядомъ съ этимъ и переоцѣнкѣ преданій и наслѣдій. Онъ писалъ о романтизмѣ въ Поэтикѣ: „Одну общую черту можно подчеркнуть какъ въ явленіи, такъ и въ опредѣленіяхъ сѣверо-европейскаго романтизма: стремленіе личности сбросить съ себя оковы гнетущихъ общественныхъ и литературныхъ условий и формъ, порывъ къ другимъ,

болѣе свободнымъ, и желаніе обосновать ихъ на преданіи. Отсюда идеализация народной старины, или того, что казалось народностью: увлеченіе средними вѣками, съ включеніемъ католичества, расцвѣтченнаго фантастически и рыцарства: *moeurs chevaleresques* (M-me Staël); любовь къ народной поэзій, въ которой оказывается такъ много не своего, къ природѣ, въ которой личность могла развиваться эгоистично, довѣя себѣ въ паѳосѣ и наивномъ самообожаніи, въ забвеніи общественныхъ интересовъ, иногда въ реакціи съ ними“. И Веселовскій спрашиваетъ: „не бросають ли свѣтъ эти общія теченія на нѣкоторыя стороны итальянскаго гуманизма“?

Приступая къ характеристикѣ Жуковскаго, въ центрѣ которой стоялъ вопросъ, можно-ли Жуковскаго назвать романтикомъ, Веселовскій опять направляетъ свою работу по аналогическому пути. Вопросъ о романтизмѣ прежде всего представился ему вопросомъ о томъ, какой моментъ, точно ограниченный хронологическими данными, надо считать романтизмомъ. Совершенно такъ же, какъ и по вопросу о гуманизмѣ, прежде всего расчленивъ, взгляды пристально, такъ сказать не смѣшивая въ одну кучу различное, ясно представить себѣ разные моменты, хотя-бы въ общемъ они и могли-бы быть объединены однимъ нераздѣльнымъ и слитнымъ цѣлымъ. Тутъ опять сказалась потребность прослѣдить событія въ строго конкретномъ перебоѣ понятій, поэтическихъ запросовъ и осуществленій.

Послѣ долгаго процесса накопленія силъ вполне опредѣлился протестъ личности. Тогда „чувство ставится выше разсудка“ и, какъ естественное „послѣдствіе“—явилась „философія чувства, явились и литературные представители чувства и чувствительности; они читали Ричардсона и Фильдинга, Юнга и Стерна, Руссо систематизировалъ для нихъ разбросанныя и неясныя черты, постепенно выяснявшія ученія о чувствѣ и сердцѣ, о природѣ и естественности, природѣ—наставницѣ добру, милосердію, нравственности; о свободѣ страстей и идеалѣ демократіи“. Но „программа принималась и исполнялась различно“. И вотъ настаютъ два момента, которые Веселовскій представляетъ себѣ одновременными близнецами—соратниками въ освобожденіи личности: съ одной стороны,—„чувствительники“, а съ другой—бурные геніи.

„На очереди,—говоритъ Веселовскій,—фигура Прометея, Фауста, Магомета: „Kerl“ становится типическимъ словомъ для человѣка бурныхъ стремленій“. Нарождаются новые люди съ ихъ гордымъ выкрикомъ, какъ у Ленца: „мы—боги, мы—свободны“. Но рядомъ другое теченіе: „это мирные энтузіасты чувствительности, ограниченные стѣнками своего сердца, убаюкивающіе себя до тихихъ восторговъ и слезъ анализомъ своихъ ощущеній, которые за жизненною тѣтотой давали предчувствовать небо. Они боготворятъ Клопштока, пѣтисты и мистики, могутъ пристроиться ко всякой церковно-религіозной реакціи, ужиться и съ политической, ибо отошли отъ общественности въ міръ своего крошечнаго „я“, въ абстракцію „человѣчности“, внутренней „свободы“, въ уединеніе, въ природу, вѣщающую о благодати Творца“. Это *Stürmer und Dränger*, *Kraftgenies* и *Schöne Seelen*, *le genre furibond* et *le genre lamentable*. Таковъ первый моментъ новаго самоопредѣленія личности, пока еще не наступилъ романтическій періодъ въ собственномъ смыслѣ, идейное содержаніе котораго однако въ значительной степени опредѣляется обоими только что указанными теченіями. Его непосредственные создатели—„молодое поколѣніе, не остывшее еще отъ волнъ бури и натиска“ и страстно ищущее выхода новаго поэтическаго

осуществленія своихъ стремленій, пока Шиллеръ и Гете, пережившіе пору Вертера и Мора „погружаются въ созерцаніе античной красоты, выносятся изъ нея понятіе о высокомъ назначеніи искусства и становятся поодаль на высотахъ веймарскаго Парнасса“. Литературное увлеченіе этого новаго, второго молодого поколѣнія подробно опредѣляетъ Веселовскій, преслѣдуя чисто-историческую цѣль, показать, насколько мало общаго имѣлъ съ ними Жуковскій, но мы можемъ воспользоваться этими опредѣленіями, сдѣланными *ad hoc*. Для насъ въ данномъ случаѣ особенно важно, что въ этомъ опредѣленіи Веселовскій все время указываетъ не только на тѣсную связь новаго періода съ непосредственно предшествующимъ, но еще и повторенія въ немъ тѣхъ-же самыхъ явленій. Пониманіе искусства и поэзіи у Тика, Ваккенродера, Новалиса, Шлегелей, а рядомъ съ ними Шелли и Байрона „повторяетъ—пишетъ Веселовскій—возрѣніе сентиментализма и Sturm und Drang'a, но ведетъ ихъ дальше, обобщаетъ, обосновываетъ *теоретически*. Чувства подчиняются рефлексіи, бессознательное—анализу сознанія. У англійскихъ писателей XVII и XVIII вѣковъ романтическимъ называлось то, что выводило за границу привычной дѣйствительности и уравновѣшенной культуры, а встрѣчалось развѣ въ старыхъ рыцарскихъ романахъ: дикая мѣстность, темные гроты, мечтательная, несущественная любовь. Все это получить мѣсто въ новомъ синтезѣ: мы на почвѣ романтической школы“. И вотъ, какъ центръ художественнаго наслажденія выступаетъ тогда теорія проникновения и прозрѣнія. Искусство стремится подойти ближе къ религіи, а въ религіозномъ смыслѣ начинаетъ пониматься рядомъ съ этимъ и любовь. Любимая жѣнщина, пейзажъ, картина—все это получаетъ значеніе чего то вроде „прикладной религіи“; и отсюда опять, развивая дальше то, къ чему уже приходилъ Гете, романтики—„символисты по призванію и теоріи, а отсюда въ свою очередь стремленіе къ невѣроятному, къ сверхъестественному, ко всему духовному и даже къ магіи и жизненному элементу“. „Такое міросозерцаніе,—говоритъ Веселовскій,—должно было создавать новое, „чудесное“, отмѣнявшее старыя, неподвижныя рамки классическаго“.

Общій взглядъ на эволюцію литературныхъ явленій, который скazujeется во всѣхъ приведенныхъ разсужденіяхъ Веселовскаго, сводится къ тому, чтобы представить себѣ постепенное появленіе моментовъ расцвѣта, чередующихся либо съ моментами упадка, либо съ періодами подготовительными. Приливами и отливами, всплываясь геніальностью или опускаясь глубоко внизъ до творческаго безсилія, волнуется море поэзіи. И эта эволюція, можетъ быть, и не знаетъ качественного прогресса, когда тамъ, позади блестящихъ свѣтлыхъ обликовъ Данте, Шекспира, Сервантеса, Гете, а впереди лишь чаются равные имъ по величію, но почему и въ чемъ превосходящіе ихъ? Веселовскій имѣлъ случай и возможность продумать и опредѣлить два такихъ момента расцвѣта. Съ всеобъемлющимъ знаніемъ и въ блескѣ таланта и критической проницательности осуществлены они оба. Это не значитъ, конечно, чтобы никакихъ другихъ моментовъ расцвѣта, по мнѣнію Веселовскаго, не было и не могло быть. Онъ говорилъ однажды, о своеобразномъ возрожденіи въ эпоху Оттоновъ. Онъ несомнѣнно признавалъ также моментомъ расцвѣта и Елизаветинскую Англію, время Великаго Шекспира, хотя тутъ мы на рубежѣ XVI и XVII в. в.

Но вотъ, спрашивается, что такое моментъ расцвѣта? Всегда-ли надо отождествлять его съ терминомъ возрожденіе? Бессознательно Веселовскій

ставилъ знакъ равенства между обоими понятіями. Это такъ естественно уму и вкусу, вскормленному смолоду красотаи итальянскаго Renaissance. Такова была привычка мыслить; но вѣдь тутъ естественно возникаетъ вопросъ, въ какой мѣрѣ надо сближать расцвѣтъ поэзій съ появленіемъ генія. Многие историки литературы склонны то и другое отождествлять. Напримѣръ, Пети-де-Жюльвиль, историкъ литературы той-же школы, что и Веселовскій, когда онъ спрашиваетъ себя, почему при совершенно аналогическихъ условіяхъ въ концѣ XVI вѣка французская драма не даетъ ничего мало-мальски приближающагося качественно къ Шекспиру, хотя самая теорія драмы въ томъ же состояніи сравнительной свободы и попытки создать классическую литературную традицію съ наслѣдіемъ народной драмы, отвѣчаетъ ссылкой только на одно присутствіе или отсутствіе соотвѣтствующаго генія. „Ничего не препятствовало,—пишетъ онъ,—тому, чтобы во Франціи родился такой-же Шекспиръ. Условія, повидимому, вполне способствовали этому. Но не взирая на извѣстныя теоріи, увы, великіе люди не всегда рождаются тогда, когда въ нихъ чувствуется наибольшая потребность. Намъ нуженъ былъ Шекспиръ, но родился у насъ Александръ Арди“. Веселовскій былъ, конечно, за тридевять парасанговъ отъ подобной точки зрѣнія. Среди *les roucqui* „Введенія къ исторической поэтикѣ“ находится и вопросъ о томъ: почему расцвѣла драма въ Испаніи и Англіи, а не въ современной имъ Италіи? Онъ категорически отвѣчаетъ на этотъ вопросъ: „внезапный подъемъ народнаго самосознанія, воспитаннаго недавними побѣдами къ увѣренности въ грядущихъ, поставившіе національному развитію новыя общечеловѣческія цѣли, новыя задачи для энергіи личности“. Дѣло, стало быть, вовсе не въ, можетъ-быть, слишкомъ упрощительскомъ представленіи Пети-де-Жюльвиля, не въ случайномъ рожденіи генія. Вопросъ объ геніи даже не возникаетъ. И мы уже видѣли Веселовскаго очень склоннымъ сознательно не сосредоточивать слишкомъ много вниманія на геніальности творцовъ поэзій. Геній опредѣляется въ извѣстныхъ условіяхъ среды, при наличности извѣстныхъ культурно-историческихъ условий. Мы недалеко, стало-быть, отъ взгляда на генія, какъ на выраженіе коллективныхъ усилій окружающаго, какъ бы мы точнѣе ни опредѣлили это окружающее, образно-ли взглядамъ Тэна или какъ-нибудь иначе. Такъ и долженъ былъ думать шестидесятникъ. Это характерная для 60-хъ годовъ мысль и она необходима для того, чтобы историческая поэтика могла возникнуть въ своемъ наиболѣе чистомъ видѣ.

Однако моменты расцвѣта характеризуются самоопредѣленіемъ личности, со взглядомъ, брошеннымъ назадъ для новаго пониманія стараго, преимущественно національнаго художественнаго наслѣдія. Вѣдь, именно въ этомъ главнымъ образомъ, въ выдѣленіи личности, видѣлъ Веселовскій то общее, что позволяетъ сопоставлять эпоху возрожденія и романтизмъ. Откуда взяты эти мысли? Веселовскій оперируетъ ими, какъ чѣмъ-то даннымъ, и априорнымъ. Мы несомнѣнно имѣемъ здѣсь дѣло съ отраженіемъ идей Буркгардта. Его „Культура Италіи“ не прошла для Веселовскаго безслѣдно. Если и болѣе узкое пониманіе возрожденія Фойгтомъ было тоже не совсемъ отброшено, и классицизмъ выставлялся, какъ традиція, никогда не забытая вполне въ Италіи, то теорія Буркгардта должна быть признана цѣликомъ взятой въ расчетъ и введенной въ обращеніе какъ норма. Значеніе этой нормы было лишь еще расширено. Мы видѣли, что каждый расцвѣтъ поэзій Веселовскій склоненъ понимать, какъ возрожде-

ніе и что основаніе этому именно въ самоопредѣленіи личности, какъ основномъ моментѣ подобныхъ эпохъ. Надо-ли отсюда заключить, что этимъ явленіемъ долженъ быть охарактеризованъ всякій расцвѣтъ поэзіи? Прямого отвѣта на этотъ вопросъ въ книгахъ Веселовскаго не найдется, но повидимому, высшимъ моментомъ творческихъ усилій того или иного періода въ развитіи поэзіи, по мнѣнію Веселовскаго, надо признать выдѣлившуюся, достигшую высшаго самосознанія личность поэта, борющуюся съ застывшей упадочною ближайшей литературной традиціи и черпающей свое новое, еще не сказанное далеко позади въ обновленіи забытой древней традиціи, въ поэзіи, которая кажется увядшей, но вновь расцвѣтаетъ при новыхъ усиліяхъ уже творческаго воспріятія. Личность, а можетъ-быть и группа личностей, среда, выдѣлившая изъ себя личность, составляетъ, такимъ-образомъ, какое-то звено, заново связывающее далекое прошлое и будущее.

И такъ—личность и ея творческія усилія, заходяція за предѣлы пережитого и даннаго опытомъ.

Но надо-ли тогда поставить знакъ равенства между личностью и гениемъ или позволительно сказать: да личность, но личность далеко не всегда гений? На этотъ вопросъ мы не находимъ отвѣта у Веселовскаго даже въ томъ мѣстѣ вышедшихъ главъ его поэтики, гдѣ надо его искать—въ главѣ, озаглавленной: „Отъ пѣвца къ поэту. Выдѣленіе понятія поэзіи“.

Эта глава занята по преимуществу этимологическими построеніями о словахъ, обозначающихъ у индо-европейскихъ народовъ: пѣвца, поэта, пѣсню, сложеніе и исполненіе пѣсни, поэзію и пр. Къ выводамъ, къ которымъ приходитъ здѣсь Веселовскій, мы еще будемъ имѣть случай вернуться; покамѣстъ достаточно указать на то, какая центральная мысль положена въ ея основаніе. Она сводится къ слѣдующему. Въ началѣ—пѣвецъ, „бродячій или осѣдлый съ широкимъ репертуаромъ, вообще человѣкъ мудрый. Таковъ древне-германскій *thulr*. Потомъ—специализація. Является дружинный пѣвецъ, восхваляющій подвиги героевъ и оплакивающій ихъ гибель. Это демодокъ, древне-индійскій *bharata*, герм. *scör*, ирландскіе *filly*“. Но настаетъ моментъ разложенія дружиннаго быта, когда „развитіе большихъ государственныхъ цѣлыхъ расширило горизонтъ, создало новые интересы“. Тогда типъ пѣвца какъ будто понижается. Является пѣвецъ-скоморохъ. Его положеніе неопредѣленно. „Онъ поетъ, и потѣшаетъ, и побирается; пристаётъ къ тѣмъ, кто его кормитъ, льститъ и бранитъ, кого попало, смотря по обстоятельствамъ и кошельку. Онъ дѣлаетъ, ничего не дѣлая, у него профессія безъ профессіи, его не уважаютъ, не признаютъ за нимъ правъ, гнушаются имъ и продолжаютъ къ нему обращаться“. Веселовскій имѣетъ тутъ ввиду средневѣковыхъ жонглеровъ и шпильмановъ, оказавшихся наслѣдниками античныхъ *histriones*, *mimi*, *joculatores*. Схожее положеніе занимаютъ и африканскіе *гріоты* и *гріотки*. Но тутъ оказывается шагъ впередъ: „эгоистическое сознаніе, что пѣсенное слово—сила“, а рядомъ съ этимъ сознаніе и того, что „оно пріобрѣтается трудомъ и искусствомъ“. Съ этого времени „пѣсенный актъ“ и станетъ „личнымъ, поэтическимъ“. Такъ „выросъ изъ жонглера, смѣси мима и народнаго пѣвца, личный поэтъ—труверъ“. Сообразно съ этимъ процессомъ возникаетъ и сама поэзія. Веселовскій пишетъ: „Обособленіе понятія поэзіи отъ пѣсни совершилось по тѣмъ-же путямъ, по какимъ пѣвецъ проходилъ отъ обрядового и хорового строя къ профессіи и самосознанію личнаго творчества“. Значитъ опять самосознаніе личности.

Но въ данномъ случаѣ—уже личность поэта, и мы вправѣ спросить себя, измѣнивъ теперь поставленный выше вопросъ о тождествѣ личности и гения, надо-ли поставить знакъ равенства между словами: поэтъ и гений? Вѣдь, *mutatis mutandis* опять то же: да поэтъ, но вѣдь—не всякій поэтъ—гений. Веселовскій въ указанной главѣ изъ Поэтики, опять таки пользуясь построениями этимологии и тѣмъ, что даетъ древняя словесность относительно самаго акта поэтического творчества, вводитъ насъ въ понятіе о внушеніи, одержимости, вдохновеніи. Всѣ эти таинственныя, трудно-поддающіяся мысленію проявленія нашей духовной сущности, несомнѣнно и должны быть приняты въ расчетъ для освѣщенія акта поэтического творчества. Поэзія, какъ дѣятельность, въ значительной степени—загадочна. Именно такимъ путемъ, какимъ, по своему, не психологъ, а историкъ литературы, шелъ Веселовскій—и надо подходить къ ея разрѣшенію. Очень тонко подмѣчаетъ Веселовскій элементъ застарѣлой традиціонности въ такихъ воззрѣніяхъ, какъ знаменитое Гетевское „Ich singe wie der Vogel singt“, предполагающія внѣ личности поэта лежащее предопредѣленіе избранничества или подневольность, заставляющую отдаться поэтическому творчеству. „Идеи судьбы, доли, унаслѣдуемой въ родѣ отъ поколѣній къ поколѣнію, выражаются матерьяльнымъ образомъ *связи*. Даръ пѣсенъ, музыки переходилъ такимъ-же путемъ... Пѣсня „ткется“, какъ „ткется судьба““. „Поэты,—пишетъ Веселовскій,—усвоили эту теорію, то побрякивая ея формулами, какъ общимъ мѣстомъ, то проникаясь ею до самочувствія, плодя новые обряды“. Ссылаясь на Пушкина, Веселовскій противопоставляетъ этой теоріи, сохранившейся въ сознании ввидѣ переживанія, хотя и вѣрной относительно, но надолго „заслонившей пониманіе личнаго психологическаго процесса“, поэтического акта и теорію сознательнаго труда. Пушкинъ,—говоритъ Веселовскій,—когда „онъ зазывалъ поэтическіе образы“, „предъявлялъ поэту требованіе труда, работы мысли“. Въ сочетаніи безсознательнаго, но все болѣе и болѣе сознаваемого вдохновенія и уже вполне сознательнаго труда и надо видѣть сущность современнаго поэтического творчества. Разгадка, можетъ быть, въ словахъ Пушкина:

„Я зналъ и *трудъ и вдохновенье,*
И сладостно мнѣ было *жаркихъ думъ*
Уединенное волненье“.

Такъ подходимъ мы къ пониманію поэзіи, идя, какъ это всего болѣе свойственно Веселовскому, строго историко-литературнымъ путемъ, т. е. черпая указанія въ самой поэзіи отъ древнѣйшихъ временъ вплоть до современности.

Но, опять таки, поэтъ и гений не одно и то же. То, что мы говоримъ о поэзіи вообще—все это сочетаніе труда и вдохновенія одинаково относятся ко всѣмъ поэтамъ, а вѣдь расцвѣтъ поэзіи дается появленіемъ гения. Противъ этого, едва-ли кто нибудь будетъ спорить. Менѣе всѣхъ спорилъ бы Веселовскій съ его живымъ художественнымъ чувствомъ. И мало этого. Можно было-бы подобрать у Веселовскаго не одинъ разъ вырвавшіяся признанія о томъ, что гений можетъ блеснуть и въ моментъ упадка. Яркій примѣръ—Торквато Тассо съ его безсмертной поэмой. Вопросъ о гении миновать нельзя, хотя бы онъ и не долженъ былъ ставиться въ такой дубовато-упростительской формѣ, какъ въ приведенной выше фразѣ Пети-де-Жюльвиля о французскомъ театрѣ конца XVI в.

Моментъ расцвѣта поэзіи есть несомнѣнно моментъ самосознанія личности не только поэта вообще, но еще и гениальнаго поэта.

Мы подошли къ тому предѣлу, дальше котораго не можетъ идти теорія, построенная на чистомъ историзмѣ. Только умозрительныя разсужденія помогли-бы сдѣлать шагъ впередъ, предали-бы обобщенію искомую полноту. Минуя вопросъ о томъ, что такое гений вообще, вопросъ психологическій, если обратиться къ эстетикѣ, родившейся изъ умозрѣнія Платона и Канта, но съ тѣхъ поръ, какъ она стала питаться современной психологіей, все болѣе принимающей характеръ науки, освобождающейся отъ чистаго умозрѣнія и провѣряющей его опытомъ и наблюденіемъ, несомнѣнно можно отдать себѣ отчетъ въ томъ, что такое художественный гений. Кантъ опредѣлялъ генія, какъ создателя новыхъ эстетическихъ идей, и эту мысль развила идеалистическая эстетика отъ Шопенгауера и Гегеля до нашихъ дней. Понятіе эстетическая идея предполагаетъ вполне опредѣленное совершенство въ своемъ уже не только историческомъ, но и вѣчномъ значеніи. Безъ представленія о художественномъ совершенствѣ, т. е. безъ осмысленія того, что называется красотой, трагизмомъ, юморомъ и комизмомъ или, употребляя болѣе широкій терминъ, художественной выразительности, не могутъ быть разрѣшаемы большія проблемы искусства, съ какой-бы точки зрѣнія мы ни подходили къ нимъ. Многое и очень важное объяснить исторія литературы, національная и сравнительная, многое и очень важное, преимущественно относительно поэзіи, дать и языкознаніе. Но столкновеніе съ чисто эстетическими вопросами необходимо и неизбѣжно.

Мнѣ было важно довести разбираемую до сихъ поръ серію разсужденій Веселовскаго до того момента, когда они столкнулись съ эстетикой. Эстетику далеко не всегда отстранялъ и Веселовскій. Перейдя къ другимъ вопросамъ, мы увидимъ, что чисто эстетическія положенія послужатъ для него даже исходной точкой, принятой *à priori* и почти безъ всякой провѣрки.

II.

Тогда же, въ срединѣ 60-хъ годовъ, когда Веселовскій приступилъ къ изученію эпохи Возрожденія, какъ къ одному изъ высшихъ моментовъ расцвѣта поэзіи, передъ нимъ намѣтился еще и путь обследованія, такъ называемыхъ *бродячихъ сказаній*, т. е. такихъ историко-литературныхъ явленій, въ которыхъ личный починъ поэта уже почти вовсе не долженъ быть принимаемъ въ расчетъ. Поэтъ играетъ тутъ роль лишь въ смыслѣ формулированія, въ смыслѣ окончательной отдѣлки. Но чѣмъ дальше вглубь за предѣлы XVIII вѣка, тѣмъ менѣе даже эти элементы повѣствованія опредѣляются починомъ поэта. Древняя поэзія не знала такого понятія, какъ плагиатъ. Представленія о литературной собственности создаются лишь очень поздно, а чѣмъ дальше отъ нихъ, тѣмъ свободнѣе и всенароднѣе любое повѣствованіе, которымъ поэтъ пользуется „вкладывая свое, но вовсе не претендуя на славу почина или изобрѣтенія“. Оттого для всякаго, привыкшаго изучать литературныя явленія въ средніе вѣка или въ возрожденіе, исторія *сюжетовъ* становится отдѣльной проблемой и она-то и ставить въ извѣстные предѣлы возвеличеніе личности поэта, ограничивая его роль, а очень часто, даже вовсе переставая ею интересоваться. Умъ изслѣдователя, подготовленный изученіемъ сюжетовъ въ древ-

нія эпохи развитія поэзія, неминуемо будетъ склоненъ также точно относиться и къ новой поэзія, когда поэту ставится въ заслугу и предъявляются требованія изобрѣтенія сюжетовъ; тутъ также обнаружится, что опредѣленные сюжеты идутъ волной въ извѣстной средѣ, въ извѣстный моментъ, въ извѣстномъ теченіи. Мы знаемъ, напримѣръ, теченіе разбойничьихъ и воровскихъ разсказовъ, модныхъ въ XVIII вѣкѣ и развивающихся далѣе до Эдгара По и до Конанъ Дойля. Шиллеръ и Байронъ отдають дань разбойничьимъ и воровскимъ сюжетамъ. Исторія сюжетовъ — проблема во всей своей яркости, возникающая при изученіи древней эпохи нашей литературной эры — имѣетъ значеніе для всей поэзія вообще. Она составляетъ, поэтому, необходимую часть поэтики.

Въ 60-хъ годахъ уже выдвинулся, такъ называемый, *сравнительный методъ* и въ социологіи вообще, и въ исторіи литературы, и въ наукѣ о языкѣ. Сравнительный методъ былъ поэтому для Веселовскаго нѣчто данное, а въ значительной степени и обязательное.

Сравнительное изученіе сюжетовъ строилось въ 60-хъ годахъ по аналогіи съ приобрѣтеніями сравнительнаго языкознанія. Согласно такого рода взглядамъ, если одинаковые элементы повѣствованія встрѣчаются у различныхъ индо-европейскихъ народовъ, то мы имѣемъ здѣсь дѣло съ совершенно такимъ же явленіемъ, какъ то, что одни и тѣ же звуковыя комбинаціи у всѣхъ индоевропейскихъ народовъ, при извѣстномъ и исполнѣ законномѣрномъ измѣненіи звуковъ, обозначаютъ отношенія родства или первыя десять цифръ. Каждый сюжетъ представится тогда одинаково присущимъ и тому и другому народу, развивающимся въ немъ самостоятельно, изстари; какъ языковые элементы мы можемъ возвести къ первоначальному пра-языку, такъ же точно можемъ мы поступить и съ сюжетами. Но чѣмъ ближе къ пра-сюжетамъ, тѣмъ болѣе настоятельно формулируется вопросъ, что-же они представляютъ собою? чѣмъ были они для далекаго родоначальника индоевропейскихъ народовъ? Въ 60-хъ годахъ на этотъ вопросъ было принято отвѣчать: *миѳы*. Миѳологія и поэзія были понятіями чуть не тождественными. Та роль, какую миѳы играютъ въ античной поэзія, опредѣлившаяся еще для гуманистовъ, для Боккаччо, написавшаго обширный трактатъ о генеалогіи боговъ, направляла усилія ученыхъ въ эту сторону. Итакъ, изучать сюжеты сравнительнымъ методомъ, значило возводить ихъ къ миѳамъ. Получалось лѣствичное восхожденіе отъ средневѣковой новеллы, отъ средневѣковаго эпического сказанія, черезъ сказку и предшествующій болѣе древній моментъ развитія эпоса, черезъ народный обрядъ къ „золотой романтической старинѣ“ народного миѳо-творчества. Предполагалось также, что христіанство, распространяясь среди индо-европейскихъ народовъ, не уничтожило драгоцѣнное богатство ихъ миѳологій, а только передѣлало его по своему. Думалось, что миѳъ, вождельная цѣль историко-литературныхъ изслѣдованій, кроется даже за легендами о святыхъ. Эти послѣдніе замѣнили языческихъ боговъ и на нихъ перешли атрибуты Посейдона или Одина, Венеры, Меркурія или Перуна. Бросающіяся въ глаза аналогіи казались доказательствами. Ну, конечно, всей той Власій покровитель животныхъ, — ничто иное, какъ лѣтописный Велесъ или Волосъ, „скотій богъ“.

Характерно въ этомъ направленіи толковалась, напримѣръ, Апулеевская сказка объ „Амурѣ и Психеѣ“. Этотъ сюжетъ встрѣчается и въ сказкахъ, и въ средневѣковыхъ поэтическихъ повѣствованіяхъ — романахъ. Красавица попадаетъ въ волшебный замокъ къ возлюбленному, но она

не должна интересоваться тѣмъ, кто онъ, иногда не должна вовсе его видѣть, иначе онъ исчезнетъ или превратится въ лютаго звѣря. То же можетъ случиться и съ юношей, попавшимъ въ замокъ таинственной возлюбленной. Сюжетъ этотъ можетъ принять видъ и простого плѣненія красавицы какимъ-нибудь чудовищемъ, кащеємъ или волшебникомъ, пока не придетъ освободить ее возлюбленный. Въ толкованіи мифологической школы подобные рассказы объясняются иносказательно. Въ сѣдой старинѣ, въ той причудливой дали, гдѣ все едино сливаются языки родственныхъ народовъ, сюжетъ этотъ былъ поэтическимъ выраженіемъ смѣны свѣтлаго и темнаго началъ—дня и ночи—взаимныхъ отношеній обоихъ свѣтилъ, мѣсяца и солнца.

Веселовскій, одинъ изъ первыхъ, началъ относиться скептически къ мифологическимъ построеніямъ.

Уже тогда широкимъ распространеніемъ пользовалась теорія Бенфея, изложенная въ его знаменитомъ предисловіи къ нѣмецкому переводу „Панчатантры“. Это была теорія *заимствованія*, принципиально противоположная мифологической теоріи. По этой теоріи сюжеты не только органически разрастаются, какъ вѣтви единого древа, но они еще бродятъ передаваясь отъ народа къ народу. Международныя сношенія даютъ возможность сюжетамъ совершать долгій и сложный путь путешествія и путь этотъ, какъ полагалъ Бенфей—путь изъ Индіи черезъ персовъ и арабовъ, черезъ посредство такихъ сборниковъ, какъ знаменитая „Тысяча и одна ночь“ къ народамъ Европы. Была дана новая формула—заимствованіе. Теорія Бенфея, если не подчиняться ей, если признать только принципиальную возможность ея сравнительной справедливости, являлась сильнымъ толчкомъ для строго историко-литературныхъ изслѣдованій, построенныхъ на сравнительномъ изученіи сказаній.

Но прежде всего возникалъ вопросъ: вѣрно-ли указать Бенфеемъ путь, по которому шли заимствованія, за нимъ слѣдоваль другой, такой же общій: если сказанія шли съ востока, то почему, когда, при какихъ условіяхъ сталъ востокъ копнищей, посылавшей дары для поэтическихъ сказаній на западъ.

Медіэвистъ, изучавшій источники Данте, неминуемо часто вѣдавшійся съ содержимымъ католическихъ легендъ и сказаній долженъ былъ отвѣтить на второй вопросъ: при помощи христіанства. Христіанство, вѣдь, несомнѣнно, восточное, и оно соприкасалось во все время своего развитія съ пестротой восточной фантазіи. Причудливую поэтичность ея чувствовать болѣе сухой католическій западъ и содрогался и былъ смущенъ. Католическая агіографія рано начала отмежеваться отъ греко-византійской и, называя грековъ любителями басенъ, старалась остановиться на однихъ только мартирологахъ. Христіанство и представилось второй копнищей сюжетовъ. Первая же работа Веселовскаго по исторіи сюжетовъ „Новелла о дочери Дакійскаго Короля“ подвела его къ изученію христіанскихъ легендъ, какъ источника повѣствовательныхъ темъ. Преслѣдуемая дѣвушка, за которую Куну и Шварцу чудилась мифологія, эта—нѣмецкая *das Mädchen ohne Hände*, знакомая и русскимъ и сербамъ, несчастная Гризельда средневѣковыхъ новеллъ, Имогена изъ Шекспировскаго „Цимбелина“ встала и въ католическомъ обличьи въ „*La rappresentazione de S. Uliva*“, „*La ritrovata Uliva*“ и въ „*Maggi*“, о св. Оливѣ. Сюжетъ о преслѣдуемой дѣвушкѣ, это—свѣтскія разработки сказаній о св. Оливѣ. Изъ западника, по всѣмъ своимъ увлеченіямъ, Веселовскій превращается тогда въ уче-

наго, котораго все болѣе и болѣе влечетъ къ себѣ греко-славяно-русскій востокъ. Веселовскій будетъ теперь не только европейскимъ, но и русскимъ ученымъ. Въ это время въ Россіи съ В. Г. Васильевскимъ во главѣ начиналась школа русскихъ византинистовъ. Веселовскій также вступаетъ въ ряды византинистовъ. Онъ отвергаетъ предложенную Бенфеємъ гипотезу о переходѣ сказаній отъ персовъ къ арабамъ и отъ арабовъ къ народамъ запада. Весь интересъ его сосредоточивается на томъ, что я называлъ второй кошницей. Главная проблема, это—проникновеніе византийскихъ легендъ на западъ.

И путь этого проникновенія былъ скоро найденъ. Не только XI и XII вв. привели въ соприкосновеніе востокъ и западъ, съ ихъ широко развившимся паломничествомъ къ гробу Господню, Крестовыми походами, оживленной торговлей всевозможными святынями, которыми обогащались въ то время западные монастыри, служившіе тѣмъ самымъ и разсадникомъ самыхъ фантастическихъ, но въ то же время и традиціонныхъ разсказовъ объ этихъ святыняхъ; не только таковъ былъ искомый путь. Какъ историкъ Возрожденія, Веселовскій внимательно и кропотливо занялся греко-итальянскими отношеніями на почвѣ самой Италии. Мѣсто, которое когда-то отводилось въ Итальянскомъ Возрожденіи бѣглымъ итальянскимъ грекамъ, заняли свои греки изъ Сициліи и Калабріи. Такъ выдвинулось значеніе византийской письменности, какъ передаточнаго пункта для Италии. И тутъ обнаружилось значеніе и славянской письменности. Она—византийская, по своему происхожденію. Чуть не вся цѣликомъ она переводная, но не всѣ источники ея извѣстны. Еще менѣе извѣстны источники славяно-русскаго фольклора, нашихъ народныхъ легендъ и духовныхъ стиховъ, а черезъ нихъ и нашихъ былинъ. Пока что, а, можетъ быть, и разъ навсегда, данныя славяно-русской словесности могутъ помочь византинизму, и черезъ него и вообще исторіи литературы.

Въ подобныхъ изысканіяхъ и разработкѣ подобныхъ теорій большую службу сослужили Веселовскому легенды о царѣ Соломонѣ и его врагѣ и помощникѣ при постройкѣ храма Китоврасъ или Морольфъ.

Соломонъ строить храмъ, но ему не справиться, и приходится прибѣгнуть къ какой-то силѣ, къ демону Китоврасу. Хитростью и божественнымъ заклинаніемъ удастся завлечь Китовраса и заковать его въ цѣпи. Злой духъ служить, такимъ образомъ, священному дѣлу построенія храма. Плѣненный Китоврасъ указываетъ на „шамиръ“, при помощи котораго обтесываются камни для постройки ¹⁾. Эта талмудическая легенда получаетъ особенное освѣщеніе въ связи съ цѣлымъ рядомъ другихъ, гдѣ также какъ бы два героя: одинъ добрый, другой злой. Таковы легенды о мірозданіи, въ которыхъ Богъ и Сатанаилъ оказываются соучастниками; таковы и преданія о крестномъ древѣ, происходящемъ изъ райскаго древа, но находящемся въ рукахъ злыхъ духовъ. Смыслъ всѣхъ этихъ легендъ объясняется дуалистическими вѣрованіями. Богъ и Сатана равносильны. Одна часть мірозданія—дѣло Божье, а другая—дѣло дьявола. Отсюда слѣдуетъ, что легенды о царѣ Соломонѣ болгарскаго происхожденія. Они—оттуда, изъ этой колыбели средневѣковыхъ сектъ: потареновъ и катаровъ, носившихъ на Западѣ краснорѣчивое названіе *Bulgari, Bulgri, Bogri*, а у насъ извѣстныхъ подъ названіемъ *богомилѣвъ*. Одно изъ самыхъ тяжкихъ

¹⁾ Полное заглавіе этого изслѣдованія Веселовскаго приведено выше въ текстѣ.

обвинений противъ богомиловъ заключалось въ томъ, что, по ихъ учению, „нѣсть Богъ сотворилъ небесе, ни земля, ни всѣхъ силъ видимыхъ“, а „по діаволе воли суще вся: небо, солнце, звѣзды, воздухъ, земля, чело-вѣкъ, церкви, кресты и вся Божья дьяволу предають и просто вся дви-жушіяся на земли, и съдушная, и бездушная, діаволомъ зовуть“. Въ этихъ послѣднихъ словахъ несомнѣнное полемическое преувеличеніе. Раз-ногласіе съ православными заключается не въ томъ, что богомилы вѣрили въ чорта вмѣсто Бога; все дѣло въ признаніи равносильными обоихъ на-чалъ,—и злого, и добраго. Наслѣдники манихеевъ и павликіанъ, богомилы твердо стояли на томъ принципѣ дуализма, что пришелъ съ востока, гдѣ весь міръ представлялся взаимодействіемъ двухъ борющихся началъ.

Вотъ, стало-быть, путь, по которому шли съ востока сказанія. Онъ объясняетъ распространеніе не только одной Соломоновской легенды и легенды о мірозданіи. Отнюдь. Богомилы были рассказчиками. Притчами вели они свою проповѣдь. Многіе сюжеты пропли поэтому на западъ какъ „богомилскія басни“. И шли они преимущественно въ народное сознаніе, отвѣчая на пытливый интересъ къ вопросу о злѣ вообще. Случайнымъ и фаталистическимъ кажется міръ простому чело-вѣку, несо-собному осмыслить всю его осложненность. „Дуалистическая доктрина,—говоритъ Веселовскій,—объясняла народу въ образахъ, доступныхъ его фантазіи, происхожденіе зла на землѣ, тогда какъ богословы церкви ста-вили вопросъ слишкомъ отвлеченно, требуя извѣстнаго усилія мысли, чтобы помирить съ понятіемъ Единого Бога, источника всякаго блага, понятіе зла, какъ чего-то подвластнаго ему“.

Гипотеза объ распространеніи легендъ на Западъ черезъ богомил-ство въ поэтикѣ Веселовскаго имѣетъ двоякое принципиальное значеніе. Одно изъ нихъ въ значительной степени историко-литературное, другое ведетъ и къ обобщенію строго-теоретическаго характера.

Остановимся сначала на первомъ. Если Бенфеевская теорія какъ бы обходила значеніе Византіи, то гипотеза Веселовскаго ставила, напротивъ, Византію, какъ узелъ первостепеннаго передаточнаго значенія. Изъ Ви-зантіи шло два пути: одинъ на западъ, а другой—на сѣверъ. Тѣ же са-мыя сказанія направлялись къ народамъ запада и въ славяно-русскій міръ. Стало-быть, сходство между извѣстнаго рода сюжетами на западѣ и на востокѣ Европы не предполагаетъ между ними взаимодействія, а опредѣляется и тутъ, и тамъ сказывающимся однимъ и тѣмъ-же вліяніемъ. Но если на западѣ дуалистическій характеръ сказаній затемняется, гони-мый и искореняемый церковью, онъ сохраняется лучше на востокѣ и не въ письменности, а въ народно-поэтической традиціи, неуловимой для церковнаго воздѣйствія. Въ наиболѣе чистомъ видѣ „богомилскія басни“ рассказываются даже не у славянъ, а еще восточнѣе, у инородцевъ По-вожья, Урала и Сибири, къ которымъ проникли богомилскія басни отъ славянъ и среди которыхъ, не преслѣдуемые тутъ вовсе, они и сохрани-лись въ самомъ чистомъ видѣ. Двигаясь съ запада на востокъ, при изученіи данныхъ фольклора, воочію убѣждаешься въ томъ, что чѣмъ дальше отъ центра цивилизаціи, тѣмъ лучше народная память. Это очень важное наблюденіе съ методологической точки зрѣнія. Оно уменьшаетъ сравнительную убѣдительность чисто-географическихъ соображеній при передачѣ сказаній. Дѣло не въ приближенности къ центру, откуда идетъ сказаніе, дѣло въ томъ, гдѣ, пройдя долгій и сложный путь, оно лучше сохранилось. Сравнительный методъ позволяетъ въ такомъ случаѣ возста-

новлять утраченное. Востокъ Европы при изученіи сказаній приобрѣтаетъ большое значеніе. Что найдется здѣсь, то когда-то, можно-думать, существовало и на западѣ. Подъ вліяніемъ такого рода соображеній Веселовскій и не упускалъ никогда случая воспользоваться данными славяно-русскаго фольклора.

Но при изученіи того-же самаго состава легендъ, который можетъ входить въ разрядъ „богомилскихъ басенъ“ обнаружилось, что между востокомъ и западомъ Европы существуетъ и непосредственное взаимодействие, обнаружилось, что кое-что изъ Соломоновой легенды взято нами съ запада, что нашъ фольклоръ, какъ географически, такъ и въ смыслѣ заимствованія стоитъ въ отношеніи къ западу совершенно такъ же, какъ и инородческій фольклоръ къ нашему. И вліяніе съ запада на востокъ чѣмъ дальше, тѣмъ болѣе увеличивается, возрастая до самого XVIII в. и позже. Пути различны. Отъ Италіи къ далматинцамъ, отъ далматинцевъ къ чехамъ и полякамъ и дальше черезъ Бѣлоруссію въ центръ Россіи, другой—отъ Франціи въ Германію и отсюда прямо въ Россію. Это—уже путь позднѣйшій; по немъ уже идетъ народная книга, не рукописная, а печатная, идетъ уже лубочная сказка и лубочная картина. Обобщивши всѣ эти соображенія, можно, стало-быть, сказать, что съ востока идетъ теченіе на западъ и оно какъ-бы поворачиваетъ въ центральной Европѣ назадъ, чтобы, заглянувъ на Сѣверъ, въ Скандинавію, сѣвернымъ путемъ, черезъ Россію и сибирскихъ инородцевъ вернуться вспять въ ту Центральную Азію, что такая же буддійская, какъ и Азія, посланная на западъ свои сказанія, а одновременно дальше дойти до Китайской стѣны, до Тихаго Океана.

Уже эта чисто-географическая схема блужданія сказанія сама собою указываетъ и на ея культурно-историческій смыслъ. Переходъ сюжета отъ одного народа къ другому дѣло не случая, какъ часто представляютъ себя изслѣдователи, подхватившіе теорію заимствованій. Переходъ этотъ—актъ культурно-историческаго воздѣйствія. Онъ совершается вмѣстѣ съ распространеніемъ цивилизаціи. Пока есть древнему востоку, что даровать болѣе молодому западу, западъ черпаетъ изъ причудливой пестроты его копницы. Съ XII вѣка и позднѣе, съ паденія Константинополя, востоку уже нечего дать западу, и тогда-то и начинается другое теченіе—съ запада на востокъ.

Представленная схема передачи сказаній не можетъ, конечно, считаться разъ навсегда установленной для всякаго рода сказаній. Установленная для одной группы, для другой она можетъ-быть и отнюдь непримѣнимой. Каждый разъ, какъ предстоитъ изслѣдовать новую группу сказаній, должна быть проработана вся проблема, какъ разъ такъ, какъ изучалъ Веселовскій литературное общеніе востока и запада, т. е. должны-быть приложены всѣ старанія, чтобы опредѣлить пути международныхъ сношеній и условія, создававшія ихъ. И это-то и составляетъ основную проблему. Интересъ перемѣщается. Въ сущности такого рода историко-литературные вопросы становятся вопросами культурно-историческими. Дѣло идетъ о взаимодействіи культурныхъ вліяній.

Но какъ возникли сказанія? Вотъ, на что не пыталась и по самому существу своему и не могла пытаться отвѣтить теорія заимствованій. Вѣдь не только эмигрировали, не только живутъ и бродятъ дальше, видоизмѣняясь и обновляясь повѣтствовательные темы или сюжеты. Откуда они въ окончательномъ подсчетѣ? А тутъ еще продолжаютъ накапливаться факты

совпадений и сходствъ такіе, которыхъ никакъ не объяснить заимствованіями, напримѣръ, уже упомянутыя сказанія о мірозданіи вовсе не принадлежать лишь находящемуся въ общеніи европейско-азиатскому міру. Такія же сказки разсказываютъ и современные дикари. Дикарскій фольклоръ, американскій, австралійскій, негрскій, полинезійскій вноситъ все болѣе разладъ въ кажущуюся стройность-теоріи заимствованій и тогда-то нарождается еще одна система въ объясненіи сказаній. Къ ней, чѣмъ дальше, тѣмъ болѣе пристально присматривается Веселовскій. Теорія, которую я здѣсь разумѣю, эта — теорія въ значительной степени безымянная. Ее можно было-бы назвать теоріей *самозарожденія*. Широко пользуясь сравнительнымъ методомъ, преимущественно Андрию Лангъ въ цѣломъ рядѣ своихъ сочиненій старался показать, что изъ извѣстныхъ культурно-историческихъ отношеній, черезъ которыя необходимо проходить, какъ все человѣчество вообще, такъ и отдѣльные племена и народы, возникаютъ темы сказаній, продолжающія потомъ жить дальше и послѣ того, какъ отношенія эти измѣнились. При этомъ роціональное при извѣстныхъ отношеніяхъ перестаетъ быть таковымъ, когда отношенія эти исчезли; и такова-то и есть сказка. Наиболѣе наглядный примѣръ, подтверждающій возможность чего-либо подобнаго, представляетъ собою статья Крука, объяснявшая довольно своеобразно эпизодъ возвращенія Одиссея на Итаку. Крукъ обратилъ вниманіе на то, что женихи Пенелопы—ея родственники и что ни Лаэртъ, ни Телемакъ не противятся ихъ появленію. Такимъ образомъ, женихи Пенелопы какъ будто-бы, по какому-то праву, предъявляютъ ей требованія. Крукъ объяснилъ это обстоятельство тѣмъ, что мы имѣемъ здѣсь дѣло съ пережиткомъ древнихъ брачныхъ отношеній, въ которыхъ женщина принадлежала всему роду. Эпизодъ съ женихами Пенелопы и изображаетъ это древнее осуществленіе права въ такой моментъ, когда единоличныи бракъ уже возникъ.

Веселовскій, повидимому, именно, на эту статью отозвался высказанной имъ въ „Трехъ главахъ изъ исторической поэтики“ гипотезой объясненія эпизода изъ былинъ о Добрынь Никитичѣ, когда онъ является во-время домой, чтобы воспротивиться браку своей жены съ Алешей Поповичемъ. По мнѣнію Веселовскаго, тутъ въ основѣ своей одно изъ двухъ: или возвращеніе жевщины въ кланъ по смерти мужа, съ правомъ на нее оставшихся въ живыхъ родственниковъ, или, такъ называемый, левиратъ, т. е. переходъ жены отъ старшаго брата къ младшему. Не даромъ Алеша—побратимъ Добрыни. „Въ началѣ дѣло могло идти о родичѣ, братѣ мужа; отсюда его притязанія на вдову“. Такого рода мотивы могутъ возникать у разныхъ народовъ одновременно. Особенно многочисленны разсказы о помощи человѣку какимъ-то таинственнымъ животнымъ. Рыба чудесно возвращаетъ магическое кольцо, левъ служитъ вѣрой и правдой витязю, птица оказывается вѣщей и т. д. Такого рода сюжеты оказались широко-распространенными среди дикарей. Они связаны тамъ съ извѣстными и у индоевропейскихъ народовъ разсказами и превращеніи человѣка въ животныхъ. Но у дикихъ, преимущественно у краснокожихъ Сѣверной Америки такого рода разсказы носятъ особый отпечатокъ. Это—разсказы о происхожденіи цѣлаго рода или цѣлаго племени отъ какого-нибудь животнаго. Соответствующіе разсказы—несомнѣнно тотемистическаго происхожденія, и мы опять таки смѣло можемъ предположить ихъ самозарожденіе, самостоятельно у разныхъ народовъ.

Теорія самозарожденія, если она не является принципіальной про-

тивницей мифологической теории, то теорию заимствования она, какъ будто-бы, отвергаетъ въ корнѣ.

Иначе думалъ, однако, Веселовскій. По мѣрѣ того, какъ мысль его все болѣе привыкала къ теории самозарожденія, и въ этомъ убѣждали его и собственныя сближенія, онъ старался примирить обѣ враждующія теории. Первой попыткой явилась теорія *встрѣчныхъ теченій*. Согласно ей странствующее сказаніе осѣдаетъ на подготовленной почвѣ, тамъ, гдѣ уже существуетъ нѣчто схожее. Вотъ читаетъ средневѣковый поэтъ Овидія и Тибулла и въ его воображеніи встаетъ образъ ревнивца, главной помѣхи любви. Средневѣковый поэтъ изъ весеннихъ пѣсень уже знакомъ съ ревнивцемъ, онъ представляется ему помѣхой къ плясовой радости и веселому эротизму хороводныхъ игрищъ. Тогда оба ревнивца сливаются воедино. Представленія совершенно различныя и чуждыя другъ другу въ особыхъ культурно-историческихъ условіяхъ встрѣтились въ сознаніи поэта, и отсюда—*li jelos* и *les medisans* трубадуровъ и труверовъ. Но теорія встрѣчныхъ теченій лишь поправка. Она носитъ еще довольно случайный характеръ. Это не вполне обобщеніе. И вотъ у Веселовскаго все болѣе опредѣленно формулируется поэтика сюжетовъ и повѣствовательныхъ темъ ввидѣ окончательной и вполне обобщенной теории. Онъ находитъ, наконецъ, объясненіе не только взаимнымъ отношеніямъ странствованія сказаній и ихъ самозарожденія въ извѣстныхъ условіяхъ, но и чему то еще болѣе сложному—взаимнымъ отношеніямъ сюжетовъ, въ наше время, создаваемыхъ поэтами и романтистами на основаніи „человѣческихъ документовъ“, какъ говорятъ теоретики современнаго реализма съ одной стороны, и продолжающагося еще до сихъ поръ вліянія старыхъ повѣствовательныхъ темъ съ другой.

Окончательная формулировка поэтики сюжетовъ при жизни не была однако еще формулирована Веселовскимъ. Мы ознакомимся съ ней лишь теперь, скоро, когда появится посмертная глава его „Исторической Поэтики“. Но нѣсколько лѣтъ тому назадъ Веселовскій читалъ въ Университетѣ курсъ по поэтикѣ сюжетовъ, и я воспользуюсь этими лекціями, чтобы представить, каковы были его окончательные выводы ¹⁾.

Сущность новой теории Веселовскаго сводится къ тому, чтобы различить въ какой-нибудь повѣствовательной темѣ *мотивъ* и *сюжетъ*. Оба понятія далеко не совпадаютъ. Мотивъ свободно возникаетъ тутъ и тамъ, какъ художественное отраженіе жизни, и какъ однообразна и сравнительно схожа жизнь человѣческая при перевалѣ черезъ одни и тѣ же культурно-историческіе процессы, въ однихъ и тѣхъ же условіяхъ, при однихъ и тѣхъ же переживаніяхъ, такъ сравнительно однообразны и мотивы повѣствованія. Они, однако, лишь схожи, но далеко не тождественны; разныя имена и далеко не тѣ-же подробности; не тѣ-же краски видятся слагателямъ сказаній и знойной Индіи, и Исландіи. Магометанскій міръ знаетъ многоженство, и преслѣдуемая женщина страдаетъ отъ другихъ женъ своего мужа. Тотъ же мотивъ у народовъ, живущихъ въ условіяхъ единобрачія воспользуется отношеніями мачехи и падчерицы, свекрови и невестки и т. д. Но въ какомъ-либо опредѣленномъ мѣстѣ и при какихъ либо опредѣленныхъ условіяхъ часто, когда это нужно для цѣлей наставленія, мотивъ схематизируется, застываетъ его остовъ, и тогда то

¹⁾ Знакомству съ этими лекціями Веселовскаго я обязанъ оставленному при Университетѣ Б. П. Сильверсману, любезно предоставившему въ мое распоряженіе свои записки.

онъ становится сюжетомъ. Образы могутъ измѣняться. Не надо непременно предполагать ихъ полную устойчивость, но они все-таки вполне опредѣленные образы. И вотъ, какъ таковые, они идутъ странствовать, какъ-бы уничтожая вокругъ себя схожіе мотивы, какъ-бы пожирая ихъ. Веселовскій устанавливаетъ схематическое различіе между мотивомъ и сюжетомъ. Мотиву соотвѣтствуетъ простая формула $a+b$. Напримѣръ злая женщина, при многоженствѣ—одна изъ женъ, при единобрачїи—мачеха или злая свекровь или просто обманщица, жена приближеннаго измѣнника, какъ въ разсказахъ объ матери Карла Великаго, преслѣдуетъ другую женщину. Это—мотивъ. Онъ непременно долженъ осложниться другими. Такъ возникаютъ самыя несчастія гонимой. Схематически мы получимъ тогда $a+b+b_1+b_2$ и т. д. Ясно, что послѣдняя форма болѣе полная, болѣе занимательная. Она также, естественно, и легче уносится за предѣлы тѣхъ жизненныхъ условій, воспоминаній или иллюстрируемыхъ притчей принциповъ, чѣмъ первая простѣйшая. Она интересна большому кругу слушателей. Предположить самозарожденіе сюжета, естественно,—менѣе правдоподобно. Органически въ различныхъ мѣстахъ путь отъ мотива къ сюжету можетъ быть схоже пройденъ лишь постольку, поскольку онъ опредѣляется общими мѣстами повѣствовательныхъ прїемовъ и присоединеніемъ схожихъ мотивовъ. Если мужъ послѣ долгаго отсутствія возвращается домой, чтобы застать свою жену въ то время, когда его родичи отдають ее вторично замужъ, пользуясь древнимъ правомъ—пережиткомъ брака всѣмъ родомъ, мужу естественно придти странникомъ (Одиссеей) или пѣвцомъ-скоморохомъ (Добрыня). Но, напримѣръ, въ мотивѣ о преслѣдуемой женщинѣ или о разлученныхъ любовникахъ, если вводится разсказъ о захватѣ корсарами, то мы знаемъ, что это могло возникнуть всего вѣроятнѣе около Средиземнаго моря, на пути международныхъ морскихъ торговыхъ сношеній, гдѣ въ пристаняхъ въ ходу были разсказы объ ужасахъ морскихъ путешествій. Но здѣсь такое осложненіе мотива, такого рода образованіе сюжета возможны и въ глубокой древности, въ первые вѣка по Р. Хр., и въ эпоху Возрожденія.

Теорія заимствованій осталась, такимъ образомъ, непоколебленной. Самозарожденіе и странствованіе оказались лишь двумя послѣдовательными моментами развитія повѣствовательныхъ темъ.

Но это установленное уже различіе между мотивами и сюжетами даетъ возможность кое-что прибавить и къ довольно стройной, раньше разработанной, теоріи о заимствованіяхъ. Она, конечно, должна расширяться. Раньше Веселовскій, какъ историкъ литературы, принималъ во вниманіе странствованіе сказаній преимущественно съ востока на западъ черезъ Византію и богомиловъ-катаровъ, либо, минуя Византію, черезъ сицилійскихъ грековъ или непосредственно въ Европу, въ эпоху крестовыхъ походовъ, какъ шла, по его мнѣнію, напримѣръ, легенда объ Іосифѣ Аримаѣеискѣмъ, чтобы создать британскую легенду о св. Гралѣ. Его интересовалъ также путь изъ Византіи на Русь, путь изъ центра Европы на скандинавскій сѣверъ, распространеніе на востокъ посредствомъ романо-славянскихъ и германо-славянскихъ культурныхъ общеній. И дальше на востокъ старался онъ увидѣть теченіе легендъ и сказокъ къ инородцамъ, изъ Россіи въ Сибирь до самаго Сахалина. Теперь въ широкомъ обобщеніи приходилось вводить въ систему и такія явленія, какъ пересажденіе европейской сказки въ Африку или Америку, въ туземную среду. И это оказалось поводомъ для интересныхъ наблюденій. При столкновеніи

европейской и дикарской сказокъ, онѣ обѣ стоятъ лицомъ къ лицу, чужды другъ другу. Тутъ особенно ясно чувствуется, насколько европейская сказка составляетъ нѣчто *sui generis*, нѣчто свое и самой логикой событий и самымъ накопленіемъ перипетій. Ее легко узнаешь и тогда, когда ее рассказываетъ туземецъ. Но рядомъ съ ней, когда туземецъ рассказываетъ сказку свою, ее нельзя не узнать, даже, если этотъ туземецъ приобщился европейской культурѣ. Крещенный и обрусѣвшій алеутъ рассказываетъ (въ Аляскѣ) объ Иванахъ и Катеринахъ, но сказка его близка сказкѣ краснокожихъ Америки, а вовсе не блѣднолицыхъ русскихъ сосѣдей. И въ первый моментъ такъ и живутъ оба типа бокъ-о-бокъ. Они не могутъ слиться. Ихъ еще взаимно отталкиваетъ различіе самого склада, самого замысла, самой логики. При такихъ обстоятельствахъ, по мнѣнію Веселовскаго, происходитъ то, что онъ называетъ *вкрапливаніемъ* сюжетовъ болѣе сильной цивилизаціи въ чужую среду. Только вслѣдъ за нимъ начнется настоящее воздѣйствіе, а потомъ и взаимодействіе.

И тогда окончательно будетъ пройденъ путь не только отъ мотива къ сюжету, а уже и отъ сюжета къ определенной разновидности повѣствовательной поэзіи. Въ концѣ его—вся та пестрота повѣствовательныхъ темъ, которой питается поэзія до самыхъ развитыхъ стадій своей эволюціи, до осложненныхъ школъ художественнаго творчества. А на почвѣ этого общаго, на этихъ основныхъ данныхъ поэзія вырастаетъ самосознаніе личности поэта съ сознательнымъ возвращеніемъ назадъ, съ новой оцѣнкой уже пережитаго для новыхъ претвореній и воплощеній.

Разобравъ сюжетъ „о женѣ въ ларцѣ“ въ своемъ предисловіи къ русскому переводу „Тысячи одной ночи“, Веселовскій такъ заканчиваетъ это предисловіе: „Мы прослѣдили судьбу одной восточной повѣсти отъ древнихъ источниковъ, еще не успѣвшихъ влиться въ русло Сказокъ Тысячи и Одной Ночи до ихъ европейскихъ литературныхъ и народныхъ отраженій. Тѣ же формы и очертанія поочередно служили выраженіемъ фаталистической идеи и средневѣковаго ригоризма, беззащитивой шутки и игривой фантазіи Аріосто, которой такъ податлы восточные мотивы. Въ его Orlando Furioso та же широко раскидывающаяся декорация, то же обиліе красокъ и невѣроятныхъ приключеній, феи, волшебники и роковая сила любви; но въ этой фантазмагоріи, расплывающейся къ окраинамъ, есть твердое зерно, котораго нѣтъ въ Сказкахъ Тысячи и Одной Ночи: міръ личности, отзвуки рыцарства, идеалы чести и подвига: не только *impeto d'amore*, но и *disio di laude* (XXV, I); элементъ дѣйствія и веселой энергіи, невольно охватывающей читателя“.

III.

Отъ разсмотрѣнія главнѣйшихъ моментовъ эволюціи поэзіи и роли въ нихъ личности поэта, генія, мы перешли къ вопросамъ о сюжетахъ, мотивахъ и повѣствовательныхъ темахъ, составляющихъ самую сущность поэзіи, ея содержаніе. Но что-же такое сама по себѣ поэзія? Историческая поэтика отвѣтитъ на этотъ вопросъ, постаравшись прежде всего объяснить себѣ *происхожденіе поэзіи*. Вопросъ трудный, но его нельзя миновать. Свою теорію происхожденія поэзіи Веселовскій изложилъ въ законченномъ видѣ, въ своихъ „Трехъ главахъ изъ исторической поэтики“.

Когда Веселовскій разошелся съ мифологами по вопросу о происхожденіи сюжетовъ и выдвинулъ свою теорію заимствованій, ему ясно пред-

ставилось, что народные обряды и обрядовыя пѣсни подвести подъ теорію заимствованій ни въ коемъ случаѣ нельзя. Обрядъ—нѣчто изначальное. Оттого въ статьѣ о „сравнительной міеологіи и ея методахъ“ онъ писалъ: „быть не заимствуется, а создается“; „отъ обряда, обрядовой пѣсни, заговора—долженъ отправляться изслѣдователь, желающій возсоздать общія черты древнѣйшей міеологіи, при чемъ все равно, вздумаетъ ли онъ ограничиться одной народной особью, или распространить свое обозрѣніе на вѣрованія цѣлой расы. Только придя къ нѣкоторымъ цѣльнымъ выводамъ на основаніи указанныхъ матеріаловъ, можетъ онъ обратиться къ другимъ родамъ народной поэзіи“... Въ приведенныхъ словахъ на изначальность обряда указывается, съ точки зрѣнія изслѣдованія по исторіи первобытной религіи. Однако, если обрядъ изначальная форма религіознаго сознанія, то вѣдь и его поэзія, т. е. пѣсня, входящая въ его составъ, также должна быть признана изначальной. Такой выводъ напрашивался самъ собою. И Веселовскій въ цѣломъ рядѣ своихъ статей занять народной обрядностью. Онъ никогда не упускалъ ея изъ виду. Слишкомъ интересовалъ этотъ загадочный обрядъ, который можетъ оказаться истинной колыбелью поэзіи, въ смыслѣ *самозарожденія поэтическихъ формъ*. Такъ подошелъ Веселовскій къ самому первому вопросу всякой исторической поэтики, къ вопросу о *происхожденіи поэзіи*. Веселовскій полагалъ, что знакомясь съ обрядами, прослѣживая въ нихъ „чередованіе современнаго съ древнимъ“ можно тутъ, въ этой исконной области „дѣйства“ и „хорового начала“, т. е. дѣйствія, увлекающаго цѣлую общину,—какъ онъ выражается,—„*услѣдить выдѣленіе пѣсни изъ обрядовой связи*“.

И эту возможность Веселовскій очень высоко цѣнить. Она дастъ,—по его мнѣнію,—устойчивость самымъ основнымъ его построеніямъ.

Обращаясь къ такимъ первоначальнымъ явленіямъ, какъ зарожденіе поэзіи, вѣдаясь съ чѣмъ-то, что случилось тамъ, далеко позади, на зарѣ человѣческой жизни, будетъ естественно, идя по пути проложенному Тайлоромъ и Лѣббокомъ обратиться за аналогіями къ современнымъ некультурнымъ народамъ. У нихъ довольно ясно видно это „выдѣленіе пѣсни изъ обрядовой связи“. Но историкъ, а не фольклористъ и не антропологъ, непременно долженъ быть смущенъ фактами, полученными изъ чтенія путешествій и миссіонерскихъ описаній. Тутъ помогаетъ однако то, что достигнуто при изученіи вѣрованій и обрядовъ культурныхъ народовъ, что добыто тщательнымъ сниманіемъ послѣдовательныхъ культурно-историческихъ наслоеній и постепеннаго, но твердаго и осторожнаго обнаруживанія наиболѣе древняго въ современныхъ пережиткахъ историческихъ народовъ. У тѣхъ и у другихъ, у современныхъ дикарей и у древнихъ культурныхъ народовъ, необходимо схожее разсматривать при свѣтѣ схожаго. Тогда, „въ случаѣ совпаденія,—писалъ Веселовскій,—при отсутствіи вліянія одной сферы на другую, факты, намѣченные среди культурной народности, могутъ быть признаны за дѣйствительныя переживанія болѣе древнихъ бытовыхъ отношеній и, въ свою очередь, бросить свѣтъ на значеніе соответствующихъ формъ въ народности, оставшейся на болѣе раннихъ ступеняхъ развитія. Чѣмъ болѣе такихъ сравненій и совпаденій и чѣмъ шире занимаемый ими районъ, тѣмъ прочнѣе выводы, особенно если къ нимъ подберутся аналогіи изъ нашихъ памятей о древнихъ культурныхъ народностяхъ“.

¹⁾ „Вѣстникъ Европы“. 1873 г. Октябрь.

„Выдѣленіе пѣсни изъ обрядовой связи“, т. е. предположеніе, что первую ячейку поэзіи надо искать въ разнообразныхъ дѣйствахъ народнаго календаря, это и составляетъ одну изъ наиболѣе оригинальныхъ мыслей „Исторической Поэтики“ Веселовскаго.

Впервые Веселовскій подошелъ къ такому изученію обрядовъ, которое имѣло бы значеніе для „выдѣленія поэзіи изъ обрядовой связи“ въ болышомъ отдѣлѣ своихъ „Разысканій“: „Румынскія, славянскія и греческія коляды“. Прежде всего было важно тутъ установить,—и это удалось,—участіе въ этихъ игрищахъ сначала на каланды и на сатурналии, а послѣ, въ христіанскую пору, на святки, мимовъ, ателановъ и другихъ потѣшниковъ. „Передъ нами,—пишетъ Веселовскій,—на сценѣ празднованія колядъ, весь персоналъ народнаго театра, кривляющійся и побирающійся, ряженые, „окрутники, комическія шествія“ и т. д. Когда-то въ древности, часть этихъ потѣшниковъ отдѣляется отъ обряда, образуетъ профессію и, переходя изъ оркестра на сцену, создаетъ особый комическій театръ. Это уже дифференціація искусства народнаго и появленіе искусства болѣе сложнаго, интегрировавшагося въ самостоятельную дѣятельность. Но проносится проповѣдь Христа, и гибнетъ старое искусство. Тогда опять поднявшійся было мимъ спускается въ народъ, сливаясь тамъ съ его низменными потѣшниками“, и тѣнется скорбная, безправная, преслѣдуемая церковью и, по самому закону, презираемая жизнь ателановъ, жонглеровъ, шпильмановъ, скомороховъ. Это не жизнь, а горькое пресмыканіе. Казалось вотъ-вотъ и порвется эта нить соединяющая народную обрядность съ возможными впредь и уже кое-какъ нарождавшимися изъ нея новыми формами поэзіи. Однако нить не прерывается. Безправные юридически, гонимые церковью, эти бродячіе пѣвцы были тѣмъ не менѣе вхожи въ народъ, являлись на его игрища, свадьбы, пиры, турниры, похороны и т. д. „Такимъ образомъ съ одной стороны сохраняется кое-какъ античная культура, сохраняется не книжно, а путемъ личной передачи, а съ другой стороны подготавливается и новое возрожденіе новаго искусства современныхъ народовъ а, стало быть, и новая дифференціація въ средѣ народныхъ потѣшниковъ, ихъ разрывъ съ обрядовымъ обиходомъ и созданіе ими вновь новой уже литературной среды“. Въ то время, какъ „одна часть жонглеровъ спускается до званія площаднаго шута, возбуждающаго смѣхъ циническими выходками, и шарлатана—знахаря, другіе идутъ въ литературу и не только поютъ сложенные другими пѣсни, но и сами слагаютъ ихъ и перерабатываютъ старыя“. Это—жонглеры, упоминаемые въ эпоху трубадуровъ, состоящіе при какомъ-нибудь Вильгельмѣ графѣ Пуату и Бертрамѣ-де-Борнѣ и сами выдѣляющіе изъ своей среды разныхъ Маркабрю или Пейролей.

Таково было, конечно, въ самыхъ общихъ чертахъ, самое первое отмѣченное Веселовскимъ „выдѣленіе поэзіи изъ обрядовой связи“. Но такъ какъ дѣло идетъ о современныхъ народахъ, наслѣдникахъ антика, его можно назвать лишь *новообразованіемъ*.

Оно однако показывало путь. Оно влекло дальше усилія ученаго, обѣщая дать многое и для исторической поэтики. Для этого надо было еще сквозь всю многовѣковую осложненность сбитой и видоизмѣненной христіанствомъ обрядности современныхъ народовъ высмотрѣть ихъ древнюю, раннюю обрядность и тамъ прослѣдить уже не роль артиста на обрядовомъ праздникѣ, а самые первые шаги поэтическаго слова, жеста, музыкальнаго звука. Для этого не годились коляды, не шли уже, въ зна-

чительной степени, ставшія частью официальной церковности каланды и сатурналіи. Мысль все болѣе привязывалась къ такимъ обрядамъ, которые отражаютъ самые древніе и основные еще даже вовсе не жреческіе обряды европейскихъ народовъ. Работа выдѣлявшая это: самое древнее, была сравнительно поздняя статья Веселовскаго: „Гетеризмъ и побратимство въ купальской обрядности“.

Народныя обрядовыя дѣйства Веселовскій расположилъ *по четыремъ большимъ отдѣламъ*, при чемъ въ каждый изъ нихъ онъ вносилъ совершенно опредѣленные пѣсни европейскихъ народовъ, извѣстныя до сихъ поръ, т. е. отнюдь не предполагаемыя и гипотетическія, а совершенно реальныя. Такъ, конечно, и долженъ поступать ученый, остающийся и въ области теоріи историкомъ по преимуществу. *Отдѣлъ 1-й*—это *встрѣча зимы и лѣта*. Сюда относятся нѣмецкіе и чешскіе „споры зимы и лѣта“, обрядовыя изгнанія на среднепостное воскресенье съ ихъ отраженіями въ Cantus de Cuculo IX в., съ подобными спорами у Ганса Сакса и съ Summer's last will and testament Томаса Наша. Этотъ отдѣлъ кончается „чествованіемъ побѣдителя“, т. е. лѣта въ обрядахъ майскаго короля и графа, маджю, „завиваніе березки“ и проч. *2-й отдѣлъ* составляютъ обряды *сродные Адоніямъ*. Сюда относитъ Веселовскій „Дикую Охоту“ съ одной стороны и легенды о Линѣ, Адонисѣ, Гилосѣ, Литіэрзѣ, Діонисѣ и проч. съ другой. Пляски и вообще дѣйство этого отдѣла представляютъ античныя обряды Адоній и наши Кострубонько и Ярило, Кострома, новогреческій Зафиръ и Лазарь, французскій le fiancé du mois de Mai въ описаніи Маннгардта. Мы на почвѣ той купальской обрядности, которой и была посвящена статья о „Гетеризмѣ и побратимствѣ“. Тутъ раскроется смыслъ этого праздника, при чемъ была сдѣлана и попытка „различить нѣсколько стадій ея праисторическаго и историческаго развитія“. Отмѣтивъ отношенія этого праздника къ явленіямъ природы, въ ихъ связи съ гетеризмомъ и отражающимися въ немъ любовными мотивами, въ частности, и съ побратимствомъ, Веселовскій писалъ тогда: „Въ началѣ это общинно-родовой праздникъ, знаменовавшійся браками и принятіемъ въ родъ, въ общеніе предковъ. Эротизмъ и похоронный элементъ ведетъ начало изъ этого источника. На этой бытовой основѣ развился натуралистическій мифъ объ умирающемъ богѣ и антропоморфическія пары: Адониса и Афродиты, Купала или Ивана и соотвѣтственнаго ему женскаго образа. Еще позже—пѣсня объ Иванѣ и Марѣ, отражающая отношенія, когда-то обычныя или выражавшія существенное содержаніе обряда, но теперь отверженныя“. Оттого къ этому же отдѣлу отнесены и многія хороводныя игры, какъ „Царенко“ и „Шумъ“, концона del nicchio и западно-европейская плясовая тема о „плохо вышедшей замужъ женщинѣ“ (la malmariée). Отдѣльно стоятъ „аграрныя хороводныя игры“. Это—*отдѣлъ 3-й*. Хороводныя игры „Ленъ“ и др. вродѣ: „Plantons la vigne“, плуговая игра на святки у румынъ, у насъ и у нѣмцевъ объясняются здѣсь, какъ подражаніе работѣ. Большой *4-ый отдѣлъ* составляютъ „свободныя отъ приуроченія“ обряды. Тутъ и *заплачки* и *свадебныя пѣсни*. Онѣ не потребовали уже никакого сложнаго научнаго изысканія особенно съ тѣхъ поръ, какъ Кёгель, въ статьѣ о древне-германской поэзіи въ Grundriss'ѣ Пауля и въ вышедшемъ уже томѣ своей исторіи нѣмецкой литературы, показалъ, что схожія съ бытуемыми до сихъ поръ славянскими свадебными пѣснями—заплачками пѣсни несомнѣнно существовали и у германцевъ.

Все это сообщает Веселовскій, все-таки, какъ онъ выражается, „*чередую современное съ древнимъ*“, т. е. не размежевывая новообразованія и сохранившееся отъ древности и не давая указаній читателю для того, чтобы установить *историческую постепенность* „выдѣленія пѣсни изъ обрядовой среды“, поскольку дѣло идетъ объ обрядовой поэзіи европейскихъ народовъ. Однако заканчивая параграфъ о брачныхъ пѣсняхъ и заплачкахъ, Веселовскій говоритъ: „мы разсмотрѣли въ краткомъ очеркѣ разные виды хоровыхъ дѣйствъ, жившихъ или еще доживающихъ среди культурныхъ народностей“; „ихъ легко *приравнять къ категоріямъ, установленнымъ нами для народностей некультурныхъ*“. Прежде всего мы имѣемъ „*проявленіе хорической поэзіи, связанной съ дѣйствомъ*“, при чемъ *поводы* къ нему, какъ говоритъ Веселовскій, „даны были условіями быта, очередными и случайными“. Подъ „очередными“ бытовыми условіями надо разумѣть все то, что обнимается „*календарнымъ обрядомъ*“, все, что входитъ въ обрядовую поэзію и изученіе чего провѣрено наблюденіемъ надъ бытомъ культурныхъ народовъ въ древности по историческимъ источникамъ. Тутъ въ связи съ календарнымъ обрядомъ представляется въ высшей степени важная эволюція; поэзія тутъ растетъ и въ содержаніи, и въ самыхъ своихъ внѣшнихъ формахъ. Центральное мѣсто занимаетъ при этомъ образованіе изъ обряда уже культа. „Когда простѣйшее анимистическое міросозерцаніе,—пишетъ Веселовскій,—вышло къ болѣе опредѣленнымъ представленіямъ божества и образамъ міа, обрядъ принялъ болѣе устойчивыя формы *культа*, и это развитіе отразилось на прочности хорового дѣйства: явились религіозныя игры, въ которыхъ элементъ моленія и жертвы поддерживался символической мимикой, значеніе которой мы знаемъ... И въ то же время развитіе міа должно было отразиться на характерѣ поэтическаго текста, выдѣлявшагося изъ первоначальнаго хорового синкретизма, гдѣ онъ игралъ служебную роль: обособлялись внутри и внѣ хорового состава пѣсни съ содержаніемъ древнихъ повѣрій, пѣсни о родовыхъ преданіяхъ, которыя мимируютъ, на которыя ссылаются, какъ на историческіе памятники“. „Случайными“ условіями быта называется то, что создаетъ заплачку и брачную пѣсню, когда бракъ обрядовой, бракъ родомъ уже перестаетъ существовать, т. е. то, что „внѣ календаря“, но не „внѣ обряда“. А рядомъ съ этимъ,—и тутъ третья категорія,—то, что уже совершенно случайно, т. е. совсѣмъ „внѣ обряда“. Тутъ мы имѣемъ всю обширную область „гимнастическихъ игръ, маршевыхъ пѣсенъ, хоровыхъ и амобейныхъ пѣсенъ за работой“, скажемъ,—пѣсни военныя и рабочія. Значеніе этихъ послѣднихъ недавно такъ ярко представлено проф. Бюхеромъ въ его книгѣ „Работа и Ритмъ“. Военной пѣснѣ и ея соціальной роли въ жизни первобытнаго человѣка было посвящено много интересныхъ страницъ и въ книгѣ Гросса о первобытномъ искусствѣ.

Такъ приближается Веселовскій къ разрѣшенію вопроса о происхожденіи поэзій. Я говорю приближается потому, что въ сущности въ поэтикѣ Веселовскаго,—и это очень важно,—разсмотрѣніе первобытной поэзій культурныхъ народностей и аналогіи изъ поэзій некультурныхъ народовъ его отношъ не разрѣшаютъ. Мы сейчасъ увидимъ, что въ свои разсужденія Веселовскому приходится ввести нѣкоторыя соображенія по существу выходящія за предѣлы исторической поэтики.

Мы видѣли, что „условія быта“—„*поводы къ проявленію хорической поэзіи*“. Почему, какимъ образомъ „условія быта“, и въ обрядѣ и

внѣ его, оказываются поводами для проявленія поэзіи, это подробно объяснено Веселовскимъ, и это объясненіе можно признать краеугольнымъ камнемъ всѣхъ его построеній. „Подражательный элементъ дѣйства,—пишетъ Веселовскій,—стоитъ въ тѣсной связи съ желаніями и надеждами первобытнаго человѣка и его вѣрой, что символическое воспроизведеніе желаемаго влияетъ на его осуществленіе. Психическо-физическій катарсисъ игры пристраивается къ реальнымъ требованіямъ жизни. Живутъ охотой, готовятся къ войнѣ,—и пляшутъ охотничій, военный танецъ, мимически воспроизводя то, что совершается на яву, съ идеями удачи и увѣренности въ успѣхѣ, какъ въ пѣснѣ о Роландѣ пораженіе обратилось въ крикъ народнаго самосознанія, такъ въ Суданѣ, когда Зорубы бываютъ разбиты Наипа'ми, они слагаютъ пѣсню, въ которой говорятъ о своемъ могуществѣ, трепетѣ непріятеля. Построеніе нашихъ заговоровъ освѣщаетъ значеніе мимической, обрядовой игры: при заговорѣ есть магическое дѣйство, въ самой формулѣ—элементъ моленія о томъ, чтобы желаемое совершилось, и эпическая часть, въ которой говорится, что это желаемое когда-то совершилось по высшей волѣ; пусть будетъ такъ и теперь. Эта эпическая часть является такимъ-же восполненіемъ дѣйства, символическаго волхвованія, какъ въ хорической пѣснѣ текетъ, развившійся постепенно на помощь ея мимическому моменту“.

Мы имѣемъ здѣсь мысли, долго нарождавшіяся и имѣющія въ теоріи поэзіи цѣлую исторію. Элементъ заговора или заклинанія, съ присущей ему эпической частью, изображающей „желаемое“, не разъ отмѣчали изслѣдователи обрядовой пѣсни. На него указалъ давнымъ давно, правда вскользь, по нѣсколько разъ въ своей книгѣ о колядахъ и проф. Потебня. За послѣднее время эта психологическая связь поэзіи и заговора и вообще художества и магіи получила уже самое широкое распространеніе. Ницше въ одномъ изъ афоризмовъ своей „Веселой Науки“ даже категорически высказался, что „заговоры и заклинанія, вотъ—первоначальная форма поэзіи“. Если встать на такую точку зрѣнія, то „выдѣленіе поэзіи изъ обрядовой среды“ будетъ дѣйствительно не только стадіей развитія поэзіи, но обрядъ-то именно и окажется тѣмъ лономъ, на которомъ родилась поэзія. Она представится частью обряда, входящей въ его составъ, при чемъ ея древнѣйшая генеологія вглубь будетъ уже сливаться съ самимъ обрядомъ. Исторической поэтикѣ остается разрѣшить лишь вопросъ о возможности всякаго рода пѣсень, свиду не представляющихъ признаковъ связи съ обрядомъ, объяснить той же или сходной психологіей заговора или заклинанія и военную и рабочую, и любовную пѣсню, а для этого необходимо будетъ вѣдаться съ самой психологіей заговоровъ и заклинаній.

„Поводы“ къ проявленію хорической поэзіи установилъ Веселовскій уже, отнюдь, не какъ историкъ литературы. Въ нить его резежуженій проникаетъ теперь и нѣчто со стороны. Мы вновь подошли къ такому моменту развитія мыслей Веселовскаго, гдѣ онъ стоялъ лицомъ къ лицу съ проблемами уже болѣе не историко-литературными. Какъ раньше, когда рѣчь шла объ осмысленіи генія, о появленіи этой таинственной даровитости поэта, составляющей вкладъ первенствующей важности въ вопросъ о періодахъ развитія поэзіи, такъ и теперь опять мы пришли къ новому предѣлу исторической поэтики. Веселовскаго ведутъ наблюденія надъ психологіей поэтическаго акта. Историко-литературные факты лишь подтверждаютъ правильность этихъ наблюденій. Поэзія содержитъ въ себѣ эле-

менты заговора—тутъ данныя—наблюденія психологическаго. Когда эти элементы чувствовались яснѣе—вотъ, что старается установить исторія поэзіи. Въ той главѣ „Исторической Поэтики“, гдѣ подборомъ этимологій и древнихъ сказаній европейскихъ народовъ Веселовскій ищетъ опредѣленія понятію: поэтъ, онъ одновременно констатируетъ близость поэзіи и заклинанія въ древности. Въ „обозначеніяхъ пѣсни-сказки,—пишетъ тутъ Веселовскій,—сохранились слѣды ея древняго прикрѣпленія къ обрядовому акту, именно къ акту заговора, заклинанія, гаданія“. Таковы слова: *spel, runa, siggvan*. Глаголы: старо-франск. *lesan*, сѣверн. *lesa*, старо-англ. *gaedan* также „относятся къ акту обрядового гаданія“. Тоже и старо-сѣв. и старо верхне-нѣм. *gînen, gînazan*, означающее шептать, напечатывать. Къ этому можно было бы прибавить и этимологическія соображенія проф. Жданова о Боянѣ, баянѣ нашего „Слова о Полку Игоревѣ“ отъ баяти: бахарь въ значеніи знахарь. Все это лишь историко-литературный матеріалъ. Рѣшить объясняются ли этимологіи, „слѣды древняго прикрѣпленія къ обрядовому акту“, какъ результатъ инстинктивно-правильнаго пониманія психологіи поэзіи въ народномъ сознаніи, это, конечно, значить уже войти въ разсмотрѣніе поэзіи отнюдь не съ исторической, а съ эстопсихологической точки зрѣнія.

И мы сейчасъ увидимъ, что Веселовскій опирается и на соображенія эстетическихъ.

Мы видѣли, что весь этотъ элементъ заговора и заклинанія, содержащійся въ поэзіи на первоначальныхъ стадіяхъ ея развитія названъ „поводомъ къ проявленію хорической поэзіи“. Я сознательно подчеркнул это слово. Поэзія, такимъ образомъ, въ представленіи Веселовскаго даже на самыхъ начальныхъ ступеняхъ отнюдь не сливается съ обрядомъ, какъ это слѣдовало предположить. Афоризмъ Ницше Веселовскій отнюдь не принимаетъ цѣликомъ. Но тогда-то возникаетъ вопросъ уже строго эстетическій и разрѣшаемый уже исключительно эстетически; *что такое поэзія?* На самыхъ первыхъ страницахъ „Трехъ главъ изъ исторической поэтики“ мы и получаемъ у Веселовскаго отвѣтъ на этотъ вопросъ. Отвѣтъ этотъ составляетъ основное данное.

„Попытка построить,—пишетъ Веселовскій,—генетическое опредѣленіе поэзіи, съ точки зрѣнія ея содержанія и стиля, на эволюціи языка-мѣра, будетъ по необходимости не полна, если не сосчитается съ однимъ изъ наиболѣе существенныхъ элементовъ опредѣляемаго: ритмическимъ. Его историческое объясненіе въ *синкритизмъ* первобытной поэзіи: я-разумію подъ нимъ сочетаніе ритмическихъ, оркестрическихъ движеній съ пѣсней—музыкой и элементами слова. Въ древнѣйшемъ сочетаніи руководящая роль выпадала на долю ритма, послѣдовательно нормировавшаго мелодію и развивавшійся при ней поэтической текстъ. Роль послѣдняго въ началѣ слѣдуетъ предположить самой скромной: то были восклицанія, выраженіе эмоцій, нѣсколько незначущихъ, несодержательныхъ словъ, носителей такта и мелодіи. Изъ этой ячейки содержательный текстъ развился въ медленномъ ходѣ исторіи; такъ и въ первобытномъ словѣ эмоціональный элементъ голоса и движенія (жеста) поддерживалъ содержательный неадекватно выражавшій впечатлѣніе объекта; болѣе полное его выраженіе получается съ развитіемъ предложенія. Таковъ характеръ древнѣйшей пѣсни—игры, отвечающей потребности дать выходъ, облегченіе, выраженіе накопившейся физической и психической энергіи путемъ ритмически упорядочныхъ звуковъ и движеній.

Хоровая пѣсня за утомительной работой нормируетъ своимъ темпомъ очередное напряженіе мускуловъ; съ виду безцѣльная игра отвѣчаетъ безсознательному порыву—упражнить и упорядочить мускульную и мозговую силу. Это—потребность такого же *психофизическаго катарзиса*, какой былъ формулированъ Аристотелемъ для драмы¹⁾.

Въ этой цитатѣ особенно важна вторая половина этихъ, такъ слитно выраженныхъ положеній,—та, которая непосредственно относится до опредѣленія поэзіи. Это послѣднее сдѣлано вскользь, почти нехотя, сдѣлано на спѣхъ, чтобы больше не возвращаться къ нему. Но тѣмъ отчетливѣе чувствуется, что опредѣленіе было необходимо. Безъ него нельзя было сдѣлать ни шагу въ предстоящихъ разсужденіяхъ.

Что содержащееся въ приведенномъ текстѣ опредѣленіе поэзіи основано именно на эстетикѣ, что оно взято какъ нѣчто апріорное, хотя вообще историческая поэтика Веселовскаго и стремится обойтись безъ умозрѣнія—это увидить всякій, прочитавшій приведенныя слова, если онъ знакомъ съ воззрѣніями современной эстетики относительно происхожденія поэзіи. Прежде всего—самая формула: *пѣсня—игра*, которой пользуется Веселовскій. Позади заключающей ее короткой фразы нельзя не увидѣть длинный рядъ эстетическихъ теорій отъ Шиллера и Герберта Спенсера до Вильгельма Шерера и Вундта, опредѣляющихъ вообще искусство и въ частности поэзію, какъ игру—особый способъ „дать выходъ, облегченіе, выраженіе накопившейся физической и психической энергіи“. А слова: „съ виду безцѣльная игра отвѣчаетъ безсознательному позыву упражнять и упорядочить мускульную и мозговую энергію“ очевидно введены подъ влияніемъ новаго опредѣленія, даннаго самой этой „игрѣ“, оказавшейся столь важной для эстетики, Гроосомъ въ работѣ „Игры челоуѣка“. Гроосъ велѣлъ за Лазарусомъ внести значительную поправку въ старую Шиллеровскую теорію игры, указавъ, что сама игра вовсе не просто разряженіе накопившихся силъ, а упражненіе. Нетрудно увидѣть эстетическія теоріи и позади другихъ формулъ, устанавливаемыхъ здѣсь Веселовскимъ. Мы находимъ тутъ въ нѣсколько видоизмѣненномъ видѣ и опредѣленіе, къ которому пришелъ Бюхеръ: „энергическія ритмическія тѣлесныя движенія привели къ возникновенію поэзіи“. Тутъ же рядомъ, сочетаясь съ этими взглядами, вкратцѣ упомянута и теорія Аристотеля, трудность пониманія которой такъ облегчена теперь критикой Бернайса въ связи съ современными наблюденіями подъ психологіей внушенія¹⁾.

Итакъ, Веселовскому все-таки пришлось воспользоваться данными эстетики и при этомъ тотчасъ же, какъ только онъ приступилъ наконецъ къ окончательной формулировкѣ своей „Исторической Поэтики“. Это тѣмъ знаменательнѣе, что Веселовскій не разъ противопоставлялъ „историческую поэтику“ эстетикѣ и не въ пользу этой послѣдней. Однако, въ данномъ случаѣ эстетика, несомнѣнно, повліяла на самый ходъ изслѣдованія. Только

¹⁾ Мнѣ уже случилось отозваться на эклектизмъ эстетики, положенной Веселовскимъ въ основу своей „Исторической Поэтики“. Не разъ уже случилось мнѣ также высказаться и относительно теоріи игры и ея совмѣстимости съ послѣдними приобрѣтеніями эстетики вообще и эстетики первобытнаго искусства въ частности. См. мою книгу: Весенняя обрядовая пѣсня на западѣ и у славянъ Спб. 1903—1905 г.г. („Сб. Акад. Наукъ“ т. 74 и 78), т. II гл. IV: „Происхожденіе поэзіи“. Ср. Происхожденіе поэзіи. „Вѣстникъ“ и Библіотека Самообразованія 1905 г. №№ 41 (стр. 1302) и 42 (стр. 1328) и „Эстетика“, въ Энциклоп. Словарѣ Брокгауза и Ефрона, т. XXI стр. 110.

потому, что первоначальная пѣсня-пляска названа игрой, сначала рассматривается вообще первобытная поэзія и, главнымъ образомъ, отмѣченныя у современныхъ дикарей: негровъ, краснокожихъ и самоѣдовъ пѣснимпровизаціи, а потомъ уже идетъ рѣчь о „поводахъ къ проявленію хорической поэзіи“. Остается неяснымъ: надо ли смотрѣть на пѣсню-импровизацію, какъ на первоначальный видъ поэзіи? Повидимому Веселовскій такъ не думалъ. Признавъ въ самомъ началѣ первоначальную поэзію игрой, онъ уже не возвращается болѣе къ этой мысли и она оставляетъ слѣдъ лишь въ томъ, что обряды и условія быта оказываются лишь „поводами“ къ проявленію „хорической поэзіи“.

Мнѣ остается теперь объяснить лишь то, почему первоначальная поэзія признается хорической. Отчего Веселовскій изначальную поэзію считаетъ хорической, а отнюдь не личной, видно изъ его статьи не вошедшей въ „Три главы“ и посвященной эпическимъ повтореніямъ.

Въ центрѣ этой статьи стоитъ извѣстное мѣсто изъ „Пѣсни о Роландѣ“, когда умирающій Роландъ изображается трижды трубачимъ въ свой рогъ-Олифантъ. По смыслу Роландъ вовсе не трубить трижды, а лишь поэтъ три раза и при томъ въ почти такихъ же самыхъ выраженіяхъ говоритъ о томъ, какъ трубить Роландъ въ рогъ, все усиливая напряженность слабѣющаго героя. Это мѣсто „Пѣсни о Роландѣ“ одно изъ красивѣйшихъ во всей эпической поэзіи. Какимъ же образомъ появился такой великолѣпный поэтический приѣмъ? какъ онъ возникъ и сложился? Веселовскій подошелъ къ историко-стилистическому толкованію этого и подобныхъ эпическихъ повтореній, исходя изъ наблюденія надъ древнѣйшимъ хорическимъ состояніемъ поэзіи. Въ хороводной пѣснѣ-пляскѣ взаимныя отношенія текста пѣсни и припѣва, запѣвалы и хора, хора женскаго и хора мужскаго даютъ представленіе о подхватывающемъ, *чередующемся* исполненіи. А мы еще слышимъ, когда идетъ рѣчь о древнѣйшей поэзіи, объ *амобейности* въ формѣ *спора, соревнованія*, вопросовъ и отвѣтовъ, даже загадокъ и отгадокъ. Это *versibus alternis opprobria rustica* и пѣніе лодочниковъ *certatim* у Горация, сардинскія *bat-torinos*, старинныя *strambotti* и французскія *estrabots*, можетъ быть и античныя застольныя *схолы*. Эпосъ нѣкогда исполнялся также хоромъ. Таковъ когда-то дионрамбъ. Пѣсню о св. Фаронѣ въ связи съ побѣдой Клотарія пѣли, такъ, что при этомъ „*feminaeque choros inde plaudendo com-ponebant*“. Можно было бы вспомнить и о скоморохахъ, пѣвшихъ пѣсню о царѣ Алексѣѣ Михайловичѣ при Олеаріи подъ Ладогой, повидимому также хоромъ. А кабардинскіе гегуако поютъ именно антифонически или амобейно, какъ, судя по одному комментатору Данте, пѣли и ломбардскіе пѣвцы „дѣянія великихъ людей“, *unus proponendo, alius respondendo*.

Отсюда это знаменитое мѣсто—пѣсни о Роландѣ представлялось объясняющимся Веселовскому слѣдующимъ образомъ: „Предположимъ,—пишетъ онъ,—что тѣ кантилены-былины, которыя дали послѣдствіи матеріалъ для *chansons de geste* и опредѣлили особенности стиля, пѣлись антифонически; въ нихъ будутъ повторенія, но припѣвъ исчезъ вмѣстѣ съ хоромъ, отзываясь развѣ въ загадочномъ: *Aoi*, которымъ кончаются нѣкоторыя строфы поэмы о Роландѣ. Одинъ пѣвецъ пѣлъ о томъ, какъ Роландъ затрубилъ въ призывный рогъ: „*Роландъ приставилъ ко рту Олифантъ*, хорошо его захватилъ, *сильно затрубилъ*. Высоки горы, далеко разносится звукъ, на тридцать большихъ лѣтъ слышно, какъ онъ разнесся. *Слышитъ его Карлъ* и его товарищи“. Другой пѣвецъ

вступалъ въ то же положеніе: „*Графъ Роландъ трубитъ въ свой Олифантъ съ трудомъ и усиленіемъ и великой болью; алая кровь струится у него изо рта, лопаются жилы на вискахъ. Далеко слышенъ звукъ его рога; Карлъ слышитъ его*“... Затѣмъ первый изъ пѣвцовъ велъ разсказъ далѣе, и второй вступалъ въ его содержаніе, варьируя его въ новой *laisse*, присоединяя подробности, не предусмотрѣнныя въ предыдущей и производящія на насъ порой *впечатлѣніе* противорѣчій“. Такимъ образомъ эстетическій (въ смыслѣ красиваго) эффектъ впереди, а вначалѣ простой пріемъ въ исполненіи поэтическаго произведенія. Эстетическій эффектъ повторенія, какъ одной изъ особенностей поэтической выразительности получился оттого, что сохранилось бывшее когда-то нормальнымъ при хоровомъ амобейномъ исполненіи для *всей* пѣсни.

Однако, дѣйствительно ли, *вся* пѣсня исполнялась съ такими повтореніями и задержкой на мѣстѣ или въ другихъ мѣстахъ дѣйствіе шло болѣе скорымъ темпомъ и второй пѣвецъ „вступая въ содержаніе“ велъ его и впередъ? Веселовскій не отвѣчаетъ на этотъ вопросъ. Но и съ перваго взгляда не хочется вѣрить обязательности такой медленности въ развитіи поэтическаго повѣствованія. То, что намъ кажется красивымъ въ данномъ драматическомъ моментѣ дѣйствія, если бы это стало правиломъ, представилось бы томительнымъ и скучнымъ. Самое то обстоятельство, что поэтическія повторенія встрѣчаются лишь для изображенія наиболѣе знаменательныхъ положеній говорить за то, что мы не имѣемъ здѣсь дѣло съ осколкомъ общаго правила. А если такъ, то совершенно безразлично, пѣлась ли пѣсня амобейно или нѣтъ; вопросъ остается тѣмъ же и неизмѣннымъ. При амобейномъ исполненіи эпическое повтореніе было бы лишь ярче, въ немъ было бы больше повторности: мы слышали бы тоже самое въ болѣе сильныхъ выраженіяхъ при вступленіи новаго пѣвца, какъ разъ тогда, когда ждали бы отъ него новаго. И это заставило бы еще сильнѣе воспринять повтореніе. Но дѣло все таки въ *самомъ повтореніи* очевидно вовсе не случайномъ, а нужномъ въ пѣніи, примѣненномъ, можетъ быть, и безсознательно, какъ столь многое въ искусствѣ, но примѣненнымъ не спроста, а согласно *художественной* потребности. И я подчеркнулъ это слово, потому, что оно указываетъ на путь, гдѣ надо искать объясненія; онъ—въ эстетикѣ поэтическаго творчества, а отсюда и воспріятія; онъ—въ условіяхъ *поэтической выразительности*.

Мы еще разъ подошли къ предѣламъ исторической поэтики. Тутъ ясно видны взаимныя отношенія ея и эстетики, въ данномъ случаѣ психологіи творчества. Они не мѣшаютъ другъ другу; ихъ области разныя, хотя и соприкасающіяся. Вопросъ объ пріемахъ поэтической выразительности долженъ быть рассмотрѣнъ въ перспективѣ исторической поэтики, но самъ онъ, какъ таковой, исторически едва-ли можетъ быть разрѣшаемъ. Оттого естественно влечетъ къ прежнему объясненію эпическихъ повтореній Веселовскаго. „Въ каждомъ комплексѣ воспоминаній, преимущественно патетическихъ, есть одно, почему бы то ни было становящееся поверхъ другихъ, какъ бы ихъ покрывающее, дающее тонъ всему. Воспоминанія тянутся вереницею, возбуждая различныя ассоціаціи, разбѣгаясь за ними въ сторону, и снова возвращаются къ основной нотѣ и образу: обезсиленный Роландъ трубитъ“. Это старое, свое объясненіе Веселовскій соглашается сохранить, но онъ хочетъ его примѣнять теперь лишь къ „слагателю пѣсни о Роландѣ“. Поэтъ XI в. обнаружилъ здѣсь „и художественный тактъ, и сознательное отношеніе къ средствамъ стиля“. Но „эти

средства выработаны ранѣе“, и вотъ выработку то ихъ хотѣлъ показать Веселовскій,—выработку, аналогичную тому, когда въ синтаксисѣ еще нѣтъ „соподчиненія“, а одна только „координація“. Не правильнѣ ли было бы однако говорить не о *выработкѣ*, а о *разработкѣ*? То, что достигалось чередованіемъ пѣвцовъ при сохраненіи „координаціи“, могло быть, позднѣе достигнуто и однимъ исполнителемъ, какъ въ писанной поэзіи выразительность, когда-то основанная и на интонаціи, и даже на жестахъ послѣ сложнаго процесса дифференціаціи и интеграціи достигается одними лишь синтаксическими средствами.

Но самое явленіе, разбираемое здѣсь, самая поэтическая выразительность едина и изначальна съ самаго того момента, когда хотя бы даже совсѣмъ еще смутно осознаны эстетическія потребности человѣка: а одно изъ средствъ достиженія выразительности: повтореніе, постепенно усиливающее эффектъ.

Но намъ важно было не самое объясненіе эпическихъ повтореній Веселовскаго, а, пока, лишь то, что онъ призналъ первоначальной формой поэзіи хорическую и амобейную.

IV.

Еще въ своей вступительной лекціи Веселовскій говорилъ, что вопросъ о формахъ поэзіи долженъ быть пересмотрѣнъ. Въ эстетикахъ (разумѣлись Гегель и примыкающіе къ нему, напр. Каррьеръ) обыкновенно считается болѣе или менѣе установленной преемственность формъ или родовъ поэзіи, при чемъ она основывается на слишкомъ узкомъ наблюдении: на одномъ лишь развитіи древнегреческой поэзіи. Эта мысль повторена и въ „Трехъ главахъ“. Веселовскій говоритъ здѣсь, что „изъ односторонняго обобщенія фактовъ греческаго литературнаго развитія, принятаго за идеальную норму литературнаго развитія, вообще“ вошло въ привычку заключать о „троичности“ въ постепенномъ преобладаніи сначала эпоса, потомъ лирики и наконецъ драмы. „На первомъ планѣ,—изображаетъ подобныя воззрѣнія Веселовскій,—эпосъ, какъ выраженіе *объекта*, объективнаго міра, впечатлѣніе котораго пополнить не развитое еще сознаніе личности, подавляя ее своею массою. Въ другой исторической чередѣ личность начинаетъ развиваться и ростъ ея самосознанія открывается въ новой поэзіи: *субъекта: лирикѣ*. Когда субъектъ окрѣпнѣе, является возможность критическаго отношенія къ міру объективныхъ явленій, оцѣнка человѣческой роли въ окружающемъ ее эпосѣ, страдательной или побуждающей, борящейся. Этому и отвѣтило появленіе *драмы*, поэзіи *объекта=субъекта*“. Понятно, что шестидесятинику, Веселовскому, подобныя представленія отвлеченнаго идеализма, примѣненнаго къ эволюціи поэзіи, были совершенно чужды, и какъ большинство ученыхъ 60-ыхъ годовъ, онъ даже ставитъ себѣ одной изъ основныхъ задачъ бороться съ ними, выдвигая обобщеніе, основанное не на умозрѣніи, а на строго обслѣженныхъ и научно установленныхъ фактахъ.

Впервые въ 1879 г. въ лекціяхъ по всеобщей литературѣ Веселовскій обѣщалъ своимъ слушателямъ посвятить отдѣльный курсъ „изученію литературныхъ формъ“. Позднѣе отъ 1881 г., до 1886 г., въ Университетѣ и на Высшихъ Женскихъ Курсахъ, и издаются курсы подъ общимъ заглавіемъ: „Теорія поэтическихъ родовъ въ ихъ историческомъ развитіи“. Курсы эти были посвящены, однако, преимущественно эпосу. Лишь од-

нажды на женскихъ курсахъ были изданы лекціи и по лирикѣ и драмѣ. Вышедшіе безъ редакціи самаго Веселовскаго эти курсы, впрочемъ, не могутъ считаться вполнѣ правильнымъ отраженіемъ высказанныхъ Веселовскимъ взглядовъ, а въ печать изъ нихъ не попадаетъ почти ничего.

Однако, теорія возникновенія эпоса, которую мы находимъ въ окончательной формулировкѣ въ „Трехъ главахъ“, сложилась уже тогда и осталась почти безъ всякаго измѣненія, развѣ только нѣсколько дополненная въ деталяхъ. Она печатно была впервые высказана, въ 1886 году, въ введеніи къ работѣ по исторіи романа и повѣсти. Уже тогда, въ 1886 г., Веселовскій категорически высказывается противъ теоріи послѣдовательныхъ періодовъ: эпического, лирическаго и драматическаго, или какъ это полагали еще нѣкоторые ученые сначала лирическаго, а потомъ уже эпического и драматическаго; онъ выдвигаетъ теорію первоначальнаго *синкретизма* единой и нераздѣльной пѣсни-пляски-игры. Я приведу цѣликомъ эту страницу, дающую общую картину цѣлаго въ одномъ блестящемъ очеркѣ:

„Въ началѣ, въ пра исторіи поэтическаго и вообще художественнаго развитія, слѣдуетъ предположить извѣстный синкретизмъ, не смѣшеніе, а отсутствіе различія, между опредѣленными поэтическими родами, поэзіей и другими искусствами, нѣчто до сихъ поръ живущее въ поэзіи народнаго обряда, какъ въ старо-греческихъ народныхъ празднествахъ въ честь Діониса: поэзія поется и пляшется, сопровождается извѣстнымъ мимическимъ дѣйствомъ, выражающимъ тѣлодвиженіями эпическую канву пѣсни. Это въ одно и тоже время, и эпосъ, и лирика, не отдѣленные отъ музыки и драмы; то, и другое, и третье—понятое формально, какъ *формы* поэтическаго выраженія, которыя, наполненные соотвѣтствующимъ содержаніемъ, выступаютъ передъ нами послѣдовательно, какъ—эпосъ, лирика, драма. На первый разъ это—эпическій речитативъ съ лирическими порывами, обращеніями, припѣвами, драматическое дѣйствіе безъ драмы.

„Изъ этого синкретическаго безразличія происходитъ, съ теченіемъ времени, рядъ выдѣленій. Выдѣляется изъ связи съ пляской и драматической игрой, лирико-эпическая пѣсня, съ содержаніемъ, заимствованнымъ изъ стараго мѣа, преданія, либо навѣянная какимъ нибудь событіемъ, взволновавшимъ народныя симпатіи. Мы можемъ составить себѣ приблизительное понятіе о нихъ по стилю гомерическихъ гимновъ (за вычетомъ ихъ художественной обработки), по средне-вѣковой кантатенѣ напр. о св. Фаронѣ, по сербскимъ и мало-рускимъ историческимъ пѣснямъ—думамъ. Эпическій рассказъ, но глубоко захватывающій интересы, страсти пѣвца, потому патетическій. Такого рода пѣсня могла еще нѣкоторое время держаться при синкретическомъ обрядѣ, послѣ того какъ она уже выдѣлилась изъ его состава: на Фарейскихъ островахъ *плясали*, очевидно, мимически, пѣсню о пораженіи Сигурдомъ змѣя Фафнера, какъ въ Греціи—свадьба Зевса и Геры, у Лонга—мѣсъ о Панѣ и Сирингѣ.

„Паеосъ держится немногими поколѣніями; затѣмъ *настроеніе* замираетъ вмѣстѣ съ непосредственностью, но остается интересъ къ *содержанію* пѣсни: изъ лирико-эпической она становится эпической, матеріаломъ не для пѣвца, а для сказателя. Таково отношеніе малорусскихъ думъ къ великорусскимъ былинамъ: надъ былинной никто не заплачетъ, какъ гомеровскій грекъ надъ рассказомъ Хемія и Демодока, какъ малороссъ надъ своею думой.

„Эпическая пѣсня обособилась, ходить въ народѣ, изъ поколѣнія въ поколѣніе. Близкія лирическія симпатіи исчезли не исчезъ интересъ къ разсказу: оторванные, отдаленныя отъ живой памяти, пѣсни повторяются, искажаются, группируются вокругъ одного лица или событія, спѣваются около Сиды, либо Ильи Муромца, либо битвы на Косовомъ полѣ. Такого рода полународныя, полусознательныя, т. е. личные своды — спѣвки, сохранились, они то и могли лечь съ *основу* большихъ эпопей, при чемъ для насъ все равно — называются-ли эти эпопеи Иліадой и Одиссеей, либо Пѣсней о Роландѣ“.

„Ихъ появленіемъ заканчивается первый періодъ поэтическаго развитія: это какъ бы вѣнчаніе зданія, общій аккордъ, въ которомъ сведены всѣ мотивы, все міросозерцаніе, предъидущей эпической эпохи“.

Тутъ все сказано. Веселовскій, такимъ образомъ, еще тогда, за пятнадцать лѣтъ до появленія „Трехъ главъ“ представилъ эволюцію отъ синкретической пѣсни-пляски, хоровой и крѣпкой обряды, до осложненной и уже литературной эпопеи. Но только теперь, когда ясна общая система его поэтики, эта страница изъ „Исторіи романа и повѣсти“ становится вполне понятной. Первоначальнымъ видомъ поэзіи признается синкретическая обрядовая пѣсня-пляска-игра съ самаго начала, одновременно и эпическая, и лирическая, и драматизующая пѣсня-дѣйство съ аккомпаниментомъ инструмента. Въ ней, какъ это довольно подробно показано потомъ въ „Трехъ главахъ“, нельзя предположить еще большаго количества словъ. Слово еще жалко, бѣдно; оно еще что-то — междометіе, восклицаніе; потомъ — лирико-эпическая пѣсня-пляска уже съ значительнымъ преобладаніемъ словъ, т. е. поэзіи въ тѣсномъ смыслѣ слова, и наконецъ, окончательное выдѣленіе поэзіи, въ данномъ случаѣ, выдѣленіе эпическаго момента разсказа, вызывающаго интересъ, но уже не трогающаго, безъ возгласовъ гнѣва и радости, скорби и восторга.

Относительно лирико-эпической пѣсни, собственно и составляющей синкретическую поэзію, т. е. форму искусства, гдѣ уже не имѣютъ преобладающаго значенія пляска и музыка (пѣнія или инструментовъ), Веселовскій вноситъ, однако, въ „Трехъ главахъ“ цѣлый рядъ новыхъ соображеній: они прежде всего основаны на томъ вниманіи, какое онъ удѣляетъ хорическому началу. Мы уже видѣли, что ему кажется особенно чреватымъ послѣдствіями, для дальнѣйшей эволюціи поэзіи, то обстоятельство, что хорическое начало предполагаетъ „чередованіе“ въ исполненіи текста. Запѣвало и хоръ, или два солиста и хоръ, подпѣвающий и пляшущій, и въ томъ, и въ другомъ случаѣ, мы имѣемъ *амобейность*, исполнение *certatim, versibus alternis*, по средневѣковой glossѣ: *einwigi — singulare certamen*, разновидность болѣе древней формы послѣдующей тенцоны. Какъ мы знаемъ, этотъ характеръ древней поэзіи отразился, по мнѣнію Веселовскаго, въ самомъ стилѣ эпической поэзіи: въ такъ называемыхъ повтореніяхъ. Тогда же, въ статьѣ объ эпическихъ повтореніяхъ, Веселовскій сопоставилъ съ амобейностью еще и чередованіе формы изложенія, именно чередованіе *прозы и стиховъ*. Онъ часто приводитъ это распространенное выраженіе въ средневѣка: *dire et chanter, singen und sagen*. Типиченъ для этой манеры старофранцузскій романъ Aucassin et Nicolette, состоящій цѣликомъ изъ такого смѣшенія формы, при чемъ, когда вновь начинаются вслѣдъ за прозаическимъ разсказомъ стихи, каждый разъ оговорено: *or se cante*. Кёгель въ исторіи древнѣйшаго періода

нѣмецкой литературы, приводя соображенія Ольденберга о „смѣшанной формѣ“ и въ древне-индійской литературѣ и соображенія Мюлленгофа, о подобномъ же складѣ Эдды, пришелъ уже къ заключенію, что „смѣшанная форма вѣроятно единственная форма эпической пѣсни, которую можно признать пра-германской“. Веселовскій прибавляетъ къ этому еще извѣстіе изъ Нормандіи, гдѣ отмѣченъ такой порядокъ исполненія пѣсни на свадьбѣ: „крестьяне пѣли, скрестивъ руки и закрывъ глаза: послѣ каждаго припѣва они напередъ говорили, о чемъ будутъ пѣть въ слѣдующемъ куплетѣ“. Такимъ образомъ возникаетъ представленіе либо „о строфическомъ строѣ пѣсни, такъ что пѣсня слагалась въ чередованіи строфъ, разнообразно дополнявшихъ другъ друга, съ повтореніемъ стиховъ и группъ стиховъ“, либо „могли чередоваться такимъ же образомъ партіи прозаическаго сказа и стиха, унаслѣдованныя изъ хоровой двойственности речитатива и припѣва“. Первая манера сохранилась въ изложеніи старо-французскихъ *chansons de geste*, съ ихъ строфичностью и рядами *couplets similaires*, слѣды второй можно видѣть „въ нѣсколько загадочномъ Aucassin et Nicolette съ перебоемъ прозаическихъ и стихотворныхъ партій, то вступающихъ другъ въ друга, то послѣдовательно развивающихъ нить дѣйствія“.

Лирико-эпическій складъ синкретической пѣсни-пляски не надо, стало быть, понимать лишь какъ балладу, древнѣйшій видъ которой можно видѣть въ старо-франц. *chansons de toile* или *chansons d'histoire*, пѣвшихся на посидѣлкахъ, за пряжей, и содержавшихъ въ себѣ короткое повѣствованіе, сильно окрашенное живымъ и взволнованнымъ чувствомъ. Оба элемента, эпическій и лирический, располагаются первоначально, по мнѣнію Веселовскаго, почти механически соединяясь другъ съ другомъ. Мы имѣемъ въ пѣснѣ ввидѣ речитатива запѣвалы, или прозы разсказчика, или отдѣльныхъ строфъ пѣвца „эпическую часть—канву дѣйствія“, а рядомъ съ этимъ выражается „лирическое впечатлѣніе“, вступающее со вторымъ пѣвцомъ, останавливающимъ слушателя на особенно поразившемъ событіи, высказывающимъ свое отношеніе, передающееся слушателю, можетъ быть, еще вторящему въ припѣвѣ.

Лирико-эпическая пѣсня по содержанію, какъ мы отчасти уже видѣли, либо миѣтическая, либо политическая. Последняя ея разновидность отмѣчается подробнѣе главнымъ образомъ потому, что именно политическая или, скажемъ, военная пѣсня и ляжетъ позднѣе въ основу эпоса. Вообще же лирико-эпическая пѣсня еще сравнительно крѣпкая обрядовой средѣ можетъ, конечно, строиться на самомъ разнообразномъ содержаніи. Сюда въ сущности входитъ и пѣсня—заклинаніе, содержащая въ себѣ повѣствовательный элементъ. Эпическое выражаетъ вообще „желаемое“; это первое проявленіе творящей фантазіи. Она оттого присуща и пѣснѣ рабочей. Еще нагляднѣе видно сочетаніе эпически-повѣствовательнаго и лирически-взволнованнаго въ тѣхъ пѣсняхъ-импровизаціяхъ, о которыхъ была рѣчь выше. Импровизируется событіе, только что случившееся. Однообразнымъ темпомъ, монотонно напѣваетъ современный дикарь о своей послѣдней встрѣчѣ, о своей неудачѣ на охотѣ, о томъ, что слышалъ или видѣлъ. И врываются въ пѣсню восклицанія, иногда они исходятъ не отъ самого пѣвца, а отъ слушателей легко входящихъ въ пѣсню при этомъ удивительномъ дарѣ пѣснетворчества, которое замѣчается и теперь среди некультурныхъ народностей, стоящихъ на низкихъ ступеняхъ развитія. Итакъ лирико-эпическая пѣсня это общая форма—протоплазма.

Изъ нея должна получиться эпическая пѣсня. Но она разовьется не вообще изъ лирико-эпической пѣсни, а лишь изъ одной опредѣленной ея разновидности.

Тѣ обстоятельства, при которыхъ происходитъ зарожденіе лирико-эпической пѣсни, родоначальницы будущаго эпоса,—особы. Эпическая поэзія, въ томъ видѣ, какъ она разовьется въ послѣдствіи, родится среди распрей съ сосѣдями при зарожденіи „племеннаго самосознанія“. Въ ея далекой первоначальной основѣ слышится дикий и яростный вопль военной пѣсни, или пѣсни маршевой и протяжный вопль заплачки по погибшемъ героѣ, по проигранной битвѣ. Въ соответственномъ мѣстѣ „Трехъ главъ изъ исторической поэтики“ Веселовскій вноситъ вотъ это, чисто географическое соображеніе о зарожденіи подобныхъ пѣсенъ. Онъ говорить, что зарожденіе это надо искать „на межѣ двухъ племенъ“. Тутъ по обѣ стороны раздѣляющаго племена рубежа „создавались лирико-кантилены, международныя (если можно говорить о народности) въ томъ смыслѣ, что тамъ и здѣсь попеременно пѣли о побѣдахъ и пораженіяхъ, выходили на сцену, въ освѣщеніи хвалы, порицанія или страха, одни и тѣже имена витязей, вождей; вокругъ нихъ собранъ интересъ, вокругъ нихъ ихъ боевые товарищи, дружина, о нихъ слагаются пѣсни брани и мести, поминальныя, величальныя, поются и циклизуются, притянутыя тѣмъ и другимъ рѣшающимъ событіемъ, славой одного имени. Такую *естественную циклизацию* слѣдуетъ представить себѣ уже въ лирико-эпическую пору: слагалась, вызванная ея темпоре однимъ и тѣмъ же фактомъ, подвигомъ, не одна пѣсня, а нѣсколько; одиѣ изъ нихъ забывались, другія переходили изъ одного поколѣнія въ другое вмѣстѣ съ памятью подвига, что предполагаетъ и его цѣнность въ глазахъ потомства и начала исторической традиціи родовой или народной“.

Для пониманія дальнѣйшей эволюціи эпопеи къ общимъ замѣчаніямъ, приведенной выше страницы изъ введенія къ „Исторіи романа повѣсти“, надо прибавить въ особенности ту эволюцію пѣвца, которая уже была указана, когда шла рѣчь объ опредѣленіи поэта. Эволюція пѣвца—вотъ, что въ значительной степени поспособствовало и эволюціи пѣсни помимо простого охлажденія къ событіямъ, запомнившимся, но безразличнымъ для интересовъ момента. Сначала пѣвецъ—дружинникъ, близкій къ герою-вождю. Онъ воспѣваетъ его подвиги, но онъ же помнитъ и о его предкахъ; онъ хранитель преданія не только пѣсеннаго, но и генеологическаго. Онъ знаетъ и преданіе политическое, помнитъ о правахъ. Сообразно съ этимъ въ пѣснѣ—процессъ *генеологической циклизации*, однообразное освященіе событій, сводимыхъ къ однимъ типичнымъ, борьбѣ съ однимъ главнымъ врагомъ, во имя одного преобладающаго принципа. Слѣдующую стадію составляютъ тѣ пѣвцы, схожіе по типу уже не съ древне-германскимъ *scop*омъ, а съ жонглерами и *spielleute*. Пѣвецъ, какъ будто опустился на шкалѣ общественнаго признанія туда внизъ, гдѣ онъ сливается по характеру и положенію съ простымъ потѣшникомъ. Его служеніе также продажно. Онъ воспѣваетъ того, кто платитъ. Но за то онъ поетъ уже безъ волненія и о стародавнемъ, при чемъ это стародавнее онъ уже не старается приноровлять къ потребностямъ политической минуты. Тутъ—новый характеръ пѣсни не только по настроенію, но и по составу. Теперь главная цѣль—занимательность, и оттого можно широко пользоваться отовсюду; тутъ входятъ въ свои права заимствованія. Это то состояніе, какое относительно русскаго былевого эпоса проф. Жда-

нова, вообще такъ много усвоившій себѣ изъ манеры и взглядовъ Веселовскаго, называлъ „скоморошнымъ состояніемъ“ былевой поэзіи. Но если тутъ эпическая поэзія, историческая въ самой своей основѣ принимаетъ характеръ сказочный, фантастическій, запутывающій различные сюжеты, въ забвеніи основного мотива, то на лицо и новая сдерживающая стихія. Когда она исчезнетъ, тогда начнется разложеніе эпопеи, ея упадокъ и вырожденіе. Эта стихія—*школа*. Она даетъ устойчивость стиля, традиціонность образовъ. Прикрываясь знаніемъ и этимъ поднимая свою компетентность, эпическій пѣвецъ этого типа ограничиваетъ произволь своей поэтической изобрѣтательности. Новое должно подходить подъ основной типъ,—стиль; оно должно отвѣчать требованіямъ школы. Но та же школа даетъ банальность, затверженность образовъ и сравненій, одинаковость въ положеніяхъ и типахъ героевъ, одинаковость и въ созданіи новыхъ эпическихъ разсказовъ изъ простого перелома прежнихъ. Тутъ, конечно, мы—уже на границѣ упадка, упадка въ самой школѣ, пережившей себя и способной лишь повторяться.

На пути разложенія можетъ быть однако и „задержка“, какъ выражается Веселовскій. Эта задержка съ историко-литературной точки зрѣнія въ его глазахъ получаетъ огромную важность. Мы подошли къ моменту созданія такого уже личнаго и въ значительной мѣрѣ искусственнаго эпоса, какъ тѣ самыя *chansons de geste*, что дошли до насъ не какъ „спай“ старыхъ былевыхъ пѣсень, а „спѣвы“, созданія отдѣльных поэтовъ. Сущность не измѣнилась, но въ эволюціи поэзіи это моментъ вполне новый. „Прогрессъ“,—говоритъ Веселовскій,—не въ индивидуальномъ починѣ, а въ его сознательности, въ цѣнности, которая дается пѣсенному акту, въ записи, которой закрѣпляется не пѣсня—сводъ, а поэтическое произведеніе, когда пѣвецъ ощутитъ себя—поэтомъ“. „Задержкой“ мы можемъ назвать этотъ моментъ, такимъ образомъ, потому, что народившійся поэтъ еще не совсѣмъ отдѣлился отъ пра-поэта, стоящаго на рубежѣ между пѣвцомъ-поэтомъ и жонглеромъ. Но эпосъ уже приговоренъ. Всѣ попытки созданія искусственнаго эпоса отъ Виргилія, до Вольтера—попытки ошибочныя. Эпосъ личный—родъ творчества невѣрный; онъ безъ будущности, безъ блеска и надежды. То, что удастся въ этомъ родѣ, переходитъ уже въ другой родъ поэзіи, свойственный лишь ея личному, не народному періоду—въ романъ.

Я остановился такъ подробно на взглядахъ Веселовскаго по эволюціи эпопеи, потому, что именно эта часть всей болѣе широкой его теоріи развитія поэтическихъ родовъ наиболѣе закончена и продумана. Здѣсь чувствуется высшее мастерство. Здѣсь настоящее совершенство всесторонней обработки матеріала. И надо замѣтить, что эпопея и поддается гораздо болѣе такому изученію, какое издавна предпринималъ Веселовскій. Когда мы говоримъ эпосъ, мы вѣдь разумѣемъ нѣчто очень опредѣленное, нѣчто, границы чего строго очерчены. Веселовскій, какъ мы видѣли, говоритъ и о миѣическомъ эпосѣ, но въ сущности онъ цѣликомъ занятъ происхожденіемъ героической эпопеи, исторической въ своей основѣ, почти исключительно военной, т. е. роду поэзіи, завѣдомо вышедшему изъ одной опредѣленной среды, однихъ и тѣхъ же всюду одинаковыхъ человѣческихъ отношеній и отправленій. Совершенно не то представляютъ собою лирика и драма.

Оба эти понятія гораздо болѣе расплывчаты. Это роды поэзіи, почти безгранично разнообразные. Да и дѣйствительно ли это роды поэзіи? Когда

мы говоримъ „лирика“, мы гораздо болѣе разумѣемъ стихію въ поэзій, чѣмъ опредѣленные виды поэзій. И тоже самое можно сказать и о драмѣ. Въѣдъ мы разумѣемъ подъ драмой вовсе не только голую форму, а нѣчто въ самой сути—драматичность, а не только драму; и драму мы считаемъ наиболѣе совершеннымъ видомъ, соответствующимъ драматичности, т. е. наглядности, осуществленію въ дѣйствіи. Нечего также говорить, что ни за лирикой, ни за драмой уже не стоитъ такой опредѣленной среды, или опредѣленныхъ интересовъ, какъ за эпосею.

Такимъ образомъ, самое подраздѣленіе родовъ поэзій на эпосъ, лирику и драму и имѣетъ, быть можетъ, гораздо большее значеніе въ томъ старомъ гегелевскомъ значеніи, хотя и облеченномъ имъ въ историческія нормы, но въ существѣ дѣла отвлеченномъ, который отвергъ Веселовскій—не теоретикъ, а историкъ. Можетъ быть, важнѣе говорить объ эпическомъ складѣ, или о повѣствованіи, о лиризмѣ и драматизмѣ. Во всякомъ случаѣ то и другое надо было бы строго различать. Напримѣръ, если драма, т. е. скорѣе драматическая форма, есть всетаки родъ поэзій, и ея исторія, можетъ быть, съ этой точки зрѣнія, т. е. съ точки зрѣнія формальной, разсмотрѣна, то какъ быть съ лирикой? Тутъ даже трудно и установить, какія конкретныя литературныя явленія сюда войдутъ. Чистая лирика, т. е. лирика, какъ поэтическая форма, вѣтся по полю поэзій, лишь тоненькой и часто вовсе обрывающейся нитью. Лирическая стихія, напротивъ, богата и разнообразна. Это затрудненіе, вызываемое старымъ подраздѣленіемъ на эпосъ, лирику и драму, и чувствуется въ „Трехъ главахъ изъ исторической поэтики“ Веселовскаго. Но затрудненіе это онъ недостаточно сознаетъ, или во всякомъ случаѣ онъ не знаетъ изъ него выхода. Когда онъ говоритъ о *лириктѣ*, онъ во всякомъ случаѣ разумѣетъ *лиризмъ*.

И если помнить, что говорилось объ эволюціи эпоса, то а priori легко представить себѣ, какова должна быть соответствующая эволюція лиризма. Мы должны взять точкой отправленія лирико-эпическую пѣсню и предположить эволюцію изъ нея элементовъ взволнованности, этой эмоциональности, что выражается вторгающимися въ повѣствованіе возгласами. Веселовскій, приступая къ эволюціи лирики именно и начинается съ того, что подчеркиваетъ „субъективизмъ эпоса“ на его начальной стадіи. Этотъ субъективизмъ онъ называетъ *коллективнымъ субъективизмомъ*. „Каждый видный фактъ,—пишетъ Веселовскій,—вызоветъ отѣнку, въ которой сойдется большинство; пѣсня будетъ коллективно субъективнымъ самоопредѣленіемъ, родовымъ, племеннымъ, дружиннымъ, народнымъ; въ него входитъ и личность пѣвца, то-есть того, чья пѣсня понравилась, пригодилась“. Лирическое начало, лиризмъ въ поэзій стало быть—„проэктіа коллективнаго я“. Въ составѣ пѣсни „слагаются refrains, коротенькія формулы, выражающія общія простѣйшія схемы простѣйшихъ эффектовъ“. Они встрѣчаются въ обрядовой связи, напримѣръ, въ свадебномъ дѣйствѣ, въ запѣвахъ и припѣвахъ лирико-эпической и эпической пѣсни—наслѣдіе хорового возгласа: это ихъ крѣпкое, исторически, мѣсто. Но они ходятъ и отдѣльно: зачаточные, формальные мотивы того жанра, который мы назовемъ *лирикой*“. При дифференціаціи, лирическое начало, такимъ образомъ, интегрируется, начинается „ходить отдѣльно“; при какихъ условіяхъ?—этого однако Веселовскій не разъясняетъ въ такой мѣрѣ, какъ аналогичный процессъ объясненъ для эпоса.

Но тутъ немедленно должно возникнуть еще одно сомнѣніе. При

характеристикъ синкретической хоровой пѣсни мы видѣли, что въ самомъ началѣ, на самой первой стадіи ея зарожденія, когда пѣніе и дѣйствіе еще преобладали, поэзія въ тѣсномъ смыслѣ, т. е. слово сводилось къ междометіямъ. Но вѣдь эти возгласы, несомнѣнно, можно назвать „ходящими отдѣльно коротенькими формулами“, выражающими эффектъ. Отчего не сказать, что таковою и представляется поэзія съ самаго начала, т. е. что лирика не выдѣлилась изъ лирико-эпической пѣсни, а что она то и есть древнѣйшій видъ поэзіи, какъ думаютъ многіе авторы поэтикъ? Если замѣчаніе Якобовскаго: *Urpoesie war reiner subjektivismus*, болѣе хлестко, чѣмъ вразумительно, то вѣдь и Шереръ, одинъ изъ приверженцевъ теоріи первоначальнаго синкретизма, былъ склоненъ представить эту первоначальную синкретическую пѣсню съ сильнымъ преобладаніемъ лиризма. Я выдвигаю этотъ вопросъ потому, что теорія синкретизма, въ томъ видѣ какъ она представлена у Веселовскаго, какъ мы сейчасъ увидимъ принципиально не могла бы ничего возразить противъ подобнаго предположенія. Она вовсе не считаетъ единственнымъ закономъ развитія поэтическихъ родовъ дифференціацію и интеграцію. Принимая эту формулу современнаго эволюціонизма, она не только не проводитъ ее вполнѣ послѣдовательно, но строить эволюцію одного рода поэзіи совершенно независимо отъ нея.

Я разумѣю эволюцію *драмы*. Ея исторія, согласно теоріи Веселовскаго, вполнѣ своеобразна.

Драма, какъ родъ поэзіи, т. е. какъ форма, занимаетъ совсѣмъ особое мѣсто въ теоріи первоначальной синкретической пѣсни-пляски. Когда-то на нее смотрѣли, какъ на равнодѣйствующее эпоса и лирики, т. е. какъ на наиболѣе сложный видъ творчества, результатъ долгой эволюціи и наиболѣе совершенное чуть ли не окончательное созданіе художества. Съ появленіемъ теоріи первоначальнаго синкретизма взглядъ на драму мѣняется кореннымъ образомъ. На нее начинаютъ смотрѣть не какъ на самый молодой изъ постепенно выдвигающихся родовъ поэзіи, а, напротивъ, какъ на самый старый изъ нихъ или во всякомъ случаѣ на сохранившій въ себѣ черты самаго стараго. „Драма,—пишетъ Веселовскій въ „Трехъ главахъ“,—въ первыхъ своихъ художественныхъ проявленіяхъ сохранила весь синкретизмъ обрядоваго хора, моменты дѣйства, сказа, діалога“. Если дифференціація и интеграція хорового синкретизма приводятъ къ образованію эпоса и лирики, то тутъ совершается какое-то прямое, не подчиняющееся этимъ законамъ свое собственное развитіе. Синкретизмъ, оказывается, не только живетъ дальше, но еще организуется по новому, выдвигая діалогъ, расчленяя корифея на актеровъ, постепенно отдѣляясь отъ хора и т. д. Оттого съ перваго взгляда такъ легко объясняется, съ точки зрѣнія этой заманчивой для всякаго эволюціониста теоріи выдѣленія родовъ поэзіи изъ единой первоосновы, драма, но на самомъ дѣлѣ составляетъ ея главное затрудненіе. Ея законы оказываются какіе-то свои. Она почему-то не поддается дифференціаціи. Но мало этого. Вѣдь ясно, что и помимо этого чисто теоретическаго затрудненія, такой незамысловатой эволюція драмы представлялась, лишь очень давно, тогда, когда еще возникала теорія синкретизма. Съ теченіемъ времени оказалось, что исторія драмы наибольшія трудности представляетъ именно на первыхъ стадіяхъ своего развитія. И можно сказать, что, чѣмъ очевиднѣе представлялась близость первыхъ зачатковъ драмы къ обрядовому дѣйству, тѣмъ труднѣе становилось, на самомъ дѣлѣ, не только теоретически, но и исторически связать ея дальнѣйшую эволюцію съ этими зачатками. Напр.

народная драма европейских народов оказалась безвозвратно и навсегда явлением сравнительно позднимъ.

Эта трудность вопросовъ эволюціи драмы и чувствуется въ относящихся сюда страницахъ „Трехъ главъ изъ исторической поэтики“.

Въ своей вступительной лекціи „О методахъ и задачахъ исторіи литературы“, Веселовскій жалуется на то, что „нѣмецкая эстетика игнорируетъ мистерію“. Эстетика считаетъ драму поздно развившейся изъ эпоса и лирики, говорить о ней, какъ о чемъ-то производномъ, а между тѣмъ „драма существовала задолго до эпоса и притомъ съ совершенно эпическимъ содержаніемъ: примѣръ этого представляютъ средневѣковыя мистеріи и народныя игры, сопровождавшія годовыя празднества и отличавшіяся совершенно драматическимъ характеромъ“. Изъ этихъ словъ мы, несомнѣнно, вправѣ заключить, что создававшаяся уже теорія непосредственнаго развитія драмы изъ обрядоваго синкретизма, хотѣла черпать аргументы въ свою пользу именно изъ исторіи средневѣковаго театра. Но, вотъ, въ „Трехъ главахъ“ о средневѣковомъ-то театрѣ и не упоминается вовсе. Рѣчь идетъ о „медвѣжьей игрѣ“ сибирскихъ инородцевъ, которой поклоняющіеся медвѣдю охотники справляютъ праздникъ улова, съ сложнымъ драматическимъ дѣйствіемъ, съ комическими сценами, съ пѣснями и плясками; потомъ отсюда Веселовскій переходитъ къ судьбамъ индійской драмы, погружаясь въ невѣдомое, доступное лишь небольшой кучкѣ специалистовъ, прошлое: „начатки“ діалогическихъ гимновъ Ригведы, а дальше новый этапъ его разсужденій составляетъ народныя древне-италійскія игры, всѣ эти загадочныя извѣстія о фесценинахъ и ихъ отношеніяхъ къ аграрнымъ празднествамъ, то, что разсказываетъ Ливій Iulii scenici, сатурнъ, ателланахъ и проч.; заканчивается, наконецъ, очеркъ эволюціи первыхъ шаговъ драмы дебрями происхожденія древне-греческой трагедіи. Путь разсужденій Веселовскаго лежитъ здѣсь т. обр. по темнымъ областямъ плохо извѣданнаго. И онъ и выражается осторожно. Нигдѣ, ни въ одной части своей поэтики, онъ не дѣлаетъ столько вскользь брошенныхъ оговорокъ о лишь сравнительной достовѣрности изображаемой имъ эволюціи какъ здѣсь.

Умолчаніе о средневѣковомъ театрѣ особенно характерно. Очевидно аргументовъ пришлось искать; ихъ не было подъ рукой въ наиболѣе близкой области медіевизма; оттого и пришлось все свое разсужденіе строить на сравнительно чуждомъ матеріалѣ.

Пока матеріалъ для иллюстраціи теоріи даетъ фольклоръ, она впрочемъ развивается довольно стройно. Въ „медвѣжьей игрѣ“ съ ея жертвоприношеніями, пѣснями, плясками и проч. обрядовой характеръ очевиденъ. Умиловленіе и очищеніе переплетаются здѣсь съ заклинаніемъ счастливаго улова. Можно также сказать, что „народныя начала римской драмы, освобожденные отъ нѣкоторыхъ легендъ, входятъ въ картину общей драматической эволюціи“. Но даже для этихъ двухъ эпизодовъ восстанавливаемой сравнительнымъ методомъ эволюціи драмы пришлось ввести новое понятіе: *культъ*. Драма выдѣляется изъ хорического синкретизма не непосредственно. Она разовьется на почвѣ чего то уже болѣе традиціонно-устойчиваго и не столь утилитарнаго, какъ обрядъ: на почвѣ культа. Такъ случилось въ особенности въ древней Греціи, при чемъ „выходъ изъ культа будетъ моментомъ ея художественнаго зарожденія“. Но уже и „медвѣжья драма“ взятая точкой отправленія „колеблется между обрядомъ и культомъ“. Теорія должна была, такимъ образомъ, на пути своего

окончательнаго осуществленія значительно измѣниться и, кромѣ того, утратить и свою былую увѣренность. Она при этомъ почти цѣликомъ должна была построиться на послѣднихъ работахъ по античному театру въ его таинственной связи съ этимъ очень еще плохо до сихъ поръ обслѣдованнымъ, слишкомъ миеологически толкуемомъ античнымъ жреческимъ культомъ.

Общимъ выводомъ, къ которому приходитъ Веселовскій надо признать слѣдующее положеніе: „художественная драма сложилась, сохраняя и вмѣстѣ съ тѣмъ претворяя и свои культовые формы и сюжеты миеа. Выработка эпического преданія и ростъ личной художественной лирики не могли не найти въ ней отраженія, но она—не новый организмъ, не механическое сплоченіе эпическихъ и лирическихъ партій, а эволюція древнѣйшей синкретической схемы, скрѣпленной культомъ и послѣдовательно воспріявшей результаты всего общественнаго и поэтического развитія. Свободное отношеніе къ содержанію религіозной легенды и ея емкость были однимъ изъ условій ея художественнаго развѣта“. Въ конечномъ итогѣ Веселовскій, такимъ образомъ, самъ послѣдній моментъ выдѣленія художественной драмы изъ культовой представляетъ себѣ на основаніи данныхъ исторіи греческой поэзіи.

Таковы трудности, возникающія при близкомъ ознакомленіи съ теоріей синкретизма. Полную законченную стройность теорія эта у Веселовскаго получила главнымъ образомъ и почти исключительно въ построеніяхъ эволюціи эпоса. Но теорія, не достигшая полнаго совершенства во всей своей архитектурѣ, отнюдь не должна считаться теоріей невѣрной. Постепенное выдѣленіе родовъ поэзіи изъ первоначальнаго синкретизма не доказано, но ея относительное правдоподобіе выдвигаетъ эту теорію на первый планъ.

Я закончу рѣчь объ этой теоріи, какъ она развита Веселовскимъ, нѣсколькими общими замѣчаніями, которыя сдѣлають мою мысль еще болѣе ясной.

Надо строго различать эволюцію поэтическихъ родовъ отъ ихъ исторіи, эволюцію драмы, эпоса, лирики и т. д. отъ исторіи драмы и эпоса, лирической поэзіи и романа. Когда мы говоримъ просто—исторія, дѣло идетъ о прогматическомъ изложеніи, и стройности его вовсе не нарушаетъ вторженіе какихъ либо постороннихъ факторовъ: иноземное вліяніе, выдвинувшееся значеніе гениальной личности, какія либо историческія событія и т. п. Совершенно иначе стоитъ дѣло, когда мы говоримъ: эволюція. Тутъ мы разумѣемъ нѣкоторые объединенные одними частными и общими законами, связанные въ нѣчто цѣлое событія, стремящіяся къ одной установленной цѣли. Мы имѣемъ развитие, въ которое мы влагаемъ а priori извѣстную цѣлесообразность. Веселовскій стоитъ въ своей поэтикѣ на эволюціонной точкѣ зрѣнія, а отнюдь не только на исторической. Онъ пишетъ напр. книгу озаглавленную: „Изъ исторіи романа и повѣсти“, и она лишь опущью чуть намѣчаетъ ту эволюцію романа, которая должна была войти въ его поэтику; работа еще строго подготовительная. Это различіе между работами Веселовскаго я и старался провести. Оно очень характерно выражается въ тѣхъ случаяхъ, когда въ своей поэтикѣ, какъ напримѣръ въ отдѣлѣ эволюціи драмы, онъ жалуется, что „вмѣшательство посторонняго преданія затемняетъ порой ходъ естественной эволюціи“. Такія слова въ устахъ только историка не имѣли бы смысла. Строго эволюціонный, а не только историческій принципъ положенный въ основу

развитія поэтических родовъ объяснить намъ лучше, чѣмъ это было сдѣлано въ началѣ этого очерка и отношеніе Веселовскаго къ роли личности. Только теперь его точка зрѣнія, можетъ быть представлена во всей полнотѣ и, что важнѣе, не только, какъ слѣдствіе общаго философскаго міропониманія и общихъ историко-литературныхъ воззрѣній, но и въ связи съ его теоріей эволюціи поэтическихъ родовъ.

Въ „Трехъ главахъ“ есть отдѣльное изслѣдованіе озаглавленное: „Отъ пѣвца къ поэту“. „Оно непосредственно слѣдуетъ за разсмотрѣніемъ „дифференціаціи поэтическихъ родовъ“. Его выводами мы уже пользовались. Но для пониманія теоріи Веселовскаго въ высшей степени важно то соотвѣтствіе, какое онъ сумѣлъ провести между эволюціей, „отъ пѣвца къ поэту“, т. е. между „пра-исторіей поэта“, какъ онъ выражается, и эволюціей эпоса. Соотвѣтствіе это я также уже подчеркивалъ, чтобы указать на стройность его воззрѣній на развитіе эпопей. Въ настоящее время меня интересуютъ другое: личность оказывается отнюдь не „вмѣшательствомъ чего то посторонняго“, какъ можно сказать, перефразируя только что приведенныя слова Веселовскаго, а чѣмъ-то органически связаннымъ: черезъ пѣвца она входитъ факторомъ въ разсматриваемую эволюцію и потому и подчиняется тѣмъ-же самымъ законамъ, какимъ подчиняется и все цѣлое.

Чтобы сдѣлать мою мысль еще яснѣе, я приведу такое мѣсто изъ разсужденій Веселовскаго, гдѣ онъ стоитъ еще на почвѣ исторіи. Тамъ личность представляется именно еще „вмѣшательствомъ чего-то посторонняго“. Дѣло идетъ о народженіи въ древней Греціи романа и повѣсти. Вотъ какъ объяснялъ въ связи съ вліяніемъ личности это литературное явленіе Веселовскій, еще лишь задолго приготавлиаясь къ построенію своей поэтики: „Освобожденная (въ эпоху Еврипида) отъ „вѣры угольщика“ поэзія могла вращаться въ міѡахъ, какъ специально-поэтическомъ матеріалѣ, измѣнять ихъ въ извѣстной мѣрѣ, приобщить къ ходячимъ и тѣ, которые вначалѣ имѣли лишь значеніе мѣстнаго, не общественнаго вѣрованія; а это приучило искать поэтическое содержаніе за предѣлами древняго, условнаго преданія: не среди боговъ и героевъ, а у простыхъ смертныхъ, гдѣ комедія почерпала несложные мотивы своего смѣха, а эллинистическіе расказки открывали иного рода струю: *поэзію личной жизни*, подъ вліяніемъ которой даже строгіе міѡы получили болѣе мягкое романтическое освѣщеніе. То, что Эрдманнсдерферъ называлъ, можетъ быть, не совсѣмъ точно „періодомъ греческой новеллы“, характеризуетъ этотъ поворотъ мысли. Къ нему неудержимо вели историческія обстоятельства: упадокъ общественной жизни, ослабленіе національнаго самосознанія, отсутствіе прочныхъ кругозоровъ и общихъ цѣлей для народной дѣятельности—все это порывало связь съ прошлымъ, съ его поэтической идеализаціей, уединяя человѣка, тѣмъ болѣе поэта, въ самаго себя, въ его внутренній міръ, откуда онъ попытается возстановить на свой страхъ болѣе или менѣе цѣльную картину внѣшняго міра... Таковы общественно-психологическія послышки, изъ которыхъ вытекли, на крайней границѣ древнегреческаго развитія, тѣ произведенія, которыя мы называемъ новымъ именемъ романовъ“. Въдѣ невѣріе и разложеніе общественности, а, какъ слѣдствіе этого, „уединеніе человѣка“—все это здѣсь факторы историческіе, а отнюдь не эволюціонные. Поэтъ уединяется только потому, что уединяется „человѣкъ“. Это моментъ въ развитіи древнегреческой общественности, а не въ эволюціи поэзін. Веселовскій здѣсь только историкъ.

Но вот въ „Трехъ главахъ“, когда дѣло дошло до лирики передъ сознаніемъ Веселовскаго во всей своей важности возникъ вопросъ о проявленіи личности.

Какъ мы знаемъ, лирика результатъ дифференціаціи поэтического выраженія „коллективнаго субъективизма“. Когда онъ обособится, личность пра-поэта получить возможность сказаться пѣликомъ. На этой почвѣ пра-поэтъ и станетъ поэтомъ, въ его современномъ значеніи. Спрашивается: будетъ ли это моментомъ рожденія *личнаго субъективизма* въ противоположность прежнему коллективному, явится ли тутъ индивидъ, оторвавшійся, наконецъ, отъ подавлявшаго его коллективнаго пѣлаго? Веселовскій отвѣчаетъ въ высшей степени характерно для всего его міросозерцанія, и исполнѣ въ согласіи съ основными устоями своей поэтики. „Выходъ къ субъективности,—пишетъ Веселовскій,—которую мы привыкли соединять съ понятіемъ лирики, совершился постепенными *групповыми выдѣленіями* культурнаго характера... Когда изъ среды коллективно настроенной, выдѣлился въ силу вещей, кружокъ людей съ иными ощущеніями и инымъ пониманіемъ жизни, чѣмъ у большинства, онъ внесетъ въ унаслѣдованныя лирическія формулы новыя сочетанія въ уровень съ содержаніемъ своего чувства; усилятся въ этой сферѣ и сознаніе поэтического акта, какъ такового, и самосознаніе поэта, ощущающаго себя чѣмъ-то инымъ, чѣмъ пѣвецъ анонимной пѣсни. И на этой стадіи развитія можетъ произойти новое объединеніе съ тѣми же признаками коллективности, какъ прежде: художественная лирика среднихъ вѣковъ—сословная, она насловилась надъ народной, вышла изъ нея и отошла въ новомъ культурномъ движеніи“. Мы имѣемъ, такимъ образомъ, въ моментъ развитія лирики, когда личность поэта находитъ выходъ,—„групповое выдѣленіе“, а не индивидуальное. Только видится индивидъ, на самомъ дѣлѣ это обманчиво; лишь вмѣсто народнаго, племеннаго, общиннаго—новая особь и новое дробленіе: сословное, кружковое.

Подобный взглядъ въ высшей степени чреватъ вытекающими изъ него логическими послѣдствіями.

Прежде всего мы находимъ теперь окончательное объясненіе той двойственности, какая была указана въ общихъ историко-литературныхъ взглядахъ Веселовскаго относительно „роли личности“. Именно оттого-то эстетическая проблема о геніи и не находила отзвука въ научныхъ интересахъ Веселовскаго, но его интересовало прежде всего „групповое выдѣленіе“. И никакого иного онъ въ сущности и не признавалъ. Вотъ категорическое его заявленіе, которое по его принципиальной важности я пѣликомъ подчеркиваю. Оно находится все на тѣхъ же страницахъ о лирикѣ гораздо болѣе важныхъ для вопроса о личности поэта, чѣмъ отдѣльная глава „Отъ пѣвца къ поэту“. „*Личный поэтъ*,—говоритъ Веселовскій,—*лирикъ или эпикъ, всегда групповой, разница въ степени и содержаніи бытовой эволюціи, выдѣлившей его группу*“. И эта мысль не покажется вовсе парадоксальной, она получитъ всю широту своего значенія, если мы ее измѣнимъ нѣсколько въ слѣдующемъ видѣ: *значеніе имѣетъ личный поэтъ, только какъ групповой*. (Я разумѣю значеніе, конечно, историко-культурное, а не напр. эстетическое). Тогда мысль, высказанная Веселовскимъ, вовсе не измѣнится отъ того, что вслѣдъ за Гюйо и другими (положимъ, Н. И. Карѣвымъ и Н. К. Михайловскимъ), мы сочтемъ генія гораздо болѣе создателемъ новой, чѣмъ выразителемъ старой культурной среды. Вѣдь значеніе геній приобрѣтаетъ

только тогда и только въ томъ случаѣ, если народится соотвѣтствующая „группа“. Иначе онъ, либо пропадаетъ, какъ неучитываемая величина, либо разъ на всегда сойдетъ за безумца.

Такъ разрѣшится вопросъ о гении, и единственное затрудненіе, которое тогда останется, будетъ формально-эстетическая его оцѣнка, какъ совершителя, какъ создателя абсолютной цѣнности; но тутъ мы уже покидаемъ историко-культурную и эволюціонную почву, съ которой никогда не имѣлъ ввиду разставаться шестидесятникъ, Веселовскій, и, стало быть, выходимъ изъ тѣхъ предѣловъ его поэтики, которые были по возможности точно, установлены выше.

Изъ положенія: „личный поэтъ—всегда групповой“, вытекаетъ и еще одно слѣдствіе; имъ объясняется еще одна черта воззрѣній Веселовскаго, на которую необходимо указать не только для полноты, но и для самой вѣрности ихъ пониманія.

Разсматривая эволюцію поэзіи во всемъ ея цѣломъ и разсматривая ее при этомъ съ точки зрѣнія научныхъ директивъ, принимаемыхъ и Веселовскимъ, не трудно замѣтить на протяженіи этой эволюціи два довольно рѣзкихъ перебоя, два кризиса. Одинъ изъ нихъ, это—переходъ поэзіи отъ ея народнаго или коллективнаго или еще общиннаго состоянія къ единоличному художеству. У насъ и у славянъ за весьма малыми исключениями въ почти историки литературы различаютъ моментъ коллективнаго творчества отъ момента творчества личнаго. Второй кризисъ, болѣе ранній, обнаруживается при господствѣ того взгляда, что болѣе древняя поэзія преимущественно—обрядовая и бытовая. Въ своихъ построеніяхъ о происхожденіи поэзіи я старался охарактеризовать этотъ кризисъ, введя кантовское представленіе о *цѣлесообразности безъ цѣли* и говорилъ, что изъ цѣлесообразной поэзіи становится „цѣлесообразной безъ цѣли“, т. е. эстетической.

Веселовскій признавалъ оба эти кризиса. Онъ часто говорить о рожденіи поэта, и „Три главы“, по самому своему замыслу, рассчитаны на то, чтобы довести эволюцію поэзіи до этого момента ея—единоличнаго творчества. Второй кризисъ, повидимому, онъ также смутно чувствовалъ, хотя и не формулировалъ. Иначе трудно понять эти выраженія „художественная лирика“, „художественный эпосъ“, которые онъ противопоставляетъ болѣе раннимъ моментамъ этихъ родовъ поэзіи. Признавая кризисы Веселовскій, однако, не смотрѣлъ на нихъ, какъ на рѣзкія перемѣны. И вотъ это и надо имѣть ввиду. Вся эволюція казалась ему какой-то мягкой, постепенно развивающейся. Появленіе поэта не взрывъ чего-то новаго, не перестрой и, можно сказать, даже и не кризисъ. Переходы къ „художественнымъ“ родамъ поэзіи Веселовскій не могъ не ощущать, какъ событіе первостепенной важности. Это—понятно. Онъ прекрасно очертилъ важное значеніе появленія скомороха, моментъ поэзіи, какъ развлеченія, потѣхи, съ неизбежнымъ пониженіемъ тогда пѣвца въ глазахъ общества. Въмѣсто маститаго и уважаемаго германскаго *сюръа*, дѣлающаго важное дѣло, является шпильманъ, ненужный и только забавный, и долго будетъ мучиться человѣчество, пока сознаетъ его „безцѣльную полезность“. Такая характеристика момента вполне соотвѣтствуетъ установленному мною значенію „праздничности“ поэзіи, значенію, кстати сказать, выдвинутому мною подъ непосредственнымъ вліяніемъ Веселовскаго; я постарался осмыслить, однако, не только историко-культурный, какъ у него, но и эстетическій моментъ. Этотъ послѣдній былъ чуждъ

Веселовскому. Что касается другого перебоя, то его почти вовсе не ощущает Веселовский именно вследствие своей теории „группового субъективизма“. От коллективного субъективизма к групповому, вот — весь кризис, и его еще смягчает момент „пра-поэта“.

Дальнейшія судьбы поэзіи разсматриваются при помощи методов, въ сущности, выработанных на изученіи коллективнаго творчества. Такова основная черта всѣхъ построеній Веселовскаго. Она сказывается во всемъ. Въ ней его главная сила и главная оригинальность, и какъ историка, и какъ теоретика поэзіи.

V.

Въ поэтикѣ Веселовскаго отдѣльное мѣсто занимаютъ вопросы поэтическаго стиля. Въ „Трехъ главахъ“ онъ переходитъ къ нимъ въ самомъ концѣ послѣ того, что онъ называетъ „выдѣленіемъ понятія поэзіи“. Глава о стилѣ носитъ заглавіе „Языкъ поэзіи и языкъ прозы“. Но еще нѣсколькими годами раньше появленія „Трехъ главъ“, уже выходили въ свѣтъ отдѣльныя статьи о поэтической рѣчи: „Изъ исторіи Эпитета“, „Эпическія повторенія, какъ хронологическій моментъ“ и „Психологическій параллелизмъ и его формы“; на нихъ и дѣлаются ссылки. При такомъ положеніи вещей трудно рѣшить, въ какомъ, собственно, мѣстѣ „Поэтики“, въ ея окончательномъ видѣ, мы имѣли бы соотвѣтственныя главы.

По общему строю „Исторической поэтики“ вопросы стиля ни въ какомъ случаѣ не могутъ, однако, предшествовать изложенію теории о первоначальной синкретической пѣснѣ-пляскѣ. Мы уже видѣли, что моментъ слова занимаетъ въ ней лишь самое незначительное мѣсто. Оно еще сводится къ междометіямъ-восклипаніямъ. Моментъ чистаго ритма въ движеніи и звукъ, въ жестѣ и въ интонаціи преобладаетъ. Къ разбору поэтической рѣчи нельзя перейти поэтому раньше, чѣмъ наступитъ „выдѣленіе поэзіи“. На первоначальной стадіи развитія нельзя также говорить о прозѣ и поэзіи, какъ о вещахъ раздѣльныхъ. „Основы поэтического языка тѣ-же, что и языка прозы; та же конструкція, тѣ же риторическія фигуры, синекдохи, метониміи и т. п., тѣ же слова, образы, метафоры, эпитеты“. Но не только это. Самое поэтическое творчество первоначально возникаетъ и въ прозѣ, и въ поэтической рѣчи. Подъ этимъ послѣднимъ терминомъ я разумѣю теперь рѣчь ритмическую. Въ вышедѣленныхъ главахъ поэтики Веселовскій не говоритъ вовсе о прозѣ и пѣснѣ *сказки-притчи*. Онъ совсѣмъ минуетъ этотъ вопросъ. Но именно въ главѣ „Языкъ поэзіи и языкъ прозы“ ему приходится высказаться по этому поводу, и мы узнаемъ тогда, что на сказку Веселовскій отнюдь не смотрѣлъ, какъ на нѣчто хронологически позднѣйшее. Это и надо было предвидѣть. Вѣдь мы уже знаемъ, что древняя амобейная пѣсня-дѣйство состояла изъ чередованія стиховъ и прозы, слова сказаннаго и слова спѣтаго. Отсюда ясно, что обѣ эти рѣчи, какъ-бы родились одновременно. Отсюда поэтика, которая начала-бы свои построения съ вопросовъ языка должна была-бы дать вообще теорію языка, какъ такового, безъ различія на прозу и поэзію, въ тѣсномъ смыслѣ, и затѣмъ уже, представивши весь сложный, осязаемый, гипотетически возстановляемый процессъ возникновенія, вообще, какъ словеснаго художества, — поэзіи, вернуться къ языку, чтобы

перейти къ тому, что въ этомъ процесѣ произошло въ смыслѣ развитія слова.

Мнѣ кажется, что такова и была не вполне выраженная, но сложившаяся въ планѣ мысль Веселовскаго по этому поводу: 1) факты языка, 2) возникновеніе поэзіи, 3) обособленіе поэзіи отъ прозы—вотъ идеальный порядокъ исторической поэтики, не порвавшей съ языкознаніемъ.

При такой постановкѣ вопроса дѣло затрудняется лишь тѣмъ, что само слово уже должно быть признано актомъ художественнымъ. Почему это такъ?—было-бы легко установить, если бы, не стараясь миновать эстетику, мы бы установили для себя, что мы будемъ разумѣть подъ терминомъ: художественный. Тогда дѣло стало-бы ясно. Но, какъ уже было выяснено, разбираемая нами поэтика, только нехотя и полубезсознательно прибѣгаетъ къ эстетическимъ конструкціямъ, и оттого дѣло сложнѣе. Оно представится иначе. То, что обнимается терминомъ поэзія, т. е. реальная, извѣстная намъ, и такъ сказать, ощутимая дѣятельность слова, все это вѣдь широко пользуется такъ называемыми фигурами поэтической рѣчи: метафорами, метониміями, синекдохами и пр. И вотъ эти-то фигуры мы открываемъ въ самомъ словѣ. Множество словъ—ничто иное, какъ метафоры. Мы говоримъ о ручкѣ двери, о бѣгѣ рѣки и т. п. Но съ теченіемъ времени метафоричность подобныхъ выраженій забыта. Мы начинаемъ такъ употреблять это выраженіе—„рѣка бѣжитъ“, чтобы отнюдь не могло прійти въ голову, будто мы смотримъ на рѣку, какъ на живое существо. Кромѣ этого мы начинаемъ такъ говорить о рѣкѣ, чтобы ни одной минуты не возникло-бы въ сознаніи представленіе объ одной какой-нибудь рѣкѣ, о которой сохранилось графическое воспоминаніе. Мы стремимся и научаемся выражать *понятія*. Вотъ—проза. Совсѣмъ иной процессъ развертывается по пути отъ слова къ поэзіи. Тутъ не надо, чтобы забытой оказалась, заключающаяся въ словѣ метафора. Напротивъ. Метафоричность языковыхъ знаковъ становится тутъ самымъ дорогимъ, желательнымъ и чаемымъ. Мы знаемъ, что поэзія холитъ и воспитываетъ способность слова вызывать графическія впечатлѣнія. Она, стало быть, холитъ и воспитываетъ тѣ самые процессы нашего сознанія, результатомъ которыхъ явилась и самая метафоричность слова, и вотъ „языкъ поэзіи“,—пишетъ Веселовскій,—подновляя графическій элементъ слова, возвращаетъ его, въ извѣстныхъ границахъ, къ той работѣ, которую когда-то продѣлалъ языкъ, образно усваивая явленія внѣшняго міра и приходя къ обобщеніямъ путемъ реальныхъ сопоставленій... Въ своемъ развитіи поэзія, такимъ образомъ, какъ бы подхватываетъ языковый процессъ, развиваетъ его дальше, пока отъ его лона отдѣляется другое, особое и новое русло—проза, вѣдающая понятіями, рассуждающая и доказывающая“.

Этимъ мы можемъ закончить вопросъ о взаимныхъ отношеніяхъ поэтической и прозаической рѣчи. Веселовскій на немъ и не останавливается долго. Это естественно. Теорія прозы въ тѣсномъ смыслѣ для него, въ сущности,—теорія чего-то поздняго.

Тѣ способы, какими языкъ „подновляетъ графическій элементъ слова“ и были разобраны Веселовскимъ раньше въ статьяхъ, предшествовавшихъ появленію „Трехъ главъ“. Изъ нихъ намъ нужно разсмотрѣть только двѣ: „О психологическомъ параллелизмѣ“ и „Объ эпитетахъ“. Въ „эпическихъ повтореніяхъ“ мы имѣемъ дѣло съ моментомъ гораздо болѣе частымъ, и съ мыслями по этому поводу Веселовскаго мы уже знакомы

Моментъ „подновленія графическихъ впечатлѣній“, какъ одной изъ задачъ поэтической рѣчи, очень ясно виденъ на примѣрѣ эпитетовъ-метафоръ. Выраженіе „мертвая тишина“ сдѣлалось стереотипнымъ. Оно стерлось. Мы просто противопоставляемъ, въ каждодневной рѣчи, тишинѣ вообще какую-то другую мертвую тишину и при томъ ничего не разумѣемъ, кромѣ высшей степени тишины. Но выраженіе это происхожденія поэтическаго. Оно возникло въ процессѣ подновленія, и поэзія будетъ продолжать обновлять его дальше совершенно другими новыми эпитетами. Въ процессѣ развитія эпитета нужно отмѣтить два противоположныхъ теченія. Эпитетъ возникъ, и онъ срастается съ словомъ. Онъ становится тогда принадлежностью слова, почти неотдѣлимой отъ него. Вотъ въ этомъ употребленіи мы и называемъ всего чаще опредѣленіе эпитетомъ. Тогда съ эпитетомъ произойдетъ тоже, что съ метафорическимъ явленіемъ въ словѣ. Вниманіе уже больше не сосредоточивается на опредѣленіи и соотвѣтственно такъ же, какъ въ выраженіи: рѣка бѣжитъ, эпитетъ не отражается въ сознаніи. Это одинъ процессъ—отрицательный, постепенное сліяніе эпитета съ словомъ, и отсюда и постепенное стираніе его значенія. Но тогда начнется второй процессъ, вторичное подновленіе значенія эпитета. Его хочется воскресить, оживить, обратить на него вниманіе. Таковъ второй процессъ. Впослѣдствіи, къ этому мы перейдемъ дальше, онъ разовьется въ нѣчто уже совершенно другое въ совершенно новое состояніе эпитета, порвавшего всякую связь съ старымъ, и даже настолько, что обыкновенно въ учебникахъ по поэтикѣ этотъ новый видъ эпитета, даже не обозначается этимъ терминомъ.

Нѣсколько примѣровъ разъясняютъ это общее подраздѣленіе.

Когда эпитетъ сростается со словомъ, онъ постепенно принимаетъ особый характеръ затверженности. Встрѣчая его такимъ въ поэзіи, мы называемъ его *постояннымъ*. Такимъ онъ и начинается утрачивать свое графическое значеніе. Онъ „каменѣетъ“, какъ выражается Веселовскій, становится формулой. Но тутъ, въ этомъ самомъ состояніи онъ, съ одной стороны, какъ-бы приросъ къ поэзіи, онъ всецѣло принадлежитъ поэтической рѣчи, хотя съ другой стороны, онъ какъ-бы не нуженъ, перестаетъ исполнять свое назначеніе.

Въ болѣе древнихъ памятникахъ поэзіи мы имѣемъ дѣло, главнымъ образомъ, съ эпитетами постоянными. У Гомера море темное (ἰοειδής, ἰοδνετής), или сѣрое (πολιός), свѣтъ холодный (ψυχρή), немочь злая (κακή, σπουγερή ἀρχαίη); въ *сербскомъ эпосѣ* соко сиви (русс., ясный соколъ), бритка саблье (русс., сабля острая), грозне сузе (русс., слезы горькія), црна земля (русс., мать сыра земля); въ *русскихъ пѣсняхъ*: поле чистое, буйная головушка, калена стрѣла, палаты бѣлокаменные и т. п. Поскольку эти эпитеты перестаютъ производить впечатлѣніе, мы можемъ сказать, что мы наблюдаемъ наступленіе относительно нихъ полного *забвенія* ихъ смысла. Яркій примѣръ подобнаго забвенія даетъ, на примѣръ, такое странно звучащее и бессмысленное выраженіе, какое мы находимъ въ одной русской пѣснѣ:

Ты не жги свѣчу *сальную*,

Свѣчу *сальную*, *воску яраго*.

Ясное дѣло, что либо эпитетъ „сальный“, либо „воску яраго“. Но онъ каменѣлъ настолько, что въ сознаніи онъ пересталъ отражаться, и тогда онъ пересталъ быть помѣхой другому, по существу дѣла исключаящему его, такъ что оба эпитета оказались рядомъ. Тоже видно и на странной

манерѣ былинѣ заставлять пословъ Калина царя называть его: „собака Калинѣ царь“. Подобный же примѣръ мы находимъ и во франц. *chansons de geste*, когда напр. одна и таже лошадь носить всѣ эти исключашіе другъ друга эпитеты: *arabi, aragon, gascon*. Попытку обновления эпитетовъ мы находимъ въ такъ наз. парныхъ эпитетахъ, особенно распространенныхъ въ среднев. нѣмецкомъ и французскомъ эпосахъ: *stark und viel küene, mân und mahtig, baus et jolis, dolent et mas, sos et fous*. Примѣры ихъ можно было бы подыскать и у другихъ народовъ. Таковъ, напр., распространенный русскій эпитетъ: силенъ буенъ вѣтръ. Но тутъ обновленіе идетъ по старому пути. Обновленіе неумѣлое; лишь первый шагъ къ другому, о которомъ сейчасъ и будетъ рѣчь.

Веселовскій разсматриваетъ судьбы эпитета съ точки зрѣнія установленной имъ эволюціи поэзи.

Когда-то, въ древности, мы имѣли дѣло съ свободнымъ возникновеніемъ эпитета. Онъ происхожденія реального. Когда онъ выражаетъ извѣстное качество, онъ говоритъ о *желаемомъ*, какъ мы видѣли играющимъ такую важную роль въ первоначальной пѣснѣ, поскольку она заклинаніе или возбужденіе. Лукъ долженъ быть тугимъ, стрѣла должна быть каленой и сабля острой. И далѣе, для француза XII вѣка уже убѣдившагося въ качествахъ арабской лошади тамъ, въ Палестинѣ, эпитетомъ для лошади и явилось опредѣленіе: арабская; при этомъ большое значеніе будетъ имѣть и гиперболы: поводья шелковые, стремяна серебряныя. Такое-же реальное значеніе будетъ имѣть и эпитетъ Карла Великаго „съ сѣдой бородой“, когда рассказываются событія его старости. Реальное значеніе эпитета имѣетъ и тогда, когда онъ не простое опредѣленіе, а именно усиленіе графической силы слова, какъ ночь темная или синее море. Но совершенно параллельно съ развитіемъ пѣсни, по мѣрѣ того, какъ возникаетъ пѣсенная традиція строго традиціоннымъ становится и эпитетъ. Передъ нами пѣвецъ. Онъ уже думаетъ, что даръ пѣсенъ—настѣдіе или знаніе, или божественный даръ. Складъ пѣсни тогда и становится устойчивымъ, почти неизмѣннымъ. Образуется школа пѣвцовъ. Повтореніе вытѣсняетъ свободное творчество, вѣрнѣе сказать, направляетъ его, даетъ ему опредѣленный чеканъ. Отсюда на этомъ пути,—какъ мы теперь уже знаемъ, на пути отъ лирико-эпической пѣсни либо въ эпической, либо въ чисто лирической,—и создается постоянство эпитета, та неуловимо-прекрасная повторность и затверженность, которую такъ трудно отдѣлать точнымъ опредѣленіемъ отъ простой банальности, и которая всего болѣе характерна для чисто народнаго склада пѣсенъ. Но далѣе идетъ развитіе пѣсни, и народный пѣвецъ постепенно становится мастеромъ, специалистомъ. Въ судьбахъ европейской поэзи наступаетъ пора скомороховъ, жонглеровъ и шпильмановъ. Вотъ тогда и коснѣетъ эпитетъ. Онъ становится дѣломъ даже не школы въ поэзи, а простой выучки. Затверженность начинаетъ терять свою наивность. Скоморохъ, можетъ быть, и баналенъ. Онъ не только мастеръ. Родилась поэтическая упадочность. Тогда у болѣе талантливыхъ изъ скомороховъ, жонглеровъ и шпильмановъ явятся и немножко неуклюжія попытки обновленія. Сюда относятся эти парные эпитеты, распространенные въ средневѣковомъ эпосѣ. „Очень можетъ быть,—пишетъ Веселовскій,—что въ пору древнѣйшаго пѣсеннаго развитія, которую мы отличаемъ названіемъ лирико-эпическаго или синкретическаго, это постоянство еще не установилось, лишь позднѣе оно стало признакомъ того типически-условнаго и

словнаго міросозерцанія и стиля (отразившагося и въ условныхъ типахъ красоты героизма и т. д.), который мы считаемъ нѣсколько односторонне, характернымъ для эпоса и народной поэзіи. И здѣсь представляются отличія: народныя или историческія—это можетъ разъяснить только частичное изслѣдованіе, распространенное и на эпическія или эпико-лирическія пѣсни народовъ, стоявшихъ на низшей степени культуры. Мнѣ сдается, что у нихъ мы не найдемъ того обилія повторяющихся эпитетовъ, какимъ отличается, напримѣръ, русскій и сербскій эпосъ; что послѣднее явленіе, какъ и повтореніе стиховъ, и цѣлыхъ группъ стиховъ, и богатство общихъ мѣстъ нечто иное, какъ мнемоническій приѣмъ эпикки, уже не творящейся, а повторяющейся или воспѣвающей и новое, но въ старыхъ формахъ. Такъ поютъ киргизскіе пѣвцы: ихъ творчество—въ комбинаціи готовыхъ пѣсенныхъ формулъ; такъ пѣли скоморохи и шильманы“.

На примѣрѣ эпитетовъ мы видѣли, что поэтическое слово—также продуктъ эволюціи; къ нему вполне примѣнимъ историческій критерій.

Поскольку Веселовскій занимался другими двумя особенностями поэтической рѣчи, онъ, однако, уже не становился на эволюціонную точку зрѣнія.

Веселовскій придавалъ большое значеніе одному своеобразному обороту поэтической образности. Это—то, что онъ называлъ: *психологическій параллелизмъ*. Вотъ нѣсколько примѣровъ, которые покажутъ, въ чемъ тутъ дѣло:

Хілилася вишня
Відъ верху до корени,
Поклонися Маруся
Черезъ стіль до батенька.

Зеленая березонька, чему бѣла, не зелена?
Красна дзвочка, чему смутна, не весела?

Ай па морю, па синему волна бѣеъ,
Ай па полю, па чистому, арда йдеъ.

Naslonja se smailje na bosije,
Svaka draga na svojega draga.

Sil jsem proso souvrati,
Nebudu ho ziti.
Miloval jsem jedno děvce,
Nebudu ho miti.

Tece voda skokem
Kole nasich oken,
Nemózu ju zastavit’;
Rozhnévala sem si svurneho synecka,
Nemózu ho udobrit’.

Сердито течетъ потокъ, сердито течетъ Двина;
Сердятся братья, что я такъ долго ношу (дѣвичій) вѣнокъ. (Перев.
съ литовскаго).

Много ягодъ и орѣховъ въ лѣсу да некому брать; много дѣвущекъ въ деревнѣ, да некому ихъ взять. (ibid).

Снѣгъ таетъ на горахъ Испагани, какъ ты ни хороша, не будь горделива. Аманъ! Аманъ! Аманъ! (Съ арабскаго).

Молодое, стройное, персиковое дерево много плодовъ принесетъ; молодая жена идетъ въ свою будущую родину, все хорошо устроить въ дому и покояхъ (съ китайскаго).

Къ чему зажигать свѣточъ, когда нѣтъ свѣтильни? Къ чему любовные взгляды, когда нѣтъ серьезныхъ намѣреній. (Изъ Суматри).

Wie kloaner die Ros'n,
Wie grösser der Dorn.
Wie kloaner das Dirndl,
Wie grösser der Zorn.

При разнообразіи образовъ самый поэтический оборотъ всюду одинъ и тотъ же.

Веселовскій собралъ множество такихъ примѣровъ. Я привелъ изъ нихъ лишь нѣсколько. Они найдены въ народныхъ пѣсняхъ русскихъ, сербскихъ, польскихъ, чешскихъ, литовскихъ, испанскихъ, нѣмецкихъ, грузинскихъ и т. д.

Такого рода обороты, несомнѣнно, встрѣчаются въ пѣсняхъ всего міра. Веселовскій даетъ имъ слѣдующее опредѣленіе: „Дѣло идетъ не объ отождествленіи человѣческой жизни съ природою и не о сравненіи, предполагающемъ сознаніе раздѣльности сравниваемыхъ предметовъ, а о сопоставленіи по признаку дѣйствія, движенія: дерево хилится, дѣвушка кланяется,—такъ въ малорусской пѣснѣ. Представленіе движенія, дѣйствія лежитъ въ основѣ одностороннихъ опредѣленій нашего слова, одни и тѣже корни отвѣчаютъ идеѣ напряженнаго движенія, прониканія стрѣлы, звука и свѣта; понятія борьбы, терзанія, уничтоженія выразились въ такихъ словахъ, какъ *morg, mare, маранца, нѣм. mahlen*“.

На этотъ параллелизмъ было уже обращено вниманіе по особому поводу. Въ средневѣковой лирикѣ есть одна особенность, которая равно заинтересовала изслѣдователей своимъ упорнымъ и докучнымъ однообразіемъ. Большинство пѣсень трубадуровъ, труверовъ, миннезингеровъ начинаютъ свои пѣсни особымъ весеннимъ запѣвомъ. Нѣмецкіе ученые прозвали его Natureingang. Напримѣръ:

Que li tens est souez et douz
Vers toute gent et amoureux,
Li rossignols la matinée,
Chante si clair par la ramée
Que toute riens se muert d'amour.

(Какъ сладостно это время года для всѣхъ влюбленныхъ; соловей такъ звонко поетъ въ чащѣ рано утромъ, что все (кругомъ) умираетъ отъ любви). Или:

Uf der linden obene dâ sanc ein
kleinez vogellin.
Vor dem walde wart ez lût:
Dô huop sich aber daz herze min

An eine stat, da'z è da was.
 Ich sach die rôse bluomen stân,
 Die manent mich der gedanke vil,
 Die ich hin zeiner frouwen hân (Dietm v. Eist).

(Высоко на лифъ тамъ пѣла маленькая птичка. Громко звенѣла въ лѣсу: тогда поднялось сердце мое такъ высоко, какъ еще никогда. Я видѣлъ, какъ цвѣтеть роза, такъ занимаютъ меня мои мысли, что во мнѣ, къ одной дамѣ). Получается такое представленіе, что трубадуры, труверы и миннезингеры, либо ставили въ зависимость свое чувство и свои порывы къ лѣсену отъ наступленія весны, либо представляли весну, какъ классическую пору любовныхъ думъ. Вильгельмъ Шереръ, занимаясь этой особенностью средневѣковой лирики, старался доказать ея чисто народное происхожденіе тѣмъ, что привелъ множество казавшихся ему аналогичными мѣстъ изъ пѣсеннаго репертуара чуть-ли не всѣхъ народовъ міра. Большинство ихъ оказалось, однако, именно параллелизмами, а вовсе не весенними запѣвами. Такъ распространился въ наукѣ вопросъ о психологическомъ параллелизмѣ и занялъ важное мѣсто при изученіи первыхъ шаговъ поэтической образности. Вслѣдъ за Вильгельмомъ Шереромъ, заинтересовавшись одновременно и Natureingang'омъ, и этими оборотами, Веселовскій не призналъ манеру средневѣковыхъ поэтовъ строго народной и первоначальной, но за то теперь-то пѣсенный параллелизмъ и занялъ совершенно самостоятельное мѣсто въ его поэтикѣ.

Подойти къ толкованію психологическаго параллелизма пришлось почти тѣмъ-же методомъ, что и къ толкованію происхожденія сюжетовъ. Въдъ представленія вродѣ тѣхъ, какія мы видѣли въ приведенныхъ отрывкахъ пѣсенокъ разныхъ народовъ—образы, вызывающія нѣкоторыя особыя представленія. Это уже не только сравненіе, не только сравненіе-подновленіе въ образности слова. Почувствовалось, что позади этого лежитъ что-то глубоко засѣвшее въ народномъ міросозерцаніи. Мы видѣли, что цѣлый рядъ сюжетовъ возникаетъ изъ представлений тотемизма и анимизма. Человѣческая жизнь представляется какъ-то сплетающейся съ жизнью животнаго или растенія. Веселовскій, однако, не хочетъ сказать, что психологическій параллелизмъ нужно объяснять совершенно такъ-же, какъ, напримѣръ, разсказъ о происхожденіи какого-либо племени отъ волка или медвѣдя. Отождествленія нѣтъ, и Веселовскій настаиваетъ именно на словѣ параллелизмъ. Но параллелизмъ представлялся чѣмъ-то живымъ. При такомъ состояніи воображенія, когда вѣрили въ дерево жизни, когда создавалась легенда о томъ, что изъ могилы влюбленныхъ выросли два сросшихся дерева, параллелизмъ въ пѣсенѣ отнюдь не можетъ имѣть одно лишь значеніе поэтическаго оборота. Онъ нѣчто гораздо большее и значительное. Но это только точка отправленія. Параллелизмъ—наслѣдіе, но наслѣдіе, превратившееся въ нѣчто иное. Первоначальное отождествленіе человѣка съ природой постепенно блѣднѣетъ. Человѣкъ обособляетъ себя отъ природы. Отсюда онъ и противопоставляетъ себя ей. И вотъ тогда и начнетъ мысль человѣка итти дальше по двумъ направленіямъ. Поскольку явленіе природы живетъ отдѣльно и воспринимается, какъ нѣчто отдѣльное, происходитъ антропоморфическое пересозданіе культа деревьевъ и животныхъ, мы тогда на почвѣ момента религіознаго. Поскольку же человѣкъ обособляетъ самаго себя и осознаетъ себя данными изъ впечатлѣній природы, мы присутствуемъ при моментѣ поэтическомъ. И тутъ мы и подошли къ психологическому параллелизму. „Чѣмъ больше,—пишетъ

Веселовскій,—человѣкъ познавалъ себя, тѣмъ болѣе выяснялась грань между нимъ и окружающей природой, и идея тождества уступала мѣсто идеѣ личности. Древнѣй синкретизмъ удалялся передъ расчленяющими подвигами знанія: уравненіе молнія—птица, человѣкъ—дерево смѣнились *сравненіями*: молнія, какъ птица, человѣкъ, что дерево и т. п.; *thor*, *mare* и т. п., какъ дробящіе, уничтожающіе и т. п., выражали сходное дѣйствіе, какъ *anima*—*zueros* и т. п., но по мѣрѣ того, какъ въ пониманіе объектовъ входили новые признаки, не лежащіе въ ихъ первичномъ звуковомъ опредѣленіи, слова дифференцировались и обобщались, направляясь постепенно къ той стадіи развитія, когда они становились чѣмъ то вродѣ алгебраическихъ знаковъ, образный элементъ которыхъ давно заслонился для насъ новымъ содержаніемъ, которое мы имъ подсказываемъ“.

Я не буду слѣдовать за Веселовскимъ во всѣхъ его наблюденіяхъ надъ параллелизмомъ. Онъ разнообразится. Онъ то переходитъ въ отрицательную формулу, то создаетъ сложные образы, развивая попеременно то первый, то второй членъ параллелизма. Важнѣе было-бы отмѣтить результаты забвенія или умолчанія. Тогда параллелизмъ переходитъ въ символъ. Въ запѣвѣ извѣстной пѣсни „калинушка-малинушка, лазоревый цвѣтъ“ мы имѣемъ дѣло вотъ съ такимъ забвеніемъ или умолчаніемъ. Красныя ягоды обозначаютъ невинность дѣвушки и уже безъ всякаго параллелизма, когда упомянуты эти ягоды, извѣстно, что дѣло идетъ о первой брачной ночи, но тогда старый смыслъ можетъ оказаться и совершенно забытымъ.

Эпитеты и психологическій параллелизмъ, конечно, не исчерпываютъ всѣхъ приемовъ пѣсенной образности. Ихъ много, и еще даже просто статически не всѣ они отмѣчены. Въ „Трехъ главахъ“ Веселовскій останавливается еще на томъ, что очень неопредѣленнымъ выраженіемъ можетъ быть обозначено вообще и просто *образностью*. До сихъ поръ не подведена статистика поэтическихъ образовъ. Они не собраны, и едва ли когда нибудь мы будемъ имѣть даже ихъ приблизительный перечень. Но очень неполной индукціей, дѣйствуя примѣрами, а не обобщающимъ подсчетомъ, мы видимъ общность и подобныхъ образовъ чуть не у всѣхъ народовъ міра и точно такъ-же, какъ и когда рѣчь шла о параллелизмѣ, мы въ сущности и здѣсь имѣемъ дѣло съ явленіемъ *мотива*,—мы уже это знаемъ,—родоначальника сюжета. Птица представляется вѣстникомъ любви. Она летитъ къ милому или къ милой и говоритъ о сердечной тоскѣ. Мы слышимъ о ключѣ къ сердцу милой. Дѣвушка сидитъ на камнѣ посреди моря, и ее спасетъ только возлюбленный. Иногда сидитъ на камнѣ самъ возлюбленный и плачетъ. Мы имѣемъ также представленіе о томъ, что возлюбленные лежатъ вмѣстѣ подъ утробой, и имъ хотѣлось бы, чтобы никогда не взошло солнце и никогда не наступало время разставанія. Я привелъ примѣры нѣсколько наугадъ изъ тѣхъ, которыми пользуется Веселовскій. Но и онъ не систематизировалъ, а излагалъ ихъ скорѣе въ логической, чѣмъ въ культурно-исторической связи. Мнѣ лично случилось разъяснить многіе изъ этихъ образовъ, сопоставляя ихъ съ обрядами и указывая ихъ строго обрядовое происхожденіе. Подобное объясненіе этихъ образовъ вполне соотвѣтствуетъ основнымъ принципамъ поэтики Веселовскаго. Вѣдь онъ также придавалъ большое значеніе обрядовой пѣснѣ и ставилъ ее вначалѣ эволюціи поэзіи. Слѣдуя такой системѣ, мы получили бы постепенное выдѣленіе пѣсенныхъ образовъ изъ обрядовой связи и постепенное превращеніе этихъ образовъ въ символы. Процессъ

совершенно параллельный и обособленію эпических мотивовъ. По этому пути не развилась, однако, мысль Веселовскаго. Его интересуетъ иное. Именно—въ главахъ посвященныхъ вопросамъ стиля мы, наконецъ, подходимъ къ высшей степени важному моменту—превращенію народной поэзіи въ личную, иначе говоря, рожденію поэта. Веселовскому казалось, что и эпитеты, и образцы вообще объяснять этотъ новый этапъ эволюціи поэзіи.

Если мы вернемся къ наиболѣе законченной изъ всѣхъ относящихся сюда статей Веселовскаго, къ статьѣ объ эпитетахъ, мы получимъ требующую директиву. Въ этой статьѣ довольно ясно видно, какъ представлялъ себѣ Веселовскій процессъ превращенія поэзіи изъ коллективной въ личную.

Я напому тотъ моментъ развитія эпитета, на которомъ мы остановились. Въ томъ состояніи поэзіи, когда она находилась въ рукахъ профессиональнаго жонглера, шпильмана, скомороха, мы видѣли, что она пользовалась чисто традиціонными бразами, подновляя ихъ довольно грубыми способами, исходящими изъ старыхъ привычекъ. Введеніе парныхъ эпитетовъ не могло спасти ихъ отъ окаменѣнія. Поэзія все болѣе отдавала банальностью. Вотъ съ появленіемъ-то личнаго поэта и начинается нѣчто новое. Это не только самосознаніе. Нѣтъ. Теперь Веселовскій вводитъ новое понятіе, о которомъ до сихъ поръ я не упоминалъ вовсе. Мы должны констатировать таинственный актъ *исканія*. Въ старыхъ эпитетахъ звуковыя впечатлѣнія помогаютъ сознательному переживанію слуховыхъ. Цвѣтъ и звукъ, душевныя движенія и явленія природы даютъ психическую комбинацію въ результатъ которой метафора, сначала въ словѣ, потомъ въ поэтическомъ выраженіи. Теперь средства остались тѣ-же, но наступило исканіе, т. е. сознательное индивидуальное открытіе новыхъ сочетаній и новыхъ способовъ выразительности. Вопросъ о стилѣ подвѣлъ Веселовскаго вплотную къ этому второму изъ указанныхъ выше кризисовъ, черезъ который проходитъ поэзія въ своей длительной и сложной эволюціи отъ первоначальной пѣсни-пляски до высшей поэзіи Данте и далѣе. Иначе и не могло случиться. Поэтическое слово, стиль—это та душа поэзіи, которая вдругъ обнаруживается обнаженная и трепещущая, раскрывающая главную тайну, тайну сознанія. Говорятъ „стиль, это—человѣкъ“, потому что тутъ ощутимые и несомнѣнные признаки творческаго подвига. Либо отсутствіе личности и, стало быть, отсутствіе тайны творчества и тогда—грамматика, логичность, правильность, отвлеченность знанія и заученности, либо, напротивъ, проявленіе личности, и тогда она выразится въ своей собственной, ею самой изобрѣтенной, анти-грамматичности, нелогичности и неправомерности, въ неологизмахъ и новыхъ словообразованіяхъ и сочетаніяхъ словъ, доставляемыхъ уже не знаніемъ, а открытіемъ, не заученностью, а проникновенностью. И тутъ личность и волеется въ священный обликъ своего собственного высшего совершенства—въ *гениальность*.

Я старался уже показать, что весь складъ воззрѣній Веселовскаго удерживалъ его отъ проблемы о *гениі*. Говорить о гениі холоднымъ, заученнымъ тономъ, орудуя этимъ выраженіемъ, какъ чѣмъ-то понятнымъ и въ тоже время не стараясь раскрыть тайну, было бы актомъ той обыкновенной научной недобросовѣстности, того каждагодневнаго научнаго самообмана, который распространенъ среди ученыхъ ремесленниковъ, среди всѣхъ малыхъ сихъ, творящихъ подобіе науки и выдающихъ эту мишуру за золото. Веселовскій былъ не таковъ, и потому онъ избѣгалъ проблемы о гениі, понимая, что настоящее искреннее ученое раздумье о гениі не

может уложиться въ тѣ рамки исторической поэтики, какими онъ ограничилъ себя и за предѣлы которой не дерзало устремиться его ученое воображеніе при всей своей широтѣ.

Оттого на послѣднихъ страницахъ статьи объ эпитетахъ, гдѣ мысль уже задѣла проблему о гении и гдѣ отъ нея она не могла оторваться, чувствуется недоговоренность и какъ бы научное безпокойство, чувствуется внутренняя борьба рвущагося и сдерживаемаго огромнаго ума. Та же тревога повторяется и въ „Трехъ главахъ“, въ той же связи, среди послѣднихъ построеній поэтики, проработанной до проблемы о гении и чувствующей ужасъ приближенія божества. Но тутъ,—и это очень характерно,—волненіе какъ будто улеглось. Его уже удалось превозмочь. Наступило извѣстное научное успокоеніе, которое всегда достигается тогда, когда вновь найдена подъ ногами почва, и уже не грозитъ больше опасности, что строго научныя построенія окажутся вдругъ не доказывающими основную идею, а напротивъ, колеблющими ее.

На послѣднихъ страницахъ статьи объ эпитетахъ Веселовскій, ознакомившійся съ эпитетами личной поэзіи и не только вообще личной, но самой сознательно личной новѣйшей поэзіей, прямо и вышукло характеризуетъ упомянутый кризисъ. Переходъ отъ традиціоннаго эпитета къ личному тутъ изображенъ дѣйствительно, какъ кризисъ. „Когда въ былое время,—пишетъ Веселовскій,—создавались эпитеты: ясенъ соколъ и ясенъ мѣсяцъ, ихъ тожество исходило не изъ сознательнаго поэтическаго *иска-нія* соотвѣтствія между чувственными впечатлѣніями, между челоѣкомъ и природой, а изъ фізіологической неразборчивости нашей, тѣмъ болѣе первобытной психики. Съ тѣхъ поръ мы научились наслаждаться раздѣльно и раздѣльно понимать окружающія насъ явленія, не смѣшиваемъ, такъ какъ кажется, явленій звука и свѣта, но идея цѣлаго, цѣль таинственныхъ соотвѣтствій, окружающихъ и опредѣляющихъ наше „я“, полонить и опутываетъ насъ болѣе прежняго, и мы вторимъ за Бодлеромъ: *Les parfums, les couleurs et les sons se répondent*. Языкъ поэзіи и наша групповая впечатлительность опровергаютъ въ извѣстной мѣрѣ это положеніе“. Отсюда подчасъ такіе неожиданные современные эпитеты, отдѣляемые, казалось бы, цѣлой бездной отъ древнихъ. Веселовскій приводитъ такіе примѣры: „*La dentelle du son que le fifre découpe*“ (Викт. Гюго), „*la musique bondissante de cristal*“ (Золя), „Звуки скрипки такъ дивно звучали, разливаясь въ безмолвіи ночи. Въ нихъ разсказъ опынительно-лживый развивалъ невозможную повѣсть. Измѣненнаго цвѣта отливы—соблазняли и мучили совѣсть“ (Ал. Толстой), „*blaue gedanken*“ (Гейне), „*la chanson grise*“ (Верленъ). Веселовскій говоритъ, что въ существѣ дѣла всѣ эти „необычные эпитеты-метафоры предполагаютъ такую-же безсознательную игру логики, какъ и знакомыя намъ обиходныя формулы: черная тоска, мертвая тишина“. Разумѣется. Но вотъ онъ ссылается еще на это столько разъ отмѣчавшееся мѣсто изъ „Войны и мира“, гдѣ Наташа простыми цвѣтами опредѣляетъ Бориса и Безухаго: Борисъ:—„узкій, знаете, сѣрый, свѣтлый“, а Безухій—„тотъ синій, темно-синій съ краснымъ, и онъ четвероугольный“. Конечно, и тутъ въ смыслѣ психическаго процесса мы не далеко ушли отъ черной тоски, но дѣло въ конкретномъ. Что заставляетъ насъ воспринять, и еще съ наслажденіемъ, „темносиняго съ краснымъ“ Безухаго? Тутъ и вырывается чуть слышно научное признаніе: *„сдѣлать такого рода личные эпитеты общеупотребительными можетъ энергія сильнаго таланта (личная школа) и*

тактъ художника“. Характерно это выраженіе: „личная школа“, введенное, чтобы не впасть въ понятіе о гѣніи, создающему школу.

Какъ ни мягко выражена здѣсь проблема о гѣніи, въ „Трехъ главахъ“ это констатированіе ея сглажено, хотя опять мысль тяготеетъ и къ новѣйшей поэзіи и вообще къ осложненности именно „личной“ образности. Но теперь уже въ самомъ замыслѣ соответствующихъ страницъ изъ „Трехъ главъ“ ясно видно, что научное волненіе улеглось. Примѣры образовъ поэзіи, которые приводитъ здѣсь Веселовскій берутся уже безразлично и изъ личной, и изъ народной поэзіи. Различіе между тѣмъ и другимъ игнорируется. Вновь утверждается такой взглядъ на поэзію, по которому она одно цѣлостное явленіе, лишь при близорукомъ взглядѣ распадающееся на отдѣльных, отобщенныхъ, одинокихъ поэтовъ.

„Я коснулся,—пишетъ здѣсь Веселовскій,—лишь немногихъ мотивовъ, символовъ и образовъ и ихъ сочетаній, свойственныхъ поэтическому языку, то выработавшихся самостоятельно въ той или другой пѣсенной области и народности, то разбѣянныхъ по художественной или народной пѣснѣ изъ одного опредѣленнаго источника. Всѣ они произошли, или были усвоены на почвѣ музыкально-ритмическихъ ассоціацій и составляютъ специальность поэтического словаря, всѣ они испытываютъ въ теченіи времени извѣстное обобщеніе, приближаясь къ значенію формуль, какъ въ процессѣ, которому подлежитъ человѣческое слово вообще на пути отъ его древней образности къ отвлеченію; но въ минуты возбужденія на крыльяхъ ритма, въ рукахъ дѣйствительнаго поэта, они могутъ быть по прежнему опредѣленно существенны“. Итакъ теперь отъ чувства трепета передъ приближеніемъ проблемы о гѣніи осталось лишь неопредѣленное выраженіе: „дѣйствительный поэтъ“ (точно бездарный поэтъ чуть ли не болѣе еще дѣйствителенъ очень часто, чѣмъ гениальный?). Образы разсматриваются, какъ нѣчто общее, какъ нѣчто данное, какъ общее достояніе, одинаково доступное всякому. И центръ интереса въ томъ, что художникъ *пользуется* старой образностью. Интересуетъ не созданіе образовъ, не *творчество*, а *повторность*, заимствованіе, и это послѣднее, какъ бы поощряется; его какъ бы узаконяетъ ссылка на законность этого. Такимъ настроеніемъ проникнуты эти слова конечно, непосредственно подобной цѣли вовсе не преслѣдующія: „поэтический образъ оживаетъ, если онъ снова пережить художникомъ, воспринятый изъ природы, или подновленный силой воображенія; подновленный изъ воспоминанія—или изъ готовой пластической формулы“.

Такъ вновь спасена и введена въ свойственныя ей рамки поэтика, стремившаяся остаться строго исторической, воспитавшаяся въ увлеченіяхъ эволюціонизмъ и обобщеніями устанавливающими законы, детерминизмъ явленій и фактической обоснованностью, поэтика, строго отталкивавшая отъ себя все, что звало къ интуитивизму и вскрывало покровы съ всегда, всюду присутствовавшей, неотстававшей тайны. Но тайна эта была и въ самой душѣ Веселовскаго, шестидесятника, но нѣжно чуткаго ко всѣмъ трепетнымъ голосамъ поэтического слова, столько разъ и какъ историкъ литературы, и какъ критикъ, вживавшагося въ священное чудо поэтической красоты и творческаго волненія, но говорившаго объ этомъ лишь въ терминахъ обо всемъ этомъ тщательно молчавшихъ...

Евгеній Аничковъ.