

ОЧЕРКЪ ЭВОЛЮЦИИ ЭПИЧЕСКАГО ТВОРЧЕСТВА.

I.

С т и л ь с л у ч а я .

Маленькій Борисъ, который только полгода тому назадъ сталъ приносить членораздѣльные звуки, не успѣлъ пробыть и часа на дачѣ, какъ прибѣжалъ весь красный къ матери и, недоговаривая и коверкая слова, что-то выкрикивалъ возбужденнымъ голосомъ. При этомъ онъ показывалъ свою руку. Мать, отлично понимавшая его своеобразный жаргонъ, сообразила, что дворовая собака („вау-вау“) лизнула („кусала“) Бориса („Бобу“) по рукѣ, когда онъ пытался ее погладить.

Передъ нами простѣйшая форма эпического творчества—разсказъ дитяти. Вѣдь „эпическій“—производное отъ эпосъ—*ἔπος*, находящагося въ связи съ глаголомъ *εἰπεῖν*—говорить и означающаго первоначально „сказать“. Впоследствии лишь *ἔπος* стало употребляться въ смыслѣ героической пѣсни. Латинское *epos*—героическая пѣснь.

По мѣрѣ того, какъ Борисъ будетъ расти, содержаніе его разсказовъ будетъ чередоваться, переходя отъ дѣтскихъ „событій“ къ школьнымъ, отъ школьных къ университетскимъ, все расширяя кругъ наблюденій до крайнихъ предѣловъ человѣческаго знанія; ребяческій лепетъ замѣнится сперва вольной, какъ вихрь, болтовней подростка, потомъ систематической, какъ книга, рѣчью студента, наконецъ, сочнымъ, какъ малина, языкомъ возмужалого;—но всегда его разсказы сохранять двѣ основныя черты: содержаніемъ ихъ будутъ служить *объективныя представленія, относящіяся къ прошлому* съ точки зрѣнія разсказывающаго.

Остановимся немного на этихъ двухъ элементахъ эпического творчества: объективность представленій и прошедшее ихъ время.

Объективныя представленія въ данномъ случаѣ противопологаются чувствованіямъ и слагаются прежде всего изъ воспріятій такъ называемаго внѣшняго міра. Все, что мы видимъ, слышимъ и осязаемъ,—объективныя представленія. Правда, эти зрительныя, слуховыя и осязательныя впечатлѣнія могутъ быть воспроизведены въ новой связи и даже въ такой, подобія которой нѣтъ въ дѣйствительности, это воспроизведеніе можетъ произойти намѣренно или, помимо воли субъекта, при полномъ его сознаніи или во снѣ, но все же объективныя представленія не перестанутъ быть таковыми. Вернемся къ нашему примѣру о мальчикѣ и собакѣ.

На другой день Борисъ видѣлъ также корову. Воспроизведя теперь свой рассказъ о томъ, какъ собака лизнула его руку, онъ можетъ приписать это дѣйствіе коровѣ,—или по забывчивости, или изъ желанія поразить слушателя новинкой; онъ можетъ также избрѣсти совѣтъ небывалаго звѣря съ корпусомъ коровы и головой пса. Такой рассказъ могъ явиться плодомъ сознательнаго размышленія, или безсознательнаго акта наяву, или сновидѣнія. Такимъ образомъ, мы получаемъ три ступени правдоподобности разсказа:

- 1) пережитое—собака лизнула руку;
- 2) предполагаемое—корова лизнула руку;
- 3) воображаемое—чудовище лизнуло руку.

Несмотря на разницу въ правдоподобности, всѣ эти рассказы восходятъ къ объективнымъ представленіямъ, которыя и являются какъ-бы сѣменами эпического творчества.

Отсюда явствуется и тезисъ о прошедшемъ времени. Такъ какъ представленія слагаются изъ цѣлаго ряда воспріятій внѣшняго міра, а каждое воспріятіе есть уже совершившійся фактъ, и такъ какъ фактовъ будущаго или фактовъ несовершенныхъ не бываетъ, то и эпическое творчество зависитъ отъ совершившагося, а именно—отъ фактовъ воспріятія. Поэтому рассказъ чаще всего пользуется прошедшимъ временемъ, даже въ томъ случаѣ, если описывается совершенно фантастическое происшествіе, путешествіе на луну или война марсіатовъ съ обитателями земли, или если авторъ знакомитъ насъ съ жизнью черезъ 2000 лѣтъ. Правда, для живости разсказа иногда прибѣгаютъ къ настоящему времени, но это лишь условный стилистическій пріемъ. Такъ Лермонтовъ въ стихотвореніи „Три пальмы“ неоднократно прибѣгаетъ къ этому пріему:

Вотъ къ пальмамъ *подходитъ*, шумя, караванъ;
Въ тѣни ихъ веселый раскинулся станъ;
Кувшины, звуча, налилися водою,
И, гордо кивая махровой главою,
Привѣтствуютъ пальмы нежданныхъ гостей,
И щедро *поитъ* ихъ студеный ручей.

Въ „Пѣснѣ о вѣщемъ Олегѣ“ Пушкинъ пользуется тѣмъ-же пріемомъ:

Вотъ *идетъ* могучій Олегъ со двора,
Съ нимъ Игорь и старые гости,
И *видятъ*, на холмѣ у берега Днѣпра
Лежатъ благородныя кости.
Ихъ *моютъ* дожди, *засыпаетъ* ихъ пыль,
И вѣтеръ *волнуетъ* надъ ними ковыль.
Князь тихо на черепъ коня наступилъ
И *молвитъ*...

Никто, конечно, не сомнѣвается въ томъ, что въ томъ и другомъ случаѣ описываются „дѣла давно минувшихъ дней—преданья старины глубокой“. Отмѣченный пріемъ можно сравнить съ замедленіемъ темпа—*ritardando*—въ музыкѣ: поэтъ остановился, какъ бы любуясь оазисомъ въ пустынѣ или холмомъ у берега Днѣпра.

Какая же, спросимъ теперь, разница между вышеупомянутыми стихотвореніями и разсказами, которые намъ приходится слышать каждый день?

Отвѣтъ можетъ быть только одинъ: мы не говоримъ стихами, не говоримъ рѣчами, не добиваемся созвучій (И вѣтеръ волнуетъ надъ

ними ковыль), не переставляемъ слова (веселый раскинулся станъ), не употребляемъ старинныхъ словъ и формъ (студеный, брега, молвить), не пользуемся столь смѣлыми одухотвореніями, какъ, напримѣръ, Лермонтовъ: гордо кивая махровой главою,

Привѣтствуютъ пальмы неожиданныхъ гостей.

Однимъ словомъ, наши обыденные рассказы лишены того, что мы называемъ стилемъ; стихотворенія же Лермонтова и Пушкина отличаются высокохудожественнымъ стилемъ.

Стиль восходитъ къ латинскому *stilus*, но мы-то получили это слово съ Запада въ XVIII вѣкѣ. У римлянъ *stilus* означалъ собственно заостренную палочку, которой писали по восковымъ дощечкамъ, а въ переносномъ значеніи—и само писаніе и манеру писать. Въ наше время значеніе этого слова еще расширилось: мы говоримъ и о стилѣ въ музыкѣ и въ живописѣ и въ архитектурѣ и различаемъ новый (грегоріанскій) и старый (юліанскій) стили въ календарѣ. Какъ всякое выраженіе, слово „стиль“ употребляется и въ болѣе подчеркнутомъ смыслѣ. Говоря, напримѣръ про кого-нибудь, что у него есть „стиль“, мы этимъ самымъ хотимъ сказать, что его стиль обладаетъ извѣстными достоинствами, или говоря, что въ этомъ разказѣ „нѣтъ стиля“, мы просто отмѣчаемъ, что его стиль дурной.

Всякое произведеніе человѣческаго слова имѣетъ свой стиль. Но въ то время, какъ одни выработали особые приемы стиля для достиженія эффектовъ, другіе совершенно не думаютъ о своемъ стилѣ. Къ первымъ относятся ораторы, писатели, поэты, ко вторымъ—все люди, представляющіе стиль своей рѣчи минутному настроенію—случайному вдохновенію или случайному оскудѣнію.

Какъ дитя до извѣстнаго возраста знакомо только со стилемъ случая, такъ и народы въ первобытномъ состояніи не знали опредѣленной манеры выражаться. Но дитя все-же творитъ свои разказы, также и народы—дѣти не лишены своего эпического творчества. Правда, никакая лѣтопись не сохранила намъ извѣстій объ этомъ творествѣ, такъ это было давнымъ-давно—думаемъ мы, представители европейской цивилизаціи. Но не забудемъ того, что еще теперь многіе народы находятся въ столь первобытномъ состояніи, что, напримѣръ, отъ орангъ-гутанга до готтентота гораздо меньшее разстояніе, чѣмъ отъ того же готтентота до Менделѣева или Мечникова. Не забудемъ и того, что современная цивилизація является лишь удѣломъ немногихъ счастливыхъ, что по культурному уровню представителями XX вѣка могутъ считаться лишь десятки тысячъ, въ то время, какъ сотни тысячъ не освободились еще отъ средневѣковыхъ предрасудковъ, а миллионы не такъ ужъ далеко ушли отъ первобытнаго состоянія. И если даже все эти источники—наблюденія надъ первобытными народами и мало культурными людьми—изсякнутъ, мы всегда будемъ имѣть передъ собой живое напоминаніе о примитивномъ состояніи человѣчества—нашихъ дѣтей. Вотъ почему неправильно считать, что мы лишены возможности изучитъ первичную стадію эпического творчества. При этомъ мы будемъ придерживаться добытой раньше схемы.

I. Пережитое (разказъ, анекдотъ, шванкъ).

Чѣмъ ниже культурный уровень народа, тѣмъ больше сглаживается отличіе отдѣльных между собой индивидуумовъ, но все-же намъ трудно себя представить такое состояніе, гдѣ совершенно не бросались бы въ

глаза преимущества болѣе одаренныхъ и недостатки обиженныхъ природой людей. Та избитая истина, что на свѣтѣ, кромѣ среднеспособныхъ людей, есть и умницы и дураки, т. е. люди, стоящіе благодаря своимъ природнымъ качествамъ и выше и ниже средняго уровня, долго не могла оставаться неизвѣстной даже самому непытливому народу. Кромѣ ума, на такое выдѣленіе особыхъ лицъ могло натолкнуть и любое другое качество, хотя, повторяю, первобытное состояніе народа не допускало той пестроты населенія, которое наблюдается теперь и которое обуславливается какъ смѣшеніемъ народностей, такъ и разнообразіемъ условій существованія. Но именно потому, что индивидуальныя различія были такъ рѣдки, они бросались въ глаза гораздо больше, чѣмъ у насъ, привыкшихъ къ безконечному разнообразію фizioномій, умовъ и нравовъ.

Это элементарное наблюденіе о лучшихъ и худшихъ людяхъ навязывалось чуть ли не съ появленіемъ первой человѣческой семьи. Символически указываетъ на это и библейскій рассказъ о дѣтяхъ праматери: Каинъ—первый неудачникъ, Авель—первый, родившійся, какъ говорится, въ сорочкѣ. И каждый разъ, когда случаи неожиданнаго успѣха или необъяснимой кары повторялись, создавались рассказы о нихъ, которые, быть можетъ, тутъ же и забывались, но въ силу того, что эти наблюденія дѣлались изо дня въ день, врѣзывались въ народную память, какъ слеза, катящаяся все одной дорогой по лицу скорбящаго, создаетъ свою борозду. Въ чистомъ видѣ такіе рассказы можно слышать ежечасно: каждая мать любитъ вспоминать о своихъ дѣтяхъ; газеты полны такихъ чертъ изъ жизни дорогихъ обществу дѣятелей; въ каждомъ кругу имѣются люди, о которыхъ слагаются занимательные рассказы. Правда, большинство рассказовъ затеривается, но вдругъ, того и гляди, такой рассказъ привѣдился, пришелся къ тати и вошелъ въ обиходъ поэтическихъ сюжетовъ. Кто не знаетъ, какъ дитя учится говорить? Цѣлыми днями оно лепечетъ, шевелитъ губами, поворачиваетъ языкъ на всѣ лады, набираетъ слюны въ ротъ, шипитъ, хрипитъ, и наконецъ, произноситъ новое слово. Также зарождается и новый сюжетъ.

Присматриваясь къ нѣкоторымъ сказкамъ, легко убѣдиться въ томъ, что такіе рассказы о различно одаренныхъ людяхъ служили ихъ исходнымъ пунктомъ. Распредѣлимъ наши примѣры по изображеннымъ душевнымъ качествамъ:

а) Добродушіе и простаковатость.

Гансъ служилъ своему господину 7 лѣтъ и получилъ за это комъ золота. По дорогѣ домой онъ встрѣчаетъ всадника, который вымѣниваетъ у него золото на коня. Далѣе, крестьянинъ продаетъ ему корову за лошадь. Затѣмъ Гансъ отдаетъ корову за свинью, послѣднюю за гуся, а гуся опять за точильный камень. Каждый разъ онъ убѣжденъ, что заключилъ выгодную сдѣлку. Наконецъ, онъ наклоняется надъ колодезью, чтобъ освежиться глоткомъ воды и роняетъ точильный камень въ колодезь. „Нѣтъ на свѣтѣ счастливѣе меня чловѣка“, воскликнулъ Гансъ и поспѣшилъ къ своей матери съ легкимъ сердцемъ. (Сказки братьевъ Гриммъ № 83). У насъ эта сказка кончается менѣе безобидно, такъ какъ жена колотитъ доврѣчиваго мужа, приговаривая: „Не мѣнай, не мѣнай!“ („Мѣна“ у Аванасьева).

б) Лишняя озабоченность.

Умную Эльзу послали въ погребъ за пивомъ. Подставивши кувшинъ и открывши кранъ, она замѣтила надъ собой висящую съ потолка киргу-

Тотчасъ у ней мелькнула мысль, что если она выйдетъ замужъ и у ней будетъ дитя и если это дитя подростетъ и его пошлютъ въ погребъ за пивомъ, то кирга можетъ упасть ему на голову и убить его. И умная Эльза залилась слезами. А пиво текло и текло, пока не вытекла вся бочка. (Сказки бр. Гриммъ № 34). Аналогичная русская сказка „Луто-нюшка“ у Аванасьева.

с) Неосторожность и болтливость.

Странствующій подмастерье совершилъ убійство. Последнія слова убитаго: „Солнце все обнаружить!“ не даютъ ему покоя. Онъ обзавелся семьей и сталъ почтеннымъ мастеромъ. Однажды утромъ, когда онъ пьетъ кофе, солнце особенно назойливо играло на противоположной стѣнѣ. „Хочетъ обнаружить и не можетъ“, пробормоталъ онъ. Тутъ жена, какъ бан-ный листъ, пристала съ вопросомъ, что это значить? Онъ возьми, да ей и Расскажи. А она—сосѣдѣ. Черезъ три дня объ этомъ зналъ весь го-родъ. Мастера казнили. (Сказки бр. Гриммъ № 115).

d) Трусость.

Семеро отправилось странствовать по міру. Вотъ они проходятъ по дугу, и шершень зажужжалъ мимо нихъ. „Боже, барабанный бой!“—про-шептали они и пустились бѣжать. При бѣгствѣ старшій наступилъ на зубцы грабель, которыя отъ этого поднялись и ударили его рукояткой по лицу. „Я сдаюсь!“—закричалъ старшій. „Если ты сдаешься, то я мы сдаемся“, повторили другіе. (Сказки бр. Гриммъ № 119).

e) Лѣнь.

Передъ смертью отецъ спрашиваетъ своихъ сыновей, кто изъ нихъ лѣнивѣе всѣхъ. „Я такъ лѣнивъ, рассказываетъ первый, что, когда лежу и хочу заснуть, если тутъ капля упадетъ въ глазъ, вмѣсто того, чтобы стереть ее, я сижу, не смыкая глазъ“.—„Я же, говоритъ другой, когда сижу у огня, скорѣе обожгу себѣ ноги, чѣмъ уберу ихъ“.—„Ну а я, хва-стаетъ третій, если бы меня собирались вѣшать и надѣли бы петлю, не перерѣзалъ бы веревки, хоть и держалъ бы въ рукахъ острый ножъ. (Сказки бр. Гриммъ № 151).

f) Глупость.

Эта тема варьируется на нѣсколько ладовъ. Или глупецъ говорить или дѣлаетъ все пиворотъ-на-выворотъ. Напримѣръ, молотятъ горохъ, а онъ говоритъ: „молотить вамъ три дня и намолотить три зерна!“; несутъ покойника, а онъ себѣ: „носить вамъ—не переносить, таскать—не пере-таскать!“. Или же сопоставляется русскій мордвину или татарину, пере-хитряя ихъ. Спорятъ, напримѣръ, о томъ, кому коней сторожить: у рус-скаго бѣлый конь, у мордвина черный; ложась спать, русскій говоритъ: „моя лошадь бѣлая, что ее караулить? ее и такъ видно далеко...“; на другой день они мѣняются лошадьми, но русскій опять ложится, ссылаясь на то, что „твою лошадь—придетъ воръ—и уведетъ, потому что ее изда-лека видно...“ (См. сказки „Набитый дуракъ“ и „Русскій и мордвинъ“ у Аванасьева).

Благодаря такимъ пережитымъ разсказамъ, выработался болѣе слож-ный типъ Иванушки-дурачка.

Въ настоящее время разсказы, составленные какъ бы по свѣжимъ слѣдамъ происшествія, называются *анекдотами*. Это выраженіе перешло къ намъ черезъ французскій языкъ, куда оно попало изъ средней латыни, въ свою очередь заимствовавшей это слово у грековъ. *Ἀνέκδοτος*, образо-ванное изъ отрицательной частицы *ἀν* и причастія отъ глагола *ἐκδίδωμι*,

означает „неизданный разсказец“. Теперь это слово приобрѣло нѣсколько другой оттѣнокъ: забавный, смѣхотворный разсказъ. Впрочемъ, это нисколько не удивительно: все, что выходитъ изъ ряда вонъ, все, что нарушаетъ сѣрый фонъ жизни,—забавно, вызываетъ веселье—стихийный отблескъ свѣта. Въ нѣмецкой литературѣ извѣстенъ другой терминъ—*шванкъ* отъ глагола *schwingen*—махать, качаться. Шванкъ первоначально означалъ „прыжокъ“, а затѣмъ приурочился къ умственной области, въ смыслѣ „живой, прыткой шутки“. Сообщу нѣсколько заглавій изъ сборника шванковъ Сандруба 1618 года: смѣшное средство противъ зубной боли; о женщинѣ, упавшей въ погребъ; о папѣ Юліи, продавшемъ небо; о гостѣ, пытавшемся подлить воду къ вину; какъ попался благородный, обманывая крестьянъ и т. д.

Разсказы, анекдоты, шванки подобны тѣмъ миллионамъ сѣмянныхъ пылинкокъ, которыя носятся въ воздухѣ, когда лѣсъ роняетъ свои цвѣты; немногимъ изъ нихъ удастся взойти, и еще меньшему числу суждено красоваться могучимъ деревомъ.

2. Предполагаемое (сказаніе).

Сказаніе—разсказъ, служащій вѣроятнымъ объясненіемъ (съ точки зрѣнія простонародья) загадочнаго явленія.

Народъ, напримѣръ, желаетъ объяснить свое собственное названіе. Возникаетъ сказаніе объ *эпонимахъ*—греческое слово образовано изъ приставки *ἐπί* и *ὄνομα*—имя—т. е. о мнимыхъ родоначальникахъ, передавшихъ народу свое имя. Латиняне якобы происходятъ отъ Латина, Датчане—*Dani*—отъ Дана, норвежцы отъ Нора, чехи отъ Чеха. Но и названія отдѣльных мѣстностей, городовъ и тому подобное производятся также отъ лицъ неисторическихъ. Напримѣръ, Кіевъ отъ Кія, Римъ—*Roma*—отъ Ромула. Обыкновенно народъ не удовлетворяется голыми именами, но придумываетъ и цѣлую біографію эпонима и обстоятельства, при которыхъ былъ основанъ данный городъ. Все это вполнѣ правдоподобно, вѣдь названы же Петербургъ по Петру Великому, Константинополь по Константину Великому и Америка по путешественнику Америго Веспуччи, но въ каждомъ отдѣльномъ случаѣ, когда вопросъ о происхожденіи историческаго названія неясенъ, научный анализъ долженъ выяснитъ, что передъ нами—историческій фактъ или сказаніе.

Въ близкомъ родствѣ къ этой группѣ „сказаній о происхожденіи“ (*Abstammungs-sagen*) находятся „сказанія о странствованіяхъ“ (*Wandersagen*) отвѣчающія на вопросъ, откуда и какими судьбами пришелъ данный народъ въ данную мѣстность. Сюда относится прежде всего пресловутое сказаніе о Рюрикѣ, Синеусѣ и Труворѣ, отнявшее столько времени и силъ у русскихъ историковъ и вызвавшее въ свое время въ русской наукѣ знаменитое „варягоборство“. Островъ Готландъ и финляндское побережье Нюландъ имѣютъ схожія сказанія о своемъ заселеніи. Всѣ тихоокеанскіе островитяне разсказываютъ, какъ ихъ предки на утлыхъ челнокахъ приплыли къ обитаемому ими острову. Правдоподобность всѣхъ этихъ разсказовъ далеко не обязываетъ насъ къ признанію того, что все это дѣйствительно такъ и было. Опять послѣднее слово принадлежитъ наукѣ.

Третья группа—„сказанія о погибшихъ народахъ и герояхъ“

(Untergangssagen). Знаменитымъ примѣромъ могутъ служить бургунды, которые, по преданію, погибли на пиру у Атиллы; или городъ Винета, который будто-бы былъ поглощенъ моремъ; или Искоростень, сгорѣвшій отъ военной хитрости Игоря; или Олегъ, умершій отъ укуса змѣи. Все это бываетъ и на нашей памяти—и разрушеніе городовъ отъ землетрясенія (Санъ-Франциско и Мессина) и огня (Москва въ 1812 г.) и смерть отъ змѣиного яда, но случилось-ли это съ названными городами и личностями, опять вопросъ, на который отвѣтитъ только наука.

Культурныя приобрѣтенія, являющіяся обыкновенно заключительнымъ аккордомъ долгихъ исканій, блужданій и разочарованій, народомъ часто приписываются одному лицу. Тутъ какая-то иронія судьбы: народъ наибольшій поклонникъ индивидуума. Но это понятно: каждый возводитъ себя въ кумиръ то, чего у него самого нѣтъ. Эллыны создали себя такимъ образомъ цѣлый рядъ боговъ и героев: Прометея—дарителя огня (πρωτόφωρος), Діониса—основателя виноградарства, Орфея—дивнаго пѣвца, Дѣдала—античнаго авіатора, Паламеда—изобрѣтателя игры въ кости. Римляне чтили въ Нумѣ Помпиліи учредителя религіознаго культа. Скандинавы видѣли въ Одинѣ отца заговора и руническихъ знаковъ, которые первоначально употреблялись для кодовства. Торговля металломъ, которая въ доисторическія времена шла изъ Кольхиды по морю, по Дунаю и по Рейну дала толчекъ къ сказаніямъ объ аргонавтахъ у грековъ (ср. ἄργεος—блестящій металлъ и ναύτης—морякъ) и о „золотѣ Рейна“ у германцевъ. Мѣстная обработка металловъ выдвинула героев ковачей: Ильмаринена у финновъ, Велунда у скандинавовъ, Зигфрида у нѣмцевъ, Вулкана у Эллиновъ ¹⁾.—Итакъ, мы вправѣ выдѣлить въ особую группу „сказанія о культурныхъ приобрѣтеніяхъ“ (Kultursagen).

Перечень различныхъ группъ сказаній можно было бы продолжить, но характеръ чистаго (т. е. не слившагося съ другими эпическими видами) сказанія, кажется, намъ и такъ уже достаточно выяснился.

3. Воображаемое (миѡъ).

Миѡъ (отъ греческаго μῦθος—сказъ, преданіе)—разсказъ о томъ, что не можетъ быть провѣряемо ежедневнымъ опытомъ.

Какъ, напримѣръ, изображается самъ человѣкъ въ миѡѣ? Сила его невѣроятная: Зигфридъ разрубаетъ наковальню и беретъ въ охапку живого медвѣдя; Микула Селяниновичъ кидаетъ соху подъ облако; Геркулесъ еще ребенкомъ задушилъ двухъ змѣй; Самсонъ уноситъ городскіе ворота. Оружіе не ранитъ его; Ахиллеса мать закалила въ огнѣ, Зигфридъ купался въ расплавленномъ жирѣ дракона; первый уязвимъ только въ пятку, за которую мать держала его во время закаливанія, второй—между лопатками, куда упалъ листъ во время купанія; Ильѣ Муромцу тоже смерть въ бою не написана. Вооруженіе и одежда его необыкновенныя: мечъ, который всегда убиваетъ врага; стрѣлы, которыя всегда попадаютъ въ цѣль; шапка-невидимка; сорочка, спасающая отъ опасностей,

¹⁾ Эти сказанія уже были затронуты мною въ настоящемъ изданіи II т. вып. I стр. 108—9.

вотъ нѣсколько частей миѣческаго туалета. И рожденіе и смерть въ миѣ инныя, чѣмъ въ природѣ. Герой человѣческаго происхожденія часто только по матери; при появленіи его на свѣтъ гремитъ вся природа; въ дѣтствѣ онъ или очень быстро развивается или остается на рѣдкость отсталымъ ребенкомъ. Также и смерть обставлена особой фантастикой: Василій Буслаевъ прыгаетъ черезъ алатырь-камень и гибнетъ; Илья Муромецъ живымъ ложится въ гробъ; нѣмецкіе императоры уходятъ въ горы, съ тѣмъ, чтобы возвратиться черезъ много тысячъ лѣтъ; Вейнмейненъ уѣзжаетъ и тоже возвратится.....

Присмотримся къ изображенію животнаго міра въ миѣахъ. Разница между животнымъ и человѣкомъ какъ будто стерта. Человѣкъ вступаетъ съ нимъ въ бракъ, заключаетъ съ нимъ договоры; человѣкъ отъ него ведетъ свое происхожденіе. Человѣкъ обращается въ звѣря, звѣрь въ человѣка. Животное разговариваетъ человѣческимъ голосомъ; съ другой стороны человѣкъ „шипитъ по змѣиному, рычитъ по звѣриному, лаетъ по собачьему“. По представленію индѣйцевъ Сѣверной Америки, медвѣди—ихъ предки; они также какъ индѣйцы, распадаются на племена и каждое племя имѣетъ своего вождя. Среди простонародья Европы такое человѣкоподобное общественное устройство приписываютъ змѣямъ: у нихъ свой царь—„съ короной на головѣ“; они сходятся на совѣщанія. Но кромѣ людей, превратившихся въ звѣрей, и звѣрей, превратившихся въ людей, въ миѣахъ фигурируютъ и существа полувзвѣри-получеловѣки: кентавры, песеглавы, русалки, сатиры, фавны и, наконецъ, дьяволъ въ средневѣковомъ представленіи.

Менѣе важную, но сходную роль играетъ растеніе въ миѣическомъ разсказѣ. Цѣлый рядъ растеній, по миѣическому преданію, не что иное, какъ превращенные въ растенія люди напримѣръ, лавръ (Дафна), тополи (сестры Фаятона), нарцисъ, гіацинтъ и другіе. Иногда въ миѣахъ смерть замѣняется превращеніемъ въ дерево, какъ у Филемона и Бавкиды. Или изъ могилы вырастаютъ особыя растенія: изъ общей могилы Тристана и Изольды—розовый и виноградный кусты, сплетающіеся своими вѣтвями. На островѣ Тагити записанъ миѣ, по которому изъ головы похороненнаго героя выросло хлѣбное дерево, изъ почекъ—каштановое дерево, а изъ ногъ растеніе йамъ. Съ другой стороны, растенія являются какъ-бы предками людей. Въ скандинавской миѣологіи первые люди на землѣ—Аскъ и Эмбла (Ясенъ и Вязъ). Вельсунгъ, предокъ Сигурда, рожденъ отъ яблока. Эта тѣсная связь человѣка съ растеніемъ можетъ выразиться и въ такомъ видѣ, что жизнь человѣка какъ-бы оберегается растеніемъ. Въ египетской сказкѣ умираетъ человѣкъ, потому что срубаетъ акацію; братъ его находитъ сѣмя акаціи, узнаетъ въ немъ сердце брата, сажаетъ въ землю, поливаетъ и, когда сѣмя произрастаетъ, умершій оживаетъ. Въ европейскихъ сказкахъ вонзается ножъ въ дерево; въ случаѣ опасности, грозящей герою, ножъ покрывается кровью. Наконецъ, въ скандинавскомъ миѣѣ жизнь Бальдера зависитъ отъ омели.

Что миѣическіе образцы создаются также путемъ преувеличенія или уменьшенія естественной величины. Изъ человѣка, при помощи такой метаморфозы, получаются великаны или карлики—дверги—лилипуты. Ящерица чудовищныхъ размѣровъ,—прообразъ дракона, который, кромѣ того, описывается огнедышащимъ, или съ крыльями или о трехъ головахъ. „Священное дерево“, получившее свое названіе отъ культового значенія,

въ преувеличенномъ видѣ дало представленіе о „міровомъ деревѣ“, на вѣтвяхъ котораго помѣщаются отдѣльные міры.

Кромѣ окружающихъ человѣка животнаго и растительнаго царствъ, еще лучшимъ объектомъ для его мифическихъ образованій служило небо и небесныя явленія. Уже съ древнѣйшихъ поръ человѣкъ любовался звѣзднымъ небомъ. Ученые пытались по звѣзднымъ путямъ изучить пути и перепуты человѣческой жизни; не-ученый облакалъ свои наблюденія въ мифическіе рассказы. Въ скандинавскомъ мифѣ рассказывается о нѣкоемъ Орвандилѣ, отморозившемъ себѣ палецъ ноги; богъ Торъ отломилъ этотъ палецъ и бросилъ въ небо—тамъ онъ до сихъ поръ сіяетъ въ видѣ звѣзды. Много мифовъ рассказываютъ о Большой Медвѣдицѣ: то это медвѣдь, то карета, то семь спящихъ юношей, взятыхъ на небо. Солнце и луна, ихъ бѣгство другъ отъ друга, ихъ затмѣнія, убываніе и наростаніе луны—темы для безчисленныхъ мифовъ, въ которыхъ солнце выступаетъ въ качествѣ мужского существа—Sol, Гелиосъ, а луна въ видѣ женскаго—Luna, Селена—Елена. Наибольшій просторъ для фантазіи представляли облака, громъ и молнія. Облака принимали образъ коровъ, питающихъ землю своимъ молокомъ—дождемъ, драконовъ или хищныхъ волковъ, пожирающихъ луну или солнце, или страшныхъ птицъ, вызывающихъ вѣтеръ взмахами своихъ крыльевъ. Молнія изображалась въ видѣ змѣи или птицы, несущей огонь, или стрѣлы или копыя. Гроза какъ-бы ударъ молота или особаго орудія „перуна“—отсюда и трескъ и искры. Въ скандинавской мифологіи громъ, кромѣ того, вызывается гѣзой тора. Для насъ мифъ, приписываемый первобытному человѣку, есть лишь поэтический образъ. Мы называемъ его мифомъ по отношенію къ мысли тѣхъ, которыми и для которыхъ онъ созданъ. Словесный мифъ предшествуетъ, конечно, живописному, пластическому.

Отношеніемъ человѣка къ небу и небеснымъ свѣтиламъ обуславливается особая группа мифовъ. Или человѣкъ низошелъ съ неба или восходитъ на небо. Путь между небомъ и землею въ первоначальной мифогоніи довольно примитивный, какъ то предписывала наивная наблюдательность: или ли ѣхали на лодкѣ къ горизонту—къ тому мѣсту, гдѣ небо и земля сливались; вѣзали на деревѣ, верхушка котораго терялась въ облакахъ, или на вершину горы; взбирались по лѣстницѣ, или летали на крыльяхъ и безъ крыльевъ. Другое отношеніе человѣка къ небу заключалось въ томъ, что онъ запирывалъ куда-нибудь солнце, луну или звѣзды и что только съ трудомъ удавалось освободить ихъ. Въ финскихъ мифахъ Луохи прячетъ солнце въ гору. У краснокожихъ существуетъ рассказъ о вождѣ, державшемъ солнце, луну и звѣзды въ трехъ ящикахъ взаперти. Однажды онъ даетъ своему внуку ящикъ поиграть; внукъ же взялъ да и разсыпалъ всѣ звѣзды. Точно также освобождаются и луна и солнце. Впослѣдствіи этотъ мифъ заключеннаго въ ящикъ солнца встрѣчается на стадіи олицетворенія: не солнце, а свѣтлый богъ запирается въ гробницу. Въ египетской мифологіи Тифонъ запираетъ своего брата Озириса и бросаетъ гробъ въ море. Въ скандинавской мифологіи какъ-бы продолженіе египетскаго мифа: богъ плодородія приплываетъ въ лодкѣ гробъ къ берегу неизвѣстно откуда и приноситъ большое счастье странѣ.

Теперь познакомимся съ мифами о мірозданіи. Начать съ того, что человѣкъ склоненъ считать то мѣсто, гдѣ онъ находится, центромъ мірозданія. Отсюда „Серединное царство“ китайцевъ и Мидгардъ у скандинавовъ. Отсюда *геоцентрическій* взглядъ въ первоначальной астрономіи

и *антропоцентрической* взглядъ въ средневѣковомъ міросозерцаніи. Согласно этимъ взглядамъ, земля (γῆ) и человѣкъ (ἄνθρωπος) находятся въ центрѣ вселенной, что съ научной точки зрѣнія полнѣйшій абсурдъ: земля ничтожнѣйшая пылинка даже въ одной изъ ничтожнѣйшихъ солнечныхъ системъ. Наряду съ этими представленіями о землѣ, развивалось также понятіе о потустороннемъ мірѣ. У всѣхъ народовъ возникала вѣра въ болѣе или менѣе продолжительное существованіе души послѣ смерти тѣла. Этимъ объясняется одинъ изъ первичныхъ религіозныхъ культовъ—манизмъ (отъ латинскаго *manes*—души)—поклоненіе душамъ умершихъ. Сперва думали, что души умершихъ переходятъ къ другимъ живымъ существамъ—людямъ или животнымъ. Эта вѣра въ переселеніе душъ называется *метемпсихозомъ* (отъ греческихъ словъ *μετα*—послѣ и *ἐμψυχος*—одухотворенный) и проповѣдовалась буддистами, египтянами, пифагорейцами и даже Платономъ. Слабый слѣдъ ея сказывается въ обычаяхъ давать дѣтямъ имена родственниковъ или славныхъ людей; смыслъ обычая таковъ, что съ именемъ на ребенка перейдутъ и качества тезки. Затѣмъ предполагали, что души могли укрываться въ окружающей природѣ—въ деревьяхъ, въ ручьяхъ, въ горахъ. Это стадія такъ называемаго *анимизма* (отъ латинскаго *anima*—душа), т. е. одушевленія природы. Отсюда шагъ къ представленію о совмѣстномъ жителствѣ душъ, хотя бы только маленькими группами. Индѣйцы Сѣверной Америки такъ и вѣрятъ въ существованіе деревень душъ, расположенныхъ въ пустынныхъ ущельяхъ между горами. Наконецъ, зародилась идея особаго царства мертвыхъ.

Это царство мертвыхъ помѣщалось тамъ, куда никогда не ступала человѣческая нога, чаще всего по ту сторону какого-нибудь воднаго пространства, которое мертвый или переплывалъ на лодкѣ (ср. Харонъ) или переходилъ по мосту. Это царство окутано вѣчнымъ мракомъ, и сами его обитатели только тѣни. Такимъ изображается аидъ у грековъ, оркъ—у римлянъ и нифлгеймъ—у германцевъ. Въ неизвѣстномъ мрачномъ царствѣ все страшно, и звѣри (ср. Церберъ) и само пребываніе. Ахиллъ заявляетъ, что охотиѣе быть-бы послѣднимъ поденщикомъ на землѣ, чѣмъ царемъ въ аидѣ. Муки Тантала и Сизифа въ аидѣ вошли въ поговорку. Но, вѣдь, говорило чувство справедливости, не вѣзмъ же подобаетъ страдать послѣ земной жизни, другіе заслуживаютъ и отдыха и пощады. Такимъ образомъ въ миѣ о потустороннемъ мірѣ пробивалась идея людскаго правосудія, что изображается очень наглядно въ египетскомъ миѣ, гдѣ судья Радамантъ взвѣшиваетъ хорошія и худыя дѣла на вѣсахъ. Отсюда недалеко до дѣленія царства мертвыхъ на отдѣленіе для худыхъ и отдѣленіе для хорошихъ людей; первое—наказаніе за скверную жизнь на землѣ, второе—награда за хорошее поведеніе въ бытность земнымъ жителемъ. Однако, мысль на этомъ не остановилась. Вѣдь наказаніе можетъ исправить. Поэтому необходимо было найти переходъ отъ ада къ елисейскимъ полямъ. Кромѣ того, нѣкоторыя души не заслуживали ни наказанія ни награды, напримѣръ, души умершихъ дѣтей. Вотъ для этихъ индифферентныхъ и исправляющихся и было избрѣтено третье отдѣленіе, среднее между адомъ и раемъ.

Первоначально, вѣ эти отдѣленія, какъ у Вергилія въ „Энеидѣ“, были въ одной плоскости, отдѣленные лишь естественными или искусственными преградами. Потомъ же, когда земля стала все больше и больше извѣстна, когда, проникая на сѣверъ до Ледовитаго моря, на востокъ до Кчтая, на югъ до Абиссиніи люди убѣждались, что повсюду лишь цар-

ства живыхъ, что мертвымъ на земномъ дискѣ нѣтъ мѣста, то стали искать другихъ мѣстъ пребыванія ада и рая—выше и ниже земной поверхности. Тутъ-то произошло полное раздѣленіе ада и рая, третье же отдѣленіе—чистилище—у Данте изображается въ видѣ конусообразной горы, поднимающейся далеко на западѣ изъ водъ Атлантическаго океана до самаго эмпирея и связанной съ адомъ подземнымъ ходомъ.

Еще предстоитъ ознакомиться съ двумя вопросами, издавна порождавшими много мнѣній: созданіи и гибели вселенной. Или человѣкъ объяснялъ себѣ твореніе вселенной простымъ житейскимъ явленіемъ (ср. мнѣія о міровомъ яйцѣ, о міровомъ орѣхѣ, о міровомъ деревѣ) или обнаруживалъ замѣчательную смѣлость мысли, поставивъ вначалѣ міра главныхъ два фактора произрастанія—свѣтъ и влагу. Эта гипотеза одна изъ важнѣйшихъ этаповъ человѣческаго мышленія. Въдѣ эта гипотеза вмѣстѣ съ тѣмъ антитеза, которая оправдывалась, повидимому, всѣми явленіями природы, днемъ и ночью, лѣтомъ и зимою, жизнью и смертью. Когда была впервые высказана эта гипотеза о свѣтѣ и влагѣ, какъ о началахъ жизни, то былъ заложенъ фундаментъ *дуализма* (отъ латинскаго прилагательнаго *dualis*—двойственный). Дуалистическое міросозерпаніе пустило столь глубокіе корни, что никакой *монотеизмъ* (отъ *monos*—одинъ и *theos*—богъ) не можетъ его искоренить. Въ зависимости отъ этихъ двухъ началъ создаются мнѣія о міровомъ потопѣ и міровомъ пожарѣ. Первый относится къ началу, второй—къ концу бытія. Но у грековъ въ началѣ бытія было и то и другое, вспомнимъ ученіе Фалеса („все изъ воды“) и ученіе Гераклита („все изъ огня“), восходящія къ народнымъ представленіямъ. Въ американскихъ преріяхъ вѣрятъ, что при свѣтопреставленіи сперва послѣдуетъ пожаръ, потомъ потопъ, смѣющій остатки пожара. Въ скандинавской мнѣологіи началомъ міра послужило обоюдное воздѣйствіе искры и студеныхъ волнъ.

4. Комбинаторныя образованія.

Отдѣльно каждый изъ описанныхъ видовъ разсказа встрѣчается весьма рѣдко, абсолютно говоря,—никогда. Мы знаемъ, что даже тамъ, гдѣ человѣкъ говоритъ подъ присягой, гдѣ онъ за каждое слово беретъ на себя тяжелую отвѣтственность, даже тамъ онъ, помимо своей воли, смѣшиваетъ правду съ предполагаемымъ и воображаемымъ. Криминалисты не мало озабочены подысканіемъ нормъ для правильной оцѣнки свидѣтельскихъ показаній. Но въ эпическомъ творествѣ, въ особенности на той стадіи, гдѣ передается одно содержаніе безъ какой бы то ни было установленной формы, отпадаетъ всякое сдерживающее чувство отвѣтственности, и комбинаторнымъ построеніямъ нѣтъ границъ, кромѣ тѣхъ, которыя обуславливаются самимъ сюжетомъ.

Изъ этихъ комбинаторныхъ образованій выдѣляются двѣ группы: одна о сверхчеловѣческихъ существахъ—*сказанія о богахъ* (Göttersagen), другая о людяхъ—*героическія сказанія* (Heldensagen). Принимая во вниманіе, что и боги могутъ явиться на землю и вести земное существованіе, а герои быть принятыми въ сонмъ боговъ, можно признать, что принципиальной разницы между тѣми или другими сказаніями нѣтъ. Поэтому въ наукѣ такъ часто возникаютъ споры о принадлежности эпическаго персонажа къ героямъ или богамъ. Гераклъ, Зигфридъ, Вольга—

вотъ нѣсколько примѣровъ такихъ спорныхъ личностей. Можно доказать что рядъ героическихъ сказаній восходитъ къ историческимъ фактамъ ¹⁾, но только рядъ. И что мѣшаетъ сказаніямъ о богахъ отражать историческіе факты? Напротивъ, мы сплошь и рядомъ наблюдаемъ сплетеніе сказаній о богахъ съ героическими. Такъ въ сказаніи о нибелунгахъ легко обнаружить и слѣды мифовъ и сказанія съ историческимъ зерномъ.

Если комбинаторное сказаніе становится носителемъ извѣстной тенденціи, то ее принято называть *легендой*. Это названіе возникло въ средніе вѣка, но, понятно, легенды существовали и раньше, и не только въ христіанской средѣ и не только религіозныя. *Legenda* форма герундія отъ латинскаго глагола *legere* и значить „то, что слѣдуетъ читать“. Въ доисторическое время легендой было „то, что достойное было запоминанія“ о томъ или другомъ лицѣ или богѣ. Любое сказаніе такимъ образомъ могло сдѣлаться легендой. Изъ религіозныхъ легендъ, послѣ христіанскихъ, наиболѣе многочисленъ циклъ буддистскихъ легендъ. Если бы мы имѣли подробное описаніе древнеязыческаго культа у эллиновъ, скандинавовъ и пр., мы могли бы съ точностью сказать, что изъ дошедшихъ до насъ преданій является легендой. Очевидно, рассказы о любовныхъ похожденияхъ Зевса и Одина не были легендой, но многіе мифы о Діонисѣ ²⁾ носятъ несомнѣнно легендарный характеръ.

Легенда всегда отражаетъ какую-нибудь волю, а тамъ, гдѣ есть воля, тамъ и возбудители этой воли. Легенда рассказывается потому, что кто-нибудь хочетъ повліять на кого-нибудь въ извѣстномъ духѣ. Такимъ образомъ легенда уже становится частью чего-то цѣлаго, факторомъ какой-то организаци. Сказаніе и мифъ—стихійныя явленія, легенда уже разсчитанное творчество. Правда пока разсчитана одна фабула, стиль еще представленъ случаю, но все-же мы подошли къ тому порогу, за которымъ начинается опредѣленная форма.

II.

Традиціонный стиль.

Синкретическія игры ³⁾ рано-ли поздно-ли втягивали рассказы, сказанія и мифы въ свой многосторонній репертуаръ. Тутъ послѣдніе сталкивались съ танцами, ритмическими движеніями и пѣніемъ и подчинялись ихъ вліянію. Въ концѣ-концовъ выдѣлились особые, наиболѣе подходящіе для эпическаго разсказа ритмы и первые шаги къ образованію особаго эпическаго стиха были сдѣланы.

Синкретическая игра имѣла обыкновенно обрядовое значеніе, была приурочена къ извѣстнымъ случаямъ или торжествамъ, и въ зависимости отъ характера этого праздника, вся игра принимала тотъ или иной отпечатокъ. Когда игра служила только потребности поразвлечься, то и рассказы носили шуточный или отвлеченно фантастическій видъ. Сказъ превращался въ сказку. Когда игра была связана съ воинственными подвигами, то сказанія о прежнихъ герояхъ разжигали страсти слушателей.

¹⁾ См. настоящее изданіе II т. вып. I, стр. 112—5.

²⁾ Настоящее изданіе II т., вып. I, стр. 22.

³⁾ См. настоящее изданіе II т. вып. I, стр. 8.

Сказъ становился былью. Но вотъ игра устраивается во славу божества, тогда мноѣ тѣшили празднично настроенныхъ слушателей своими невѣроятными, но неоспариваемыми подробностями. Сказъ, хотя мѣстами и вычурный, все-же былъ сугубо серьезенъ.

Эта специализація игръ объясняетъ намъ и то, что въ однихъ участвовали преимущественно лица жреческаго сословія, въ другихъ—военнаго, въ третьихъ—разный праздный людъ—путники. И опять же среди нихъ могли объявиться различныя способности: одинъ пѣлъ, другой плясалъ, третій мимировалъ, и только четвертый сказывалъ. Результатомъ всѣхъ этихъ разграниченій явилось то, что эпическіе матеріалы попадали всегда въ однѣ и тѣ же руки и вскорѣ можетъ уже итти рѣчь объ опредѣленной эпической профессіи.

Въ наше время мы привыкли къ перетасовкѣ отдѣльныхъ сословій и профессій. Не такъ было въ старину: каждый былъ прикрѣпленъ къ тому сословію, въ которомъ родился, а профессіи передавались по наслѣдству отъ отца къ сыну. Эпическіе матеріалы, находясь въ рукахъ у нѣкоторыхъ профессионаловъ, также стали передаваться отъ поколѣнія къ поколѣнію. Содержаніе, свободно народившееся въ первичной стадіи, почти остановилось въ своемъ ростѣ, за то теперь дѣятельно занимаются выработкой особаго стиля. Поютъ или сказываютъ всегда одинаковыя лица, при одинаковыхъ случаяхъ, подъ одинаковымъ настроеніемъ, про одинаковыя событія,—и эта стереотипность пѣснопѣнія или сказа не могла не создать и стереотипной формы.

Эта форма значительно облегчала запоминаніе уже готовыхъ произведеній и импровизацію новыхъ, и поэтому профессионалы за нее цѣплялись, какъ за спасательное бревно, передавая ее по наслѣдству, оберегая ее отъ разложенія. Эта форма считается настолько обязательной, что индивидуальность исполнителей сказывается лишь въ безсознательныхъ отклоненіяхъ. Для детальнаго изученія этого традиціонно-эпическаго стиля мы располагаемъ цѣлымъ рядомъ любопытныхъ данныхъ.

I. Сказка.

„Въ нѣкоторомъ царствѣ, въ нѣкоторомъ государствѣ...“

„Жилъ да былъ старикъ со старухой...“

Кто не помнитъ этихъ типичныхъ началъ сказки? Такіе типичные обороты не отсутствуютъ и въ дальнѣйшемъ. Приказываетъ царевичъ: „Вѣрные мои слуги, сердечные друзья“, сдѣлайте то-то и то-то. Передъ описаніемъ дѣйствія напоминаетъ, что „скоро сказка сказывается, да не скоро дѣло дѣлается“. Утро описывается такъ: „Вдругъ скачетъ мимо нея всадникъ: самъ бѣлый, одѣтъ въ бѣломъ, конь подъ нимъ бѣлый и сбруя на конѣ бѣлая—на дворѣ стало разсвѣтать. Идетъ она дальше, вотъ скачетъ другой всадникъ: самъ красный, одѣтъ въ красномъ и на красномъ конѣ,—стало выходить солнце“. Наступленіе сумерекъ въ той же сказкѣ описывается такъ: „Вдругъ ѣдетъ опять всадникъ: самъ черный, одѣтъ во все черное и на черномъ конѣ“... „Долго-ли, коротко-ли“—обычное въ сказкѣ опредѣленіе времени. Попадаетъ баба-яга: „въ ступѣ ѣдетъ, пестомъ погоняетъ, помеломъ слѣдъ замечаетъ“. Волшебный конь—„сивка бурка, вѣщая каурка“. Другое сказочное животное—„свинка-золотая щетинка“. Люди же характеризуются слѣдующимъ образомъ: мужичекъ—„самъ съ нготь, борода съ локоть“; красавица—„что ни въ сказкѣ ска-

затѣ ни перомъ описать“. Отдѣльныя дѣйствія передаются съ замѣчательнымъ мастерствомъ. Пляшетъ царевна: „ужъ она плясала, плясала, вертѣлась, вертѣлась—всѣмъ на диво! махнула правой рукой—стали лѣса и воды, махнула лѣвой—стали летать разныя птицы“. Бѣжитъ волшебный конь: „Бурко бѣжить, только земля дрожитъ, изъ очей пламя пышетъ, а изъ ноздрей дымъ столбомъ“. Когда сказка кончается свадьбой, и „я тамъ былъ, медъ-пиво пилъ, по усамъ текло, а въ ротъ не попало“. Или стали „жить, да быть, да животы наживать—на славу всѣмъ людямъ“. Наконецъ: „когда онъ проснется, тогда и сказка моя далѣе начнется, а теперь пока вся“.

Эти типичныя обороты, которыми такъ богата русская сказка, встрѣчаются на всемъ протяженіи русскаго племени; они освящены старинной традиціей, но вмѣстѣ съ тѣмъ отъ нихъ вѣетъ и свѣжестью природнаго духа. Когда созданъ этотъ стиль, мы не можемъ сказать и приблизительно, но одни образы—напримѣръ, баба-яга—указываютъ на глубокую древность, другіе обороты (ср. конецъ) на шутливое настроеніе рассказчиковъ.

Но стиль сказывается и въ построеніи сказокъ. Вотъ одна схема: дѣйствующія лица—три брата (или три сестры), изъ которыхъ третій (ья) проявляетъ неожиданную храбрость или сметливость. Нужно сдѣлать что-нибудь изъ ряда вонъ выходящее, раздобыть жаръ-птицу или живую воду. Задача рѣшается благодаря содѣйствію волка, коня, птицы. Побѣдитель женится на царской дочери.—Другая схема: родная дочь и падчерица. Одна сторонится всякой работы, другая—идеальная работница. Обѣ другъ за другомъ попадаютъ въ чужой домъ. Одна отличается, другая посрамляется.—Третья схема сводится къ разгадыванію загадокъ (Rätselmärchen). Сколько звѣздъ на небѣ? Сколько капель въ морѣ? Сколько минутъ въ вѣчности? Часто разгадчикъ отвѣчаетъ прибаутками: „закрой всѣ рѣки, я и сосчитаю, сколько капель въ морѣ“. (См. „Горшечникъ“ и „Загадки“ у Афанасьева).—Четвертая схема состоитъ въ нагроможденіи небылицъ (Lügenmärchen). Тому, кто лучше умѣетъ лгать, обѣщается награда.—Пятая схема—пари (Wettmärchen). Приведемъ новогреческую сказку. Три царевича женились, первый на царевнѣ, второй на княжнѣ, третій на обезьянѣ. Споръ идетъ о томъ, кто чище содержитъ свой домъ, кто достанетъ наилучшіе плоды, кто изъ нихъ красивѣе. Обезьяна выигрываетъ пари, превратившись подъ конецъ въ женщину (Аналогичная сказка у Афанасьева „Царевна-лягушка“).

Съ насъ довольно и этихъ примѣровъ, доказывающихъ традиціонный стиль сказокъ. Повсюду схемы, издавна созданныя, вездѣ повторяющіяся. Упомяну еще схему, пріобрѣтшую огромное значеніе въ дальнѣйшей литературѣ: дѣйствующія лица—животныя, которыя интригуютъ, ссорятся, шутятъ, разсуждаютъ также, какъ люди. Стиль ихъ сказывается въ выдержанной характеристикѣ Лисы Патрикѣвны, волка, льва и другихъ животныхъ.

Итакъ, традиціонный стиль сказокъ проявляется въ типичныхъ оборотахъ, въ схематичности плана и характеристикахъ (три брата, падчерица и родная дочь, лиса). Хотя мы остановились преимущественно на русскихъ сказкахъ, но наши тезисы могутъ быть распространены на сказку любого народа. Бенфеємъ, извѣстнымъ санскритологомъ, была высказана гипотеза, что всѣ европейскія сказки перешли къ намъ съ Востока. Не даромъ Бенфей считается отцомъ теории заимствованія. Правда, сходства

восточныхъ и европейскихъ сказокъ поразительныя, но есть и различіе. Сходства же объясняются типичностью и схематичностью сказокъ. Напримѣръ, и у насъ и въ Индіи животная сказка, но у насъ главное лицо—лиса, въ Индіи—шакаль. Трудно представить себѣ, что народы, имѣвшіе свой эпосъ, не имѣли бы своихъ сказокъ.

2. Русская былина.

Отдѣльныя записи русскихъ былинъ были сдѣланы уже въ XVI вѣкѣ, но первый сборникъ Кириши Данилова появился въ печати только въ 1804 г. Русская публика настолько мало знала тогда о родномъ пѣснетворчествѣ, что не вѣрила, что опубликованныя пѣсни записаны съ устъ народа. Да и на Западѣ тогда никто не допустилъ бы возможности, что эпическія пѣсни еще гдѣ-нибудь живутъ. Народная словесность—кладъ, открыть которой выпало на долю романтической научной школы. Гердеръ и братья Гриммъ были главными пионерами въ этой области. Около середины XIX вѣка и среди русскихъ ученыхъ образовалась Гриммовская школа, крупными представителями которой были Ѳ. Буслаевъ въ Москвѣ и Орестъ Миллеръ въ Петербургѣ. Вскорѣ закипѣла работа по собиранію уцѣлѣвшихъ отъ забвенія матеріаловъ, и въ Олонецкой губерніи—этой „Исландіи русскаго эпоса“—съ громаднымъ успѣхомъ работали Кирѣевскій, Рыбниковъ и Гильфердингъ. Ихъ жатва оказалась столь обильной, что по богатству записей эпическихъ пѣсней русская наука занимаетъ, вѣроятно, первое мѣсто среди народовъ земли; во всякомъ случаѣ, оспаривать у ней это мѣсто можетъ только одинъ народъ—финскій, большинство пѣсней котораго записано въ непосредственной близости отъ русскихъ—въ Восточной Кареліи. Слѣдующіе собиратели былинъ уже двинулись дальше на сѣверъ и востокъ. Много былинъ записано въ Бѣломорскомъ и Печорскомъ краѣ и даже въ Сибири.

Что былины сохранились въ названныхъ мѣстностяхъ, въ то время, какъ они забыты въ центральной Россіи, объясняется натискомъ главнаго врага устной традиціи—письменности, не только приносящей новую умственную пищу, но и способствующей ослабленію памяти. На сѣверъ проникли былины благодаря колонизаторскому движенію, начавшемуся еще со временъ Великаго Новгорода, и благодаря бѣгству раскольниковъ въ непроходимыя дебри, облежавшія сѣверныя границы московскаго государства. Весьма много былинъ записано непосредственно отъ раскольниковъ и на раскольниковую среду указываетъ и часто повторяющійся былинный стихъ:

Крестъ-то кладець по писаному...

Большинство пѣвцовъ хлѣбопашцы или рыболовы, иногда попадаются и ремесленники—портные или сапожники, лишь одинъ—Кузьма Романовъ—считалъ пѣніе былинъ своей профессіей, дающей ему нѣкоторую прибыль. Но этотъ его взглядъ объясняется тѣмъ, что онъ съ малолѣтства былъ слѣпъ и горбатъ и что другая профессія была ему не подъ силу. Въ общемъ-же можно сказать, что пѣвцы не считаютъ себя профессиональными рапсодами и не составили себѣ опредѣленнаго понятія о цѣнности хранимаго ими поэтическаго преданія. Да и все свидѣтельствуетъ о томъ, что это преданіе забывается съ каждымъ годомъ: всѣ пѣвцы рассказываютъ, что ихъ предки знали гораздо больше былинъ, чѣмъ они; часто сознаются, что такую то былинку знали да забыли. Гильфердингъ,

посѣтившій тѣ же деревни, какъ и Рыбниковъ, могъ также констатировать забвеніе многого, что удалось услышать Рыбникову.

Но каковъ-же былъ профессиональный раисодъ русскаго эпоса? Относительно этого мы можемъ только догадываться. Съ одной стороны скоморохи внесли свою долю въ былинное творчество: пѣльный рядъ сюжетовъ—шуточныхъ и эротическихъ—обязанъ имъ своимъ включеніемъ въ былинный репертуаръ, а также и притѣвъ вродѣ слѣдующаго:

Старину скажу стародавнюю,
Стародавнюю да небывалую.
Хорошо сказать, да лучше слухать.

Или обычный конечный стихъ:

Дунай, Дунай—больше впередъ не знай!

Также:

Ай диди диди дудай—болѣ впередъ не знай!

Или такое начало:

А не тките то дѣвушки,
Не прядите молодушки,
Ужъ вы сядьте послушайте,
Я вамъ сказку скажу
Прибаулушку не маленькую...

Съ другой стороны въ былинное пѣснопѣіе влилась другая струя—религіозная. Близость духовныхъ стиховъ къ былинамъ не приходится доказывать. Трудно сказать, куда относится такой сюжетъ, какъ Соломонъ,—къ былинамъ или духовнымъ стихамъ. Размѣръ и эпическіе приемы одни и тѣ же. Вспомнимъ, что Добрыня, являясь на свадебный пиръ Алеши и своей жены въ качествѣ пѣвца, переодѣвается въ калику перехожаго. Не подлежитъ сомнѣнію, что эти калики также пѣли былины. Этотъ религіозный орденъ явился къ намъ изъ Византіи; отличительнымъ признакомъ его костюма была „шапка земли греческой“. На это византійское вліяніе указываютъ и наигрыши Добрыни:

Игрище игралъ отъ Царя града,
Другое игралъ отъ Еросолима,
Третье игралъ отъ града отъ Кіева
Отъ того ли отъ солнца Владимира.

Но скоморохъ и калика могли обогатить былинное творчество, могли наложить на него свой отпечатокъ, но создать всю технику и основные героическіе сюжеты не лежало во власти ни того ни другого. Богатырский образъ Ильи Муромца, служба у заставы, Вольга, Микула, Сятогоръ—всѣ эти темы были по плечу только пѣвцу болѣе вдохновенному, чѣмъ скоморохъ, и менѣе религіозному, чѣмъ калика. Но объ этомъ пѣвцѣ мы какъ разъ ничего и не знаемъ. Врядъ-ли, однако, можно сомнѣваться, что его слѣдуетъ искать въ дружинной средѣ.

Еще нынѣшніе пѣвцы либо поютъ, либо сказываютъ былины. Гильфердингъ записалъ большинство былинъ „съ голоса“. Въ настоящее время Истоминъ записалъ и былинныя мелодіи. Такъ какъ скоморохи всегда пользовались музыкальнымъ аккомпаниментомъ, такъ какъ и Добрыня въ роли пѣвца выступаетъ съ гусями, то мы вправѣ заключить, что былины въ старину пѣлись подъ музыку. Въ зависимости отъ этого пѣнія и отъ особенностей русскаго языка и развился былинный стихъ, рѣдко насчитывающій менѣе 10 слоговъ. Окончательно же принципы размѣра могутъ быть выяснены только путемъ сравненія эпическаго стиха (Langzeile).

индоевропейскихъ народовъ. Въ былинномъ стихѣ наиболѣе характернымъ для нашего уха звучить двусложный начальный подъемъ и дактилическій конецъ, на примѣръ:

„Ахъ ты, солнышко, Владиміръ стольнѣ-кѣвской“. Вообще же, при чтеніи былинъ нужно помнить, что современное удареніе далеко не совпадаетъ съ тѣмъ удареніемъ словъ, при которомъ сложились былины.

Объ остальныхъ вопросахъ былинной поэтики: эпитетахъ, запѣвахъ, сравненійхъ, повторенійхъ—мы вкратцѣ высказались въ другомъ мѣстѣ, поэтому во избѣжаніе повтореній ограничимся указаніемъ на II т. вып. I стр. 120—3 настоящаго изданія.

Обыкновенная длина былины около 200 стиховъ, иногда она достигаетъ и гораздо большихъ размѣровъ, какъ, на примѣръ, былина о Дюкѣ у Рябинина—567 стиховъ и его же былина о Добрынѣ и Василии Казиміровѣ—1023 стиховъ. Но это, понятно, исключенія. Каждая былина—самостоятельное цѣлое. Циклизація замѣчается только въ такъ называемыхъ сборныхъ былинахъ, на примѣръ, „Первые подвиги Ильи Муромца“ у Гильфердинга или распространенныя „Три поѣздки Ильи Муромца“. Но эти попытки связать отдѣльныя похожденія свидѣтельствуютъ только о томъ, что настоящій моментъ спаянія упущенъ.

3. Сербскія эпическія пѣсни.

Въ 1814 году Вукъ Стефановичъ Караджичъ, который впослѣдствіи сдѣлался реформаторомъ сербскаго литературнаго языка, обнародовалъ первый сборникъ народныхъ пѣсенъ; въ 1823—4 гг. послѣдовали еще три тома, въ 1833 г. опять одинъ томъ. Самъ же Вукъ предпринималъ и новое, лучшее изданіе сербскихъ пѣсенъ въ трехъ томахъ (1841—7 гг.). Послѣ Вука существенныхъ дополненій не было сдѣлано, хотя собраніе продолжалось удачнѣе всего Милутиновичемъ.

Обнародованныя Вукомъ и его послѣдователями пѣсни всѣ записаны съ устъ народа и пѣлись странствующими рапсодами, характеристику которыхъ можно найти въ предисловіи Вука къ пѣснямъ. Метрическое строеніе стиха также указываетъ на тѣсную связь текста съ мелодіей. Прежде же всего бросается въ глаза, что стихъ однѣхъ пѣсенъ длиннѣе другихъ. Было высказано соображеніе, что длинные стихи предназначались для пѣнія подъ аккомпаниментъ „тамбуры“, а короткіе—для гуслей, но вѣрнѣе мысль, что въ современномъ Вуку пѣснопѣншіи доживалъ свой вѣкъ старинный слой пѣсенъ въ болѣе длинныхъ стихахъ наряду съ пѣснями въ болѣе краткихъ стихахъ, расцвѣтъ которыхъ тогда еще не миновалъ.

Этотъ болѣе древній періодъ начался съ XV вѣка, на что указываютъ историческія событія, легшія въ основу сербскаго эпоса. Главный его герой—Марко Кралевичъ. Послѣ смерти отца Вукашина, павшаго въ сраженіи при Марицѣ, Марко управлялъ частью Македоніи, но долженъ былъ въ 1385 г. признать главенство турокъ. Въ 1394 г. онъ палъ въ войнѣ Баязета противъ волошкаго князя Мирчи. Благодаря какимъ заслугамъ Марко сдѣлался національнымъ героемъ сербскаго народа, исторически не возстановимо. Объ его товарищѣ (по пѣснямъ) Константинѣ Дѣяновичѣ мы знаемъ, что онъ участвовалъ въ Косовскомъ побоищѣ, хотя на сторонѣ турокъ (!), о Марко мы и этого не знаемъ. Въ Косовскомъ побоищѣ боснійцы и сербы въ послѣдній разъ пытались отстоять свою независимость, но напрасно—зависть и измѣна и тутъ рѣшили исходъ

борьбы, какъ впрочемъ всегда въ народномъ эпосѣ. Національное самолюбіе не успокаивается раньше, пока не найденъ измѣнникъ, на котораго можно свалить всю ненависть. Въ сербскомъ эпосѣ измѣнникъ Вукъ Бранковичъ, который на самомъ дѣлѣ участвовалъ въ заключеніи мира между венграми и турками въ 1465 г., благодаря которому сербская страна цѣликомъ досталась турецкому султану. Словомъ, началомъ сербскаго эпоса была борьба сербскаго народа за свою независимость, которая длилась пять поколѣній и началась сраженіемъ при Марицѣ (1371 г.), достигла высшей точки напряженія въ Косовскомъ побоищѣ (1389 г.) и закончилась отступленіемъ на Драву. Уже около 1500 г. были записаны сербскія пѣсни, воспѣвающія эти событія.

Другая эпоха сербскаго эпоса относится къ XVIII вѣку, пѣсни которой не имѣютъ ничего общаго съ изложенными историческими событіями. Сюжеты отчасти фантастическіе въ зависимости отъ народныхъ повѣрій, отчасти романтическіе. У одного Вука Караджича записано 250 пѣсенъ этой группы (болѣе 50,000 стиховъ). Сравнивая это обиліе съ немногими и фрагментарными пѣснями первой группы, можно сдѣлать выводъ, что уже около 1800 г. старинныя пѣсни готовились уступить мѣсто новымъ напѣвамъ.

4. Финская руна.

Главный собиратель рунъ Эліасъ Ленрутъ зналъ только одинъ очагъ финскаго эпоса—восточную Карелію. Съ тѣхъ поръ, какъ работалъ Ленрутъ, открытъ еще другой, по сплоченности и объему не менѣе важный очагъ—Эстляндія, гдѣ въ каждомъ селѣ обнаружены пѣсни. Оба эти очага соединены другъ съ другомъ узенькой лентой, которая тянется отъ Нарвы до Петербурга по сѣверному побережью Финскаго залива, а отъ Невы по западному побережью Ладожскаго озера до Кареліи; отсюда опять идетъ густо сплоченная полоса къ сѣверу до Кемскаго уѣзда, Архангельской губерніи. Но, понятно, не это теперешнее мѣстонахождение рунъ слѣдуетъ считать ихъ родиной такъ же, какъ и былины записанныя въ Олонецкой губерніи, очевидно, сложились частью на югѣ Россіи (кіевскій циклъ), частью въ сѣверо-западной Руси (новгородскій циклъ). Финскія руны могли зародиться только въ двухъ мѣстностяхъ: въ западной Финляндіи и въ Эстляндіи, словомъ въ мѣстностяхъ, гдѣ сталкивались германская и финская культуры, католичество и язычество. Наличность всѣхъ этихъ четырехъ элементовъ обнаруживается въ рунахъ.

Само слово руна германское; древнескандинавское run—готскому gupa—тайна; древнѣмецкое runen—новонѣмецкому raunen—шепнуть. Въ самихъ финскихъ пѣсняхъ это слово употребляется очень рѣдко и притомъ въ двухъ значеніяхъ, какъ въ смыслѣ пѣвца, такъ и самой пѣсни. Очевидно, окончательное значеніе „руна“ въ смыслѣ пѣсни-былины закрѣпили ученые представители Абосскаго университета, заинтересованные финскимъ пѣснопѣніемъ съ XVII вѣка ¹⁾.

Теперешніе пѣвцы финскихъ рунъ, какъ и русскіе,—хлѣбопашцы и рыбаки. У нихъ сохранился старинный обычай пѣть вдвоемъ ²⁾. Главный пѣвецъ, диктовавшій руны Ленруту, былъ 80-лѣтній Архиппа Пертунень,

¹⁾ Высказанное въ настоящемъ изданіи II т. вып. I стр. 120 соображеніе—ошибочно.

²⁾ Настоящее изданіе т. II вып. I стр. 24.

который пѣлъ цѣлыхъ два дня и часть третьяго. Но Архиша съ восторгомъ вспоминалъ своего отца и батрака: „ночи напролетъ они пѣли у костра, держась за руки, и никогда не повторяли одной и той же руны. Я былъ тогда мальчикомъ, сидѣлъ и слушалъ и учился пѣть. Но многое я уже забылъ... Старинныхъ пѣсень теперь уже такъ не любятъ, какъ въ мое дѣтство“. Несмотря на это заявленіе, число записанныхъ вариантовъ теперь доходитъ до 100,000.

Руна обыкновенно обнимаетъ 100—200 стиховъ, которые чаще всего представляютъ собой четырехстопный хорейскій размѣръ. Напримѣръ:

Sämsä poika Pellervoinen ¹⁾...

Примѣтой руническаго стиха служить также созвучіе согласныхъ, называемое аллитераціей, отсутствующее въ былинахъ и только изрѣдка встрѣчающееся въ русской художественной поэзіи, какъ у Пушкина (ср. выше, стр. 35). Но аллитерація финскихъ рунъ еще замѣчательна тѣмъ, что она связываетъ два стиха попарно, напримѣръ:

Puu puhdas Jumalan luona,
Vesa Jeesuksen vetämä ²⁾.

Тутъ каждый стихъ имѣетъ свое созвучіе, первый—р, второй—v, но кромѣ того аллитерація j соединяетъ оба стиха.

Эта попарность руническихъ стиховъ зависитъ, понятно, оттого, что пѣлъ не одинъ, а двое: одинъ начиналъ первымъ стихомъ, а другой отвѣчалъ вторымъ. Отсюда параллелизмъ выраженія, идущій черезъ весь финскій эпосъ, какъ это явствуетъ изъ нашего примѣра и изъ перевода Бѣльскаго (см. настоящее изданіе т. II вып. I стр. 24).

По той же излюбленности, которой пользовался струнный инструментъ кантеле, похожій на цитру, въ Карелии, можно думать, что и музыкальный аккомпаниментъ не отсутствовалъ при пѣніи рунъ. Самъ Вейнемейненъ постоянно пользуется кантеле. При нападеніи Луохи на судно Вейнемейнена, уведшаго Сампо, его кантеле падаетъ въ море. Тогда Вейнемейненъ дѣлаетъ себѣ новое кантеле: остовъ изъ березы, винты изъ дуба, струны—волосы дѣвicy. Когда онъ сталъ играть на кантеле, собирались всѣ звѣри, всѣ птицы, всѣ рыбы его слушать. Русалки выглядывали изъ глубины водъ, воздушныя дѣвы садились на край облаковъ, дщери солнца переставали ткать золотую пряжу. Самъ-же Вейнемейненъ ронялъ слезы, которыя катились въ море и тамъ превращались въ жемчугъ...

5. Древнѣмецкая эпическая пѣснь.

Древнѣйшее свидѣтельство о нѣмецкихъ эпическихъ пѣсняхъ мы находимъ у Тацита. Объ Арминіи, побѣдитель въ Тевтобургскомъ лѣсу, онъ замѣчаетъ, что до сихъ поръ поютъ о немъ пѣсни—*canitur adhuc barbaras apud gentes*. Всѣ германскіе лѣтописцы—Кассіодоръ, Павелъ Дьяконъ, Иорданъ—ссылаются на эти пѣсни, которыя служатъ главнымъ источникомъ ихъ повѣствованія. Первоначально эти пѣсни могли носить характеръ случайныхъ импровизацій, по крайней мѣрѣ, извѣстіе 378 года гласитъ, что варвары напѣваютъ хвалу своихъ предковъ нестройными выкрикиваніями—*barbari vero maiorum laudes clamoribus stridebant inconditis*. При дворѣ же Атиллы, который во всемъ подражалъ готамъ, уже выступали пѣвцы. Король франковъ Хлодовихъ проситъ готскаго короля

¹⁾ Сэмса, сынокъ Пелерво...

²⁾ Чистое древо, насажденное Богомъ,
Выросшее подъ уходомъ Иисуса...

Теодориха Великаго прислать ему пѣвца, знающаго свое дѣло—*arte sua doctum*. Король вандаловъ Гелимеръ, плѣненный въ Нумидіи въ 533 г., просилъ, чтобъ ему дали арфу, желая спѣть пѣснь о своемъ собственномъ несчастьѣ. Латинскіе поэты такъ и называютъ арфу—нѣмецкимъ инструментомъ—*barbarus harpa*, „радости древо“ англосаксонской поэзіи.

Кого намъ не доставало въ русскомъ и финскомъ эпосахъ,—дружинный рапсодъ—въ полной ясности выступаетъ въ нѣмецкомъ. Одинъ изъ нихъ Видсидъ, напримѣръ, странствуетъ отъ двора къ двору, вездѣ осыпaeмый подарками и почестями. Много онъ странствовалъ, много умѣлъ пѣть и рассказывать толпѣ, собравшейся къ нему въ горлицѣ. „Когда мы оба—значить опять ихъ двое!—я и Скиллинъ звучнымъ голосомъ пѣли пѣснь передъ побѣдоноснымъ княземъ, и громко рокотали струны арфы, то гордые витязи, понимающіе толкъ въ пѣсняхъ, сознавались, что никогда не приходилось имъ слышать подобнаго пѣнія“. Готскій князь подарилъ ему золотое кольцо въ 600 шиллинговъ, и другіе дѣлаютъ ему не менѣе цѣнные подарки. Поэтому намъ нечего удивляться, что Видсидъ кончаетъ свою жизнь владѣльцемъ собственнаго помѣстья. Другой пѣвецъ Дѳоръ много лѣтъ былъ любимцемъ своего господина, подарившаго ему также помѣстье, но вотъ явился молодой рапсодъ, „могучій пѣснями мужъ“, и „покровитель благородныхъ“ лишилъ Дѳора помѣстья, передавъ его болѣе счастливому конкуренту.

Изъ богатаго древнѣмецкаго пѣснопѣвья, процвѣтавшаго около 400 лѣтъ (VI—IX в.), сохранилось только случайно записанная пѣснь о Гильдебрандѣ—и то не въ цѣльномъ видѣ. Правда, Карлъ Великій велѣлъ собрать все древнія пѣсни, но его сынъ, фанатичный Людовикъ Благочестивый, уничтожилъ сборникъ отца. Единственная сохранившаяся запись возникла такимъ образомъ. Въ монастырѣ Фульда около 800 г. жило два монаха: Гильдебрандъ и Гадубрандъ. Вѣроятно, это они заинтересовались народной пѣсней о герояхъ, носящихъ ихъ имена, и рѣшили списать ее на внутреннихъ сторонахъ крышки своего молитвенника. Передъ ними лежала затерянная теперь записъ, которую они плохо разбирали. Написана пѣснь одной рукой, за исключеніемъ восьми строкъ въ началѣ второй страницы, написанныхъ другимъ почеркомъ. Но такъ какъ не хватило мѣста, то записъ обрывается на самомъ интересномъ мѣстѣ. Содержаніемъ служить бой отца съ сыномъ, но такъ какъ конецъ не сохранился, то мы и не знаемъ, чѣмъ кончился бой Гильдебранда съ Гадубрандомъ—смертью или примиреніемъ ¹⁾.

Записано 68 стиховъ, но принимая во вниманіе пропуски и недостающій конецъ, можно опредѣлить объемъ этой пѣсни круглымъ числомъ въ 100 стиховъ. Каждый стихъ (*Langzeile*) распадается на двѣ части, каждая часть состоитъ изъ 4—8 слоговъ. Стихъ такимъ образомъ имѣетъ 4 такта и 2—3 аллитераціи, напримѣръ:

welaga nû || waltant got || wêwurt || skihit ²⁾...

Далѣе, слѣдуетъ обратить вниманіе на то, что вся пѣснь послѣ 6 стиховъ введенія превращается въ сплошной діалогъ, который заканчивается краткимъ описаніемъ боя. Этого драматическаго характера германскихъ эпическихъ пѣсней составляетъ яркую противоположность спокойному разеказу русскаго и финскаго эпосовъ. Для большей наглядности приведемъ сокращенный пересказъ пѣсни о Гильдебрандѣ:

¹⁾ Ср. настоящее изданіе т. II вып. I стр. 107.

²⁾ Увы! теперь, Боже предержащій, несчастье надвигается.

„Я (т. е. пѣвецъ) слышалъ разсказъ, что между двумя войсками встрѣтились для единоборства Гильдебрандъ и Гадубрандъ. Отецъ и сынъ поправили свои доспѣхи, окутались военными плащами, опоясались мечами поверхъ брони и выступили въ бой. *Гильдебрандъ*, какъ старшій и болѣе опытный, сталъ разспрашивать, кто его отецъ, какого онъ племени: „Назови мнѣ одного, тогда я ужъ буду знать и другихъ. Дитя, въ царствѣ мнѣ всѣ знакомы“.

Гадубрандъ: „Знающіе люди, старые и мудрые, прежнихъ временъ сказали мнѣ, что отецъ мой зовется Гильдебрандъ. Я же—Гадубрандъ. Давно уже ушелъ онъ на Востокъ, убѣгая отъ преслѣдованій Одовакра, вмѣстѣ съ Дитрихомъ и многими другими. Дома же онъ оставилъ младую жену и малолѣтняго сына, лишенныхъ средствъ; но все же онъ поѣхалъ на Востокъ. Тамъ онъ сослужилъ Дитриху великую службу, ибо мало осталось у него вѣрныхъ друзей... Но врядъ ли онъ больше въ живыхъ“.

Гильдебрандъ: „Да вѣдаетъ Богъ, что никогда ты не разговаривалъ съ болѣе близкимъ человѣкомъ!“ и снявъ съ руки золотой обручъ, прибавилъ: „Вотъ тебѣ въ знакъ моей дружбы!“

Гадубрандъ: „Только копьемъ можно принять подарки, остріе къ острію! Ты старый, хитрый гуннъ, ты подзываешь меня словами, чтобы лучше попасть въ меня копьемъ. Ты состарился въ коварствѣ. Моряки, пріѣхавшіе съ востока, сообщили мнѣ, что онъ палъ въ бою: умеръ Гильдебрандъ, сынъ Герибранда!“

Гильдебрандъ: „Горе мнѣ, Боже предержащій! Несчастье надвигается. Тридцать лѣтъ и зимъ я жилъ въ изгнаніи и всегда участвовалъ въ пѣшемъ бою, но ни при одной осадѣ не нашелъ я смерти; теперь же собственный сынъ будетъ разить меня мечемъ, пронзитъ меня лезвіемъ или-же я его долженъ убить!...“ Сперва они верхами наѣхали другъ на друга, заложивъ копья. Щиты разбились отъ удара. Спѣшившись, славные воины сошлись, удары посыпались на бѣлые щиты, липовыя доски растрескались отъ острыхъ мечей...

Здѣсь кончается записъ.

6. Древнескандинавская эпическая пѣснь.

Въ 1643 году исландскій епископъ, любитель старины, приобрѣлъ рукописный сборникъ XIII вѣка, и по аналогіи съ поэтикой Снорре, прозвалъ и его „Эддой“. Поэтическая Эдда, какъ принято называть этотъ сборникъ,—главный источникъ для ознакомленія со скандинавскими эпическими пѣснями. Время процвѣтанія этого пѣснопѣнія—850—1050 г.г., т. е. оно слѣдуетъ непосредственно за эпическимъ творчествомъ въ Германіи, что весьма важно для уясненія вопроса, почему сюжетъ о нибелунгахъ также перекочевалъ на сѣверъ. Большинство пѣсней Эдды возникло въ Норвегіи, что доказывается какъ описаніями природы, такъ и упоминаемыми звѣрами и растеніями. Ни одна пѣснь Эдды не приписывается опредѣленному автору, какъ и подобаетъ народному творчеству. Имена скальдовъ—придворныхъ поэтовъ—намъ всѣ извѣстны, но отъ эпическихъ пѣвцовъ, называемыхъ тѹлами, до насъ не дошло ни одного имени. Да и само обозначеніе тѹль встрѣчается только въ самой Эддѣ.

Все, что мы знаемъ о скандинавскомъ пѣснопѣніи, исчерпывается немногими указаніями въ пѣсняхъ Эдды. „Не время ли спѣть, занявъ кресло пѣвца?“ начинается одна пѣснь. „Никогда не смѣйся надъ съдымъ пѣвцомъ, говорится тамъ же, какъ много хорошаго мы узнаемъ отъ стар-

цев! цѣнное слово выходитъ изъ морщинистыхъ губъ...“ Та же пѣснь кончается характернымъ запѣвомъ: „слава тому, кто пѣлъ, слава тому, кто воспринялъ, слава тѣмъ, кто слушалъ!“ Въ другой пѣснѣ повторяется вопросъ, обращенный къ слушателямъ: „Довольно съ васъ? или еще?“ Тамъ находимъ такое вступленіе: „Вниманія прошу я у священныхъ родовъ, старшихъ и младшихъ...“

Понятно, эти указанія могутъ только подтвердить голый фактъ, что на скандинавскомъ сѣверѣ дѣйствительно существовало эпическое пѣснопѣніе. Но, вѣроятно, ко времени появленія скальдовъ пѣніе тѣловъ стало умирать. Въ самой Исландіи сказался уже чисто литературный интересъ къ народной поэзіи, чѣмъ и объясняются записи и обработки старинныхъ пѣсень, быть можетъ и подражанія эпическому стилю. Обработки сказались, напримѣръ, въ сліяніи нѣсколькихъ пѣсень въ болѣе обширное цѣлое. Но все же традиціонно-эпическій стиль сохраненъ въ чистотѣ въ цѣломъ рядѣ пѣсень.

Начать съ того, что всѣ эти пѣсни называются именами, указывающими на пѣніе и рассказъ, а именно kvid'a, ljod' (нѣмецкое lied) и mál. Въ первый разъ мы здѣсь встрѣчаемся со строфическимъ дѣленіемъ, котораго не знаетъ ни русскій, ни финскій, ни нѣмецкій эпосы. Строфа состоитъ либо изъ шести, либо изъ 8 строкъ, каждая строка изъ 2 тактовъ. Строчки связаны попарно одной или двумя аллитераціями, какъ мы это видѣли уже въ финскихъ рунахъ.

Эти связанные аллитераціей пары строкъ вполне отвѣчаютъ древненѣмецкому эпическому стиху, раздѣленному цезурой на двѣ части. Вообще, достойно примѣчанія, какъ эпическій стихъ въ 10—16 слоговъ. (Langzeile) съ одной стороны, или попарно связанные болѣе краткіе стихи—съ другой, начиная отъ Индіи, проходятъ чуть-ли не по всей Европѣ. Единственное рѣзкое исключеніе древне-греческій гекзаметръ. Аллитерація же ограничена болѣе тѣснымъ райономъ германскаго и финскаго эпосовъ, т. е. тѣхъ языковъ, гдѣ удареніе постоянно падало на коренной слогъ. Кромѣ этихъ формальныхъ сходствъ скандинавской пѣсни съ нѣмецкой имѣется и другая связь: діалогическая форма. Часто введеніе пересказывается въ прозѣ и лишь діалогъ ведется въ стихахъ. Изъ древненорвежскихъ (не сборныхъ) пѣсень только три не имѣютъ діалога. Объемъ пѣсень тоже отвѣчаетъ знакомому намъ размѣру: пѣснь о молотѣ Тора—32, пѣснь объ Имирѣ—39, пѣснь о Волундѣ—41 строфа, т. е. 120—160 паръ строчекъ или древненѣмецкихъ длинныхъ стиховъ (Langzeilen).

7. Исландская сага.

Какъ въ исторіи всякаго литературнаго явленія, тянущагося вѣками, въ исландской сагѣ слѣдуетъ различать нѣсколько періодовъ, которые и подлежатъ отдѣльному разсмотрѣнію, а именно, историческія саги XII—XIII в.в., фантастическія XIV и рыцарскія XV в.

Первой группѣ несомнѣнно предшествовала семейная традиція, свойственная всякой семьѣ, дорожащей своими воспоминаніями, но особенно развивающейся въ средѣ помѣщиковъ-дворянъ. Принимая во вниманіе, что старая Исландія по общественному устройству равнялась федераціи небольшого числа помѣщичьихъ семей, что эти узкосемейные интересы не заслонялись широко-политическими, мы легко поймемъ, что именно здѣсь развился литературный родъ, который изслѣдователи также называютъ „поэтической семейной хроникой“. Изъ рода въ родъ передавались

анекдоты о выдающихся представителях данного рода, какъ и въ современныхъ салонахъ, объявлялись особые любители рассказывать, а потомъ, вѣроятно, создалась и профессія, т. е. извѣстный кругъ людей находилъ поддержку рода и средства къ жизни тѣмъ, что рассказывалъ саги. Въ сагахъ часто имѣются ссылки на опредѣленныхъ лицъ, иногда даже указывается въ какихъ родственныхъ отношеніяхъ къ роду находился рассказчикъ. А то авторъ саги приводилъ два противорѣчащихъ другъ другу свидѣтельства: „одни говорятъ то-то, другіе же то-то, но какъ-бы то ни было, при этомъ случаѣ смерть постигла героя саги“. Порой противоставляется молва твердо установленной традиціи: „говорятъ то-то или пошелъ слухъ о томъ-то, но мы знаемъ...“ Вообще, рассказчикъ руководится совершенно опредѣленными обычаями, различая, что слѣдуетъ и чего не слѣдуетъ касаться: „тогда случилось то-то, о чемъ не подобаетъ говорить въ нашей сагѣ“ или мы читаемъ, что рассказъ о томъ-то „относится къ другой сагѣ“.

Переходъ къ фантастической сагѣ обусловливался паденіемъ чисто родового интереса къ сагѣ и превращеніемъ саги въ простое развлеченіе. Отсюда измѣнилось и отношеніе рассказчиковъ къ сагѣ, дававшихъ все больше простора своему воображенію. Фантастическія саги рѣдко лишены историческаго зерна. Иногда къ исторической части прибавлялся рассказъ чисто фантастическій. Чаше всего же выдумка приурочивалась къ историческому лицу, укладывалась въ географическія вѣрныя рамки, подпиралась историческими неоспоримыми фактами.

Традиціонный стиль саги сказывался въ цѣломъ рядѣ типичныхъ оборотовъ. Эта типичность отразилась и на характеристикѣ дѣйствующихъ лицъ, на описаніяхъ внѣшности, одеждъ, оружія, на способѣ передачи отдѣльных эпизодовъ—сраженій, буръ, пріема у короля, народныхъ собраний, на картинахъ природы. При переходѣ къ фантастической сагѣ традиція направила прежде всего въ сторону сказочныхъ и миѣическихъ мотивовъ, которые нагромождались въ зависимости отъ вкуса сказителя и требованій слушателей. Въ то время, какъ историческія саги очень богаты бытовыми подробностями, фантастическія ими совершенно пренебрегаютъ. Такимъ образомъ, какъ раннія, такъ и позднія саги находятся въ зависимости отъ традиціи, хотя и въ нѣсколько другомъ направленіи. Поэтому мы въ правѣ говорить о прозаическомъ эпосѣ, имѣя въ виду исландскую сагу. Правда, ирландцы тоже имѣли прозаическій эпосъ, но художественности исландской саги онъ никогда не достигъ.

Рыцарская сага является результатомъ переводовъ съ англійскихъ, французскихъ, латинскихъ и нѣмецкихъ оригиналовъ и подвержена традиціи лишь постольку, поскольку въ эти переводы вторглись эпизоды изъ обще-традиціоннаго обихода. Но въ общемъ мы въ правѣ признать исландскую сагу—прозаическимъ народнымъ эпосомъ, ибо у ней есть свои сказители, свой стиль и свои художники собиратели.

8. Народная баллада.

Народныя баллады распространены по всему сѣверу Европы, отъ Исландіи до финляндскихъ шкерь. Первые крупныя сборники балладъ стали появляться въ Шотландіи въ концѣ XVIII вѣка и произвели большое впечатлѣніе на читателей и поэтовъ того времени. Могучая струя народнаго творчества ворвалась въ художественную литературу. Шотландская баллада не мало способствовала тому перелому во вкусахъ и интересахъ,

который извѣстенъ подъ названіемъ „романтической школы“. Достаточно одного того факта, что романы Вальтера Скотта всецѣло пропитаны духомъ балладъ. Въ XIX в. были записаны баллады въ Исландіи, на фрейскихъ и оркадскихъ островахъ, въ Норвегіи, Даніи, Швеціи и Финляндіи. Вездѣ опубликованія балладъ содѣйствовали обогащенію всеобщей сокровищницы поэзіи новыми сюжетами и подъему національнаго духа.

Слово „баллада“ проникло на сѣверъ съ юга, гдѣ оно употреблялось въ смыслѣ плясовой пѣсни. На провансальскомъ языкѣ ballar=плясать, а итальянское ballata=плясовая пѣснь. Отъ того же корня образовано и балъ, балетъ, балерина. Итакъ, баллада=плясовая пѣснь. Поющіе становятся въ кругъ, держа другъ друга за руку; въ серединѣ круга одинъ или два запѣвалы. Поетъ запѣвала, хоръ подхватываетъ и пляшетъ. Вѣроятно, и запѣвала плясала и мимировала содержаніе пѣсни. Характеръ пляски, понятно, могъ разнообразиться въ зависимости отъ содержанія, но въ общемъ слѣдуетъ замѣтить, что оживленная пляска ничуть не мѣшала героическому, историческому и даже религіозному содержанію. Большинство записанныхъ теперь балладъ восходитъ къ XVII и XVI вв., но нѣкоторыя являются лишь продолженіемъ древне-эпическихъ пѣсней, какъ, напримѣръ, баллада о Торѣ, добывающемъ свой украденный молотъ и разыгрывающемъ для этого роль невѣсты великана, и всѣ баллады, относящіяся къ циклу нибелунговъ. Первоначально баллада пѣлась такъ, что запѣвала облачался въ роль главнаго лица, такъ что его мимированіе и пляска приобрѣтали болѣе естественный смыслъ. Такимъ образомъ баллада является переживаніемъ древняго синкретизма. Потомъ отмѣчается постепенное отмежеваніе пѣвца отъ лица, о которомъ поютъ. Сравните начало двухъ балладъ:

Однажды какъ подъ вечеръ выѣхалъ я
И въ рошѣ оставилъ лихого коня.

Усталую голову въ мохъ опустилъ,
Сонъ сладостный тотчасъ меня навѣстилъ.

Но только-что вѣки сомкнулъ я во снѣ,
Анъ глядь, уже мертвый подходитъ ко мнѣ.

Ясно, что тутъ запѣвала вполне отождествилась съ героемъ. Въ другой же балладѣ запѣвала начинаетъ съ заявленія, что онъ только пѣвецъ:

Угодно-ль вамъ послушать,
Я-бъ славную пѣсенку сиѣлъ,
Какъ добрый молодецъ Мортенъ
Себѣ дѣвицу красну обрѣлъ.

Иногда получается смѣшанный стиль: въ извѣстныхъ мѣстахъ, гдѣ дѣйствіе достигаетъ высшаго драматизма, запѣвала забываетъ, что онъ только пѣвецъ и неожиданно претворяется въ балладнаго героя. Баллада о молодцѣ, убѣжавшемъ съ возлюбленной въ лѣсъ, рассказанная въ третьемъ лицѣ кончается такъ: „и эффектно, когда возлюбленная неожиданно умираетъ, такой строфой“:

У камня свой мечъ я укрѣпилъ,
Ой, сердце мое онъ насквозь поразилъ.

Итакъ, въ развитіи баллады можно различить три стадіи: 1) повѣствованіе въ первомъ лицѣ, 2) въ третьемъ лицѣ, 3) неожиданный переходъ съ третьяго на первое лицо.

Обыкновенная форма баллады—четверостишіе, не считая припѣва, о ко-

Cancionero de Romances и Silva de Romances, послѣдній въ трехъ частяхъ. Но наибольшій кладъ поэзіи романсовъ представляетъ Romance general, — изданіе, начатое въ 1600 г.

Романсы о Сидѣ черезъ печатные сборники проникли во французское изданіе 1783 г. „Универсальная бібліотека романовъ“. Въ 1792 г. появилась въ нѣмецкомъ журналѣ статья о романсахъ о Сидѣ, составленная на основаніи французскаго перевода. Гердеръ, уже раньше занимавшійся переводомъ народныхъ пѣсенъ и прославившійся своимъ многообразнымъ по содержанію сборникомъ „Голоса народовъ въ пѣсняхъ“, послѣ названной статьи о Сидѣ познакомился съ испанскими романсами и, въ концѣ-концовъ, составилъ цѣлый циклъ романсовъ о Сидѣ на нѣмецкомъ языкѣ, появившійся уже послѣ его смерти въ 1805 г. Этотъ трудъ — не простой переводъ подлинныхъ испанскихъ романсовъ, но скорѣе имитация, въ которую внесли свою долю, какъ авторы упомянутаго французскаго изданія, такъ и самъ Гердеръ. Словомъ, романсы Гердера стоятъ на перепутьи отъ народно-традиціоннаго стиля къ художественному.

III.

Личное начало въ союзѣ съ традиціоннымъ стилемъ.

Произведенія, разсматриваемыя въ данной главѣ, отличаются слѣдующими особенностями:

а) Замыселъ ихъ составленія и послѣдняя отдѣлка принадлежать одному лицу, а не сословію пѣвцовъ, не группѣ; иногда авторъ извѣстенъ, но чаще всего его имя до насъ не дошло.

б) Этотъ авторъ всецѣло находился въ зависимости отъ традиціоннаго стиля, такъ что его роль сближается съ задачей записателя, редактора и издателя.

в) Объ устномъ распространеніи этихъ произведеній не можетъ быть и рѣчи, хотя бы благодаря ихъ объему, не говоря уже о томъ, что ко времени ихъ возникновенія обыкновенно исчезли народные пѣвцы.

1. Своды сказокъ.

Теорія о происхожденіи европейскихъ сказокъ изъ Индіи какъ будто оправдывается тѣмъ обстоятельствомъ, что древнѣйшіе и наиболѣе объемистые своды сказокъ возникли именно въ Индіи. Такъ въ буддистскихъ кружкахъ — Видьяемъ или Пильмаемъ? — былъ составленъ сводъ „Панчатантра“ (Пятикнижіе), который уже въ VI вѣкѣ по Р. Хр. былъ переведенъ на персидскій языкъ придворнымъ врачомъ. Переведенный съ персидскаго на арабскій языкъ этотъ сводъ былъ прозванъ по именамъ двухъ встрѣчающихся въ немъ шакаловъ „Калила и Димна“. Съ арабскаго было сдѣлано много переводовъ, между прочимъ греческій и латинскій, послѣдній въ XIII вѣкѣ. Одна изъ первыхъ печатныхъ книгъ нѣмецкой литературы „Книга мудрости“ 1484 г. и есть переводъ съ латинскаго изданія. Кромѣ того можно еще назвать сводъ животныхъ сказокъ „Гипотадеша“ (Доброе наставленіе); 18 книгъ „Кааэсаринагара“, составлен-

ныхъ, чтобы доставить утѣшеніе матери убитаго въ 1101 г. царя; „25 разсказовъ веталя“, т. е. вампира, вселяющагося въ трупы и дарующаго имъ возможность нѣкоторое время продолжать жить; „32 разсказа о фигурахъ у трона Викрамадितы“ и „70 разсказовъ попугая“. Всѣ эти своды, иногда повторяя другъ друга, перешли далеко за предѣлы своей родины.

Самый же распространенный сводъ сказокъ подарила Европѣ арабская литература въ „1001 ночи“. Большинство этихъ сказокъ переведено съ персидскаго въ IX вѣкѣ, куда они проникли, вѣроятно, изъ Индіи. Уже въ этой первичной версіи готова была рамка сборника, но на арабской почвѣ прибавились циклы Гарунъ-аль-Рашида и плутовскія проделки Ахмеда. Такимъ образомъ въ сборникѣ „1001 ночь“ отразились арійская и семитская поэзіи. Какъ совершенно самостоятельныя части, выдѣляются морскія походы Синдбада и романъ объ Омарѣ. Вообще, слѣдуетъ помнить, что содержаніе отдѣльныхъ „ночей“ постоянно подвергалось измѣненіямъ, такъ что говорить объ окончательной редакціи этого свода не приходится.

Сводъ по своему замыслу могутъ быть троякаго рода: или какая-нибудь рамка объединяла отдѣльныя сказки, какъ въ „1001 ночи“, или всѣ приключенія приписывались одному лицу или звѣрю или одной мѣстности, какъ „разсказы веталя“, или, наконецъ, сказки вставлялись одна въ другую, точно японскіе костяные шарики. Такимъ образомъ мы различаемъ сводъ-окаймленіе, сводъ-нанизываніе и сводъ-вставленіе (Rahmen=Anreihe=и Einschachtelungs=sammlung). Примѣромъ послѣдняго можетъ служить Панчатантра.

Сводами сказокъ является и то, что принято называть животнымъ эпосомъ, т. е. не особо стоящія животныя сказки, а сводъ о лисѣ, какъ она крала и ловила рыбу, какъ обманываетъ волка, какъ судить, какъ спасается отъ висьлицы и пр. Очевидно передъ нами сводъ-нанизываніе. Вопросъ о происхожденіи этого свода—одинъ изъ труднѣйшихъ вопросовъ нашей науки. Прямое вліяніе индійскихъ сводовъ отпадаетъ уже потому, что сводъ о лисѣ засвидѣтельствованъ до знакомства съ „Книгой мудрости“. Съ другой стороны весьма распространенныя въ средніе вѣка басни Эзопа и „Физиологи“ или „Бестиаріи“ (т. е. описанія чудесныхъ качествъ различныхъ животныхъ) также восходили къ уже затронутымъ индійскимъ источникамъ. Словомъ, заходящее смѣшалось съ мѣстнымъ, литературный отзвукъ съ народной сказкой, шакаль уступилъ мѣсто лисѣ и въ результатъ получился сводъ животной сказки, сыгравшій важную роль въ послѣдующей поэзіи¹⁾.

2. Сводъ разсказовъ-анекдотовъ.

Къ разряду сводовъ-нанизываній я отношу литературную обработку исландской саги и нѣмецкія народныя книги XV—XVI вв.

Авторы сагъ могли опереться на устную традицію, но вся ихъ задача заключалась въ сводѣ обильнаго матеріала, въ выборѣ изъ многихъ версій одной, въ провѣркѣ сомнительныхъ фактовъ, въ художественной обработкѣ саги какъ цѣлаго. Даже маленькія саги, какъ классическая сага о Гунлавгѣ, обнимаютъ около 10—15 главъ, а большія саги—80—100 главъ, такъ что написаніе такой саги, хотя бы и по готовому мате-

¹⁾ См. настоящее изданіе т. II вып. 1, стр. 184.

ріалу и стилю, все же было трудомъ немалымъ. Кромѣ устной традиціи авторы сагъ пользовались несомнѣнно и письменными источниками, преимущественно родословными и хроническими записями. Этимъ то и объясняется обиліе генеалогическихъ данныхъ въ сагахъ, отсутствіе фактического противорѣчія между ними и сравнительно рѣдкія хронологическія ошибки.

Что авторы сагъ, за немногими исключеніями, принадлежатъ къ духовному званію, доказывается отдѣльными замѣчаніями въ богоугодномъ духѣ, мало отвѣчающими общему духу саги. Въ Гунлаугъ-сагѣ читаемъ такую фразу: „немного спустя, наступило наилучшее въ Исландіи событіе: вся страна приняла христіанство и весь народъ отказался отъ прежняго невѣрія“. Одна изъ версій Орваръ-оддъ-саги кончается словами: „Такъ какъ я въ этой сагѣ высказалъ и сообщилъ много лишнихъ словъ, относительно которыхъ я и не знаю, правда ли это или нѣтъ, то прошу всемогущаго Бога не взыскать, если кто прочтетъ или услышитъ или спишетъ. Да избавитъ насъ Господь отъ всякаго грѣха здѣсь на землѣ и поддержитъ насъ во всѣхъ добрыхъ дѣлахъ, а послѣ земного существованія да вознесемъ мы къ вѣчной жизни, гдѣ Богъ обѣщаетъ любящимъ Его вѣковѣчное блаженство. Аминь“. Вообще авторъ саги никогда не упускаетъ случая упомянуть о состоявшемся крещеніи, о пріѣздѣ епископа, постройкѣ церкви или основаніи монастыря. Поѣздки въ Святую Землю также были излюбленнымъ мотивомъ авторовъ-монаховъ. Благодаря ихъ стараніямъ, также получился особый отдѣлъ сагъ—объ епископахъ, о ревнителяхъ христіанства, о святыхъ. Въ теченіи XIII вѣка въ маленькой Исландіи было основано цѣлыхъ 5 монастырей: 2—въ сѣверной части страны, 2—въ западной и 1—въ южной. Любопытно, что мы по мѣсту дѣйствія сагъ, а равно и по описанію мѣстностей можемъ опредѣлять, изъ какой части Исландіи вышла каждая сага.

Нѣмецкія народныя книги XV—XVI вв. также не свалились съ неба, а подготавливались устной традиціей. Группировка различныхъ международныхъ анекдотовъ вокругъ популярныхъ фигуръ Тилла Эйленшпигеля, Агасвера, житейей Шильды, Фауста и другихъ произошло, понятно, уже въ народѣ; задача же издателей заключалась въ томъ, чтобы распредѣлить всѣ рассказы въ хронологическомъ порядкѣ и сгладить кое-какія противорѣчія. Но кто были эти авторы народныхъ книгъ? Знаменитыя народныя книги всѣ изданы анонимно. Книга о Фаустѣ снабжена ~~именемъ~~ именемъ ученаго лютеранскаго издателя Шписа, который говоритъ, что книга эта прислана ему однимъ изъ его друзей—но кто этотъ другъ, мы такъ и не узнаемъ. Менѣе важные сборники составлены: „Claus Narr“—священникомъ, „Шутка и правда“ (Schimpf und Ernst)—францисканскимъ монахомъ, „Историческое и поэтическое развлеченіе“—студентомъ философіи и богословія, „Чтеніе въ почтовой каретѣ“ (Rollwagenbüchlein)—городскимъ писаремъ; другими словами, собираніемъ и изданіемъ народныхъ книжекъ занимались самые разнообразныя люди, владѣющіе перомъ,—священники, монахи, студенты, писаря! Народныя книги имѣли двойное значеніе для послѣдующей литературы: во-первыхъ, онѣ пустили въ оборотъ цѣлый рядъ безсмертныхъ сюжетовъ—Эйленшпигеля, Финкенриттера, Шильдбюргеровъ, Агасвера и Фауста; во-вторыхъ, они подготовили интересъ къ болѣе крупнымъ, связнымъ рассказамъ—романамъ¹⁾.

¹⁾ См. настоящее изданіе т. II вып. 1, стр. 186.

3. Своды легендъ.

Часто еще при жизни сподвижника и праведника его почитатель сталъ собирать ходячіе о немъ рассказы, а послѣ смерти его обнародовалъ сводъ всѣхъ извѣстныхъ ему матеріаловъ съ панегирическими отступленіями. Такой сводъ назывался на Западѣ „Vita“, а на Руси—„житіе“. Такъ какъ интересъ къ святому былъ специфическій, то собранные матеріалы страдаютъ односторонностью. Многое, что имѣло бы цѣнный интересъ для современнаго историка, опущено, главное же вниманіе обращено на чудеса. Впослѣдствіи выработался также опредѣленный шаблонъ житій, такъ что матеріалы стали подгоняться подъ заранее заготовленный типъ. Такъ отдѣльные біографическіе эпизоды выбирались или передѣлывались для той цѣли, чтобы служить назиданіемъ и поученіемъ. Послѣдствіемъ этого шаблона было то, что житіи въ общемъ стали похожи другъ на друга, что нѣкоторые эпизоды повторялись въ разныхъ житіяхъ. Иногда можно доказать, какія измѣненія внесъ въ житіе авторъ. Такъ, напримѣръ, рассказывается, что преподобный Θεодосій Печерскій былъ незнакомъ происхожденія, что, однако, противорѣчитъ характеристикѣ его матери.

Древнѣйшее изъ русскихъ житій о преп. Антоніи Печерскомъ извѣстно намъ лишь по краткимъ упоминаніямъ въ другихъ памятникахъ. Зато о князьяхъ-мученикахъ св. Борисѣ и Глѣбѣ намъ извѣстно цѣлыхъ два житія, изъ которыхъ одно принадлежитъ черноризцу Іакову, а другое лѣтописцу Нестору. Изъ-подъ пера Іакова также вышло житіе св. Владиміра, Несторомъ же написано еще житіе преп. Θεодосія Печерскаго.

Богатѣйшимъ у насъ сборникомъ житій, такъ сказать, сводомъ сводовъ является Кіево-Печерскій Патерикъ. Кромѣ сказаній о началѣ Печерскаго монастыря и о сподвижнической жизни первыхъ черноризцевъ, Патерикъ состоитъ изъ посланія Владимірскаго епископа Симона къ иноку даннаго монастыря Поликарпу, содержащаго 14 житій, и посланія Поликарпа къ своему игумену съ 11-ю житіями.

Вотъ главные факты изъ исторіи сводовъ легендъ въ до-монгольской Руси.

4. Народная эпопея.

Народныя эпопеи—грандіознѣйшія сооруженія эпического творчества. Эпическое пѣнопѣніе рано-ли, поздно-ли находило своего гениальнаго мастера, вооруженнаго всѣмъ традиціоннымъ знаніемъ художественныхъ приѣмовъ и поэтическихъ сюжетовъ, который сооружалъ литературные памятники, превосходящіе все, что казалось достижимымъ въ этой области, и видимые всему міру еще тогда, когда устная традиція—подготовительная къ нимъ работа—давно смыта бурнымъ потокомъ времени. Только изрѣдка, какъ напримѣръ, у русскаго народа, когда естественный ростъ народнаго интеллекта форсируется благодаря особымъ историческимъ условіямъ, тогда быстро выдвигающаяся впередъ личность отрывается отъ неподвижной массы народа и пропасть между ними мѣшаетъ созданію эпопеи. Въ то время, какъ со стороны народа еще всѣ условія были налицо для эпопей, а именно, живое устное творчество, извѣстное единство міровоззрѣній, наивно довѣрчивая привязанность къ родной старинѣ, уже гениальный поэтъ Россіи погрузился въ литературы Запада въ поискахъ за формами и сюжетами, чуждыми его народу, отравлялъ свою дѣтскую

вѣру байронизмомъ и лишь, въ концѣ-концовъ, возвратился къ роднымъ мотивамъ, въ душѣ все же оставаясь утонченнымъ европейцемъ. Авторъ же народныхъ эпоей долженъ быть первымъ среди равныхъ—*primus inter pares*. „Когда, наконецъ, пишетъ Ленруть—авторъ Калевалы, никто изъ народныхъ пѣвцовъ не могъ сравниться со мной множествомъ собранныхъ пѣсень, то я считалъ себя уравненнымъ въ правахъ съ большинствомъ рапсодовъ, или, говоря словами пѣсни, „я претворился въ кудесника, я вознесся пѣвцомъ“ т. е. я почувствовалъ себя такимъ же народнымъ пѣвцомъ, какъ и всѣ остальные“.

а) Индійскія эпоеи.

Въ индійской литературѣ мы видимъ двѣ такія пирамиды эпического творчества: „Магабхарата“ и „Рамаяна“. Первую эпопею можно сравнить со средневѣковыми соборами, къ которымъ пристраивались то ниша, то модельня, то хоры, такъ что первоначальный планъ давно нарушенъ. Древнѣйшая часть „Магабхараты“ состоитъ изъ 8800 двустишій и возникла очень давно, въ V в. до Р. Хр., а можетъ быть и раньше. Къ этому ядру еще до Р. Хр. присоединилось около 24,000 двустишій, а уже по Р. Хр. состоялась третья обработка, благодаря которой вся эпопея разрослась до 100,000 двустишій. Авторство приписывается нѣкому Вьяса, но его личность столь же загадочна, какъ и Гомера. Мотивъ, проходящій красной нитью черезъ всю эпопею,—борьба сыновей Куру съ сыновьями Панду. Послѣдніе, благодаря своей хитрости и своему коварству, остаются побѣдителями, но симпатіи пѣвца на сторонѣ первыхъ. Высшая точка борьбы—столкновеніе двухъ главныхъ героевъ Карны и Арджуны; богъ Кришна научаетъ послѣдняго особо коварнымъ пріемамъ и никакая доблесть Карны не спасаетъ его отъ гибели. Но наряду съ этимъ главнымъ дѣйствіемъ „Магабхарата“ изобилуетъ второстепенными эпизодами. Такъ, сюда входитъ трогательный рассказъ о Натѣ и Дамаянти, который сперва былъ переведенъ на нѣмецкій языкъ Рюккертомъ, а потомъ уже съ нѣмецкаго на русскій Жуковскимъ. Не менѣе симпатичный образъ Савитри, которая своей преданной любовью трогаетъ божество смерти, такъ что оно вновь даруетъ жизнь ея умершему супругу. Совершенно своеобразное міропониманіе индійца сказывается въ эпизодѣ съ царемъ Ушинарой, спасшимъ голубя отъ преслѣдованій ястреба. Послѣдній указываетъ Ушинарѣ на то, что, спасши голубя, онъ губитъ его. Тогда набожный царь предлагаетъ ястребу собственную грудь для насыщенія. На это голубь превращается въ главное божество Индру, сулящаго царю вѣчное блаженство.

Другая индійская эпопея „Рамаяна“ обнимаетъ только 24,000 двустишій и, вѣроятно, не столь древняго происхожденія, какъ „Магабхарата“, входящая къ міеологическимъ и древнѣйшимъ историческимъ воспоминаніямъ индійскаго народа. Авторомъ „Рамаяны“ называется „вѣщій“ Вальмики, „царь-отшельниковъ“, „кающійся въ блескѣ блаженнаго“. Въ его эпопеѣ воспѣвается смиренно-аскетическій духъ браманства. Благодаря интригамъ злой мачихи, Рама лишается престолонаслѣдія, которое переходить къ младшему брату. Но Рама не споритъ противъ этой несправедливости; безъ горечи онъ вмѣстѣ со своей супругой Сита удаляется въ дикій лѣсъ, гдѣ живетъ множество отшельниковъ. Правда, побуждаемый угрызеніями совѣсти, братъ предлагаетъ раздѣлить съ нимъ царство, но

Рама предпочитает оставаться въ лѣсу, гдѣ онъ истребляетъ разбойниковъ, преслѣдующихъ отшельниковъ. Но это не нравится цейлонскому царю Равана, и онъ похищаетъ Ситу. Тогда Рама вступаетъ въ союзъ съ князьями обезьянъ, которые строятъ ему мостъ къ Цейлону. Равана убить, Сита освобождена, и Рама соглашается царствовать сообща со своимъ братомъ. Разумѣется, и въ этой эпопее дѣло не обходится безъ побочныхъ эпизодовъ, изъ которыхъ наиболѣе замѣчательнъ рассказъ о страданіяхъ царя Вишвамитры, который, между прочимъ, проводитъ 1000 лѣтъ, не произнося ни слова, а другое тысячелѣтіе, не дыша, такъ что голова подъ конецъ начинаетъ дымиться. Ни одинъ эпосъ не обнаружилъ такую живучесть, какъ индійскій. Гомеръ давно забытъ въ народѣ, „Нибелунги“ также не волнуютъ нѣмца-простолюдина, но Рама до сихъ поръ одинъ изъ любимѣйшихъ персонажей индійскаго народнаго театра.

в) Персидская эпопея.

Персидская эпопея „Шахъ-намэ“, являющаяся результатомъ усерднаго 35-ти лѣтняго труда поэта Фирдуси, все же восходитъ какъ къ древней эпической традиціи, такъ и къ прежде составленнымъ уже сборникамъ. Уже на среднеперсидскомъ языкѣ, такъ называемомъ пехлеви, существовала „Книга царей“, заключающая, какъ всякая лѣтопись о первыхъ историческихъ судьбахъ народа, много эпическихъ преданій, но существовалъ ли на пехлеви уже особый эпическій стихъ, рѣшить невозможно. Въ X вѣкѣ сперва поэтъ Дакики принялся за составленіе стихотворнаго свода древнеперсидскихъ эпическихъ традицій уже на новоперсидскомъ языкѣ, но внезапная смерть прервала его жизнь. Оставшіеся послѣ него 1000 стиховъ Фирдуси, не задумываясь, включилъ въ свой собственный трудъ. О Фирдуси (935—1020) сохранилось не мало свѣдѣній, но чтѣ легенда, чтѣ фактъ, сказать трудно. Такъ идея эпопеи будто исходила отъ самого шаха, обѣщавшаго Фирдуси за каждую тысячу двустипій 1000 золотыхъ. Но по окончаніи эпопеи оказалось, что Фирдуси долженъ былъ получить 60,000 золотыхъ, шахъ же послалъ ему значительно меньшую сумму, которую обиженный поэтъ получилъ, находясь въ банѣ, и тотчасъ же раздалъ банщикамъ. Правда, шахъ въ концѣ-концовъ, раскаялся, но было уже поздно: въ то время, какъ караванъ съ богатыми подарками отъ шаха входилъ черезъ одни ворота въ родной городъ Фирдуси, черезъ другія выносили тѣло умершаго поэта.

„О шахъ!—писалъ Фирдуси въ предисловіи къ своей эпопее, я оставилъ тебѣ въ наслѣдство памятникъ, который времени не знаетъ, который останется единственнымъ воспоминаніемъ на землѣ о тебѣ, когда ты самъ и твое царствованіе будутъ преданы забвенію. Солнечный зной и ливень дождей разрушаютъ дворцы и храмы, но величавое строеніе, сооруженное мною, не боится ни ливней ни бурь. Пока существуетъ міръ, пока текутъ годы, кто уменъ, будетъ славословить мое произведеніе“.—„Шахъ-намэ“ т. е. „Книга царей“ описываетъ 50 царствованій, начиная съ древѣйшихъ—мифическихъ временъ. Первые три царя заняты борьбой со злыми духами (Ариманомъ и дэвами) и насажденіемъ культуры. Послѣ нихъ наступаетъ золотой вѣкъ—царствованіе Джемшеда, которое длится 500 лѣтъ. Въ виду цвѣтущаго состоянія своего царства Джемшедъ поддается столь слѣпому самоувѣренію, что мнитъ себя божествомъ. Но отрезвленіе не заставляетъ себя ждать: арабъ Цогакъ низвергаетъ его и 1000 лѣтъ

поддерживаетъ въ Персіи терроръ. Освободителемъ является ковачъ Каве, — его передникъ возводится въ государственное знамя. Опять на престолѣ представитель древней иранской династіи—Фиредунъ. Послѣдній, умирая, дѣлитъ свое царство между тремя сыновьями, изъ которыхъ двое убиваютъ третьяго. Отсюда все содержаніе эпопеи сводится къ враждованію двухъ партій—убійцъ и убитаго, олицетворяющему племенную борьбу Ирана съ Тураномъ и являющемуся какъ бы продолженіемъ религіознаго дуализма иранцевъ. Изъ партіи убитаго (Ирана или свѣта)—выдается главный герой Рустемъ. О немъ разсказывается семь приключеній со львами, драконами, дѣвами, волшебницами. Ему же, какъ Гильдебранду, приходится бороться со своимъ сыномъ Зорабомъ. Отецъ его Цаль вырастаетъ въ гнѣздѣ миѳической птицы Симургха, что напоминаетъ намъ дѣтство Гагена въ нѣмецкой эпопее „Гудрунъ“. Любовь Цаля къ дочери царя Кабуля Родабѣ—мотивъ Ромео и Джульетты; здѣсь и тамъ личная привязанность торжествуетъ надъ ненавистью родовъ. Важная часть „Шахъ-намъ“ посвящена повѣствованію о войнахъ Персіи съ Византіей, которыя заканчиваются побѣдой Искендера т. е. Александра Великаго. Всѣ эти историческіе промахи, что Искендеръ персидскаго происхожденія, что онъ византійскій царь и пр., нужно, понятно, отнести на счетъ эпической фантазіи. Но чѣмъ ближе къ своему времени, тѣмъ болѣе эпопея Фирдуси начинаетъ походить на хронику, тѣмъ меньше фантазіи, тѣмъ больше правды, тѣмъ меньше описаній, тѣмъ больше сухихъ фактовъ. Кончается эпопея гибелью сассанидской династіи и завоеваніемъ Персіи арабами.

с) Древнегреческія эпопеи.

Эпопеи, приписываемыя Гомеру, не только древнѣе индійскихъ и иранской, но и важнѣе для европейской цивилизаціи, потому что, въ то время какъ послѣднія стали извѣстны ученымъ Европы только съ XIX вѣка, широкой публикѣ же остались незнакомы до сего дня и въ поэзіи новыхъ народовъ ровно никакой роли не играли.—Гомеръ уже въ эпоху эллинизма сталъ краеугольнымъ камнемъ гуманитарнаго образованія и какъ бы недосягаемымъ образцомъ повѣствовательной поэзіи. Затѣмъ, когда всплылъ вопросъ объ отношеніи художественной поэзіи къ народной, „гомеровскій вопросъ“ сталъ въ первую очередь, нисколько, впрочемъ, не умаляя эстетической оцѣнки греческихъ эпопей. О легендарности личности Гомера, о слѣдахъ народной традиціи, предшествующей составленію эпопей, о компиляціонномъ характерѣ этихъ эпопей, о дошедшихъ ихъ редакціяхъ намъ уже приходилось говорить въ другомъ выпускѣ этого изданія¹⁾; поэтому мы тутъ ограничимся нѣсколькими замѣчаніями. Устная традиція, подготовившая появленіе этихъ эпопей, доказывается упоминаніемъ въ самой Иліадѣ (при погребеніи Патрокла) и въ Одиссее (Демодокъ!) устнаго пѣснопѣнія. Но было ли въ то время въ употребленіи письмо? Правда, надписи сохранились отъ VII в. до Р. Хр., но то вѣдь только надписи, а не записи многихъ тысячъ стиховъ. Въ самой Иліадѣ только въ одномъ мѣстѣ упоминаются письменные знаки, но столь неопредѣленно, что мы такъ и не знаемъ, буквы ли это или только условныя начертанія. Выходитъ, что греческія эпопеи не могли быть записаны въ ту раннюю пору, къ которой ихъ относятъ собственный языкъ (VIII вѣкъ). Но во времена

¹⁾ II т. вып. 1, стр. 134—5 и 143.

Соломона и Пизистрата уже существовала запись, хотя мы не знаем, где и когда она составила. Съ этихъ поръ содержаніе считалось установленнымъ, но текстъ продолжалъ улучшаться и ухудшаться, о чемъ въ достаточной степени свидѣлствуютъ критическая дѣятельность александрийскихъ ученыхъ, среди которыхъ Аристархъ приобрѣлъ великую славу. Съ его времени мы располагаемъ болѣе или менѣе нормализованной редакціей Иліады и Одиссея.

д) Англосаксонская эпопея.

Въ стихотвореніи „Видсидъ“, относящемся къ VI в., содержатся цѣнныя указанія на репертуаръ тогдашняго пѣвца, среди котораго находимъ сказаніе о готскомъ царѣ Эрманарикѣ и о ковачѣ Вѣдундѣ. Уже тогда, значитъ, въ Англіи существовало эпическое пѣснопѣніе, занесенное сюда съ материка—на это указываютъ сюжеты и извѣстный намъ изъ „Пѣсни о Гильдебрандѣ“ стихъ. Во второй половинѣ VII в. составлена была эпопея, названная по главному герою „Беовульфъ“. Содержаніе этой эпопеи вращается около борьбы Беовульфа сперва съ морскимъ чудовищемъ Гренделемъ, а потомъ съ дракономъ и около его смерти. Личность Беовульфа до сихъ поръ не разгадана; съ одной стороны видятъ въ немъ отраженіе какого-нибудь божества—Фрея или Тора, съ другой стороны указываютъ на историческаго Беовульфа, родственника датскаго царя, напавшаго на франковъ въ началѣ VI в. Дѣйствіе эпопеи приурочено къ Селанду, что говоритъ въ пользу послѣдняго указанія и вмѣстѣ съ тѣмъ подтверждаетъ захочестъ даннаго сюжета въ Англію. Поэтому борьба съ дракономъ приобрѣтаетъ особый интересъ: вѣдь наиболѣе популярный мотивъ о Зифридѣ-Сигурдѣ тоже борьба съ дракономъ. Быть можетъ, въ англосаксонскую эпопею перешла старѣйшая пѣснь о Сигурдѣ?

Вообще же англосаксонское пѣснопѣніе не носило самостоятельнаго характера. Питаясь занесенными изъ чужбины сюжетами, оно не могло пустить глубокіе корни въ народонаселеніе мѣстности, перетерпѣвшей быструю смѣну различныхъ владѣтелей. Не успѣлъ расцвѣсть кельтскій эпосъ, отъ котораго остались одни сказанія, какъ англѣ и саксы принесли свои сюжеты, своихъ пѣвцовъ, свой языкъ. Только что сказались плоды ихъ творчества—Беовульфъ (VII в.) и отрывокъ въ VIII в., описывающій борьбу въ Финебургѣ, т. е. городѣ Фи́на, фризскаго царя, между хозяевами и гостями, какъ норманское завоеваніе положило предѣлъ развитію англосаксонскаго эпоса.

е) Нѣмецкія эпопеи.

Вмѣстѣ съ финскимъ эпосомъ нѣмецкій—единственный, отъ которыхъ мы имѣемъ и пѣснь (руну, lied) и эпопею, только съ той разницей, что вариантовъ рунъ мы знаемъ много тысячъ, а lied только одно. У финновъ стихъ пѣсни и эпопеи одинъ и тотъ же, у нѣмцевъ—lied и каждая эпопея имѣютъ свой особый стихъ. Правда, между „Пѣсней о Гильдебрандѣ“ и эпопеями находится промежутокъ въ 400 слѣшкомъ лѣтъ и стихосложеніе за то время кореннымъ образомъ измѣнилось: аллитерація уже въ XI в. вышла изъ моды, зато была введена рифма и строфическое дѣленіе. Только одно уцѣлѣло отъ древнѣмецкаго періода, самый стихъ, раздѣленный цезурой на двѣ половины (Langzeile). Строфа въ „Пѣснѣ о нибелунгахъ“ и въ „Гудрунъ“ разнятся собственно въ одной мелочи: въ че-

тырехстрочной строфѣ вторая половина послѣдняго стиха длиннѣе другихъ, въ „Пѣснѣ о нибелунгахъ“ на одну стопу, въ „Гудрунъ“ на двѣ стопы. Уже благодаря этой коренной ломкѣ въ формѣ можно предположить радикальную переработку народной традиціи въ эпопеяхъ. Въ другомъ мѣстѣ¹⁾ нами было указано, какъ культурныя наслоенія христіанства и рыцарства видоизмѣнили древнее состояніе, и какъ существенныя для дальнѣйшей мотивировки эпизоды (первое знакомство валькирии и Зигфрида-Сигурда) были забыты и опущены въ то время, какъ развились другіе (напр. о Рюдигерѣ и Гизельгерѣ), лишь внѣшнимъ образомъ связанныя съ главнымъ дѣйствіемъ.

„Пѣснь о нибелунгахъ“ распадается на двѣ части, которыя могли бы быть озаглавлены „Зигфридомъ“ и „Местью Кримгильдъ“ и связываются личностью Кримгильдъ. Весь этотъ планъ предусмотрѣнъ уже народной традиціей. Уже пѣснь Эдды, которую я сравнилъ бы со сборными былинами, „Краткая пѣснь о Сигурдѣ“ предвосхищаетъ весь планъ нѣмецкой эпопеи. Итакъ, нашъ выводъ такой: изложеніе и поэтическая форма „Пѣсни о нибелунгахъ“ всецѣло принадлежитъ неизвѣстному автору, планъ и распорядокъ событій уже традиціонный, въ который авторъ внесъ лишь частичныя добавленія и измѣненія.

Въ смыслѣ композиціи „Гудрунъ“ еще болѣе обличаетъ сборный характеръ эпопеи. Передъ нами три сюжета, не имѣющихъ между собой ничего общаго: выростаніе Гагена въ птичьемъ гнѣздѣ, похищеніе Гильды и преслѣдованіе похитителей, плѣненіе Гудрунъ и ея освобожденіе. Что передъ нами судьба трехъ поколѣній, не уменьшаетъ разрозненности этихъ частей. За то слѣдуетъ признать, что „Гудрунъ“ вѣрнѣе передаетъ духъ эпохи викинговъ, къ которой относится, чѣмъ „Пѣснь о нибелунгахъ“ вѣкъ Аттилы. И вмѣстѣ съ тѣмъ „Гудрунъ“ сохранила и древнія эпическія черты не меньше „Пѣсни“: вспомнимъ пѣніе Горанта, сраженіе между Гагеномъ и Гетелемъ и образъ Вате. Съ художественной стороны Гудрунъ не менѣе цѣльное существо, чѣмъ Кримгильдъ. Послѣдняя—мстѣщая мегера, первая—безропотная страдалица; та и другая черпаютъ свои силы изъ чувства любви.

Правда, мы не имѣемъ болѣе древнихъ пѣсней, стоящихъ ближе къ народному творчеству, чтобы судить о томъ, поскольку характеръ Гудрунъ уже былъ разработанъ въ народномъ творчествѣ. Вѣроятно, мало, такъ-же, какъ и характеръ Кримгильдъ. Но эти характеры подразумѣвались сюжетами, безъ котораго нельзя себѣ представить ни той ни другой. Здѣсь не лишнее будетъ сдѣлать нѣсколько общихъ замѣчаній объ эпосѣ. Мужчины въ немъ болѣе схожи, чѣмъ женщины. Рустемъ, Ахиллъ, Зигфридъ—одинъ типъ; Карлъ Великій, Артуръ, Владиміръ—другой; Гагенъ, Ганелонъ—третій и т. д. Но женскіе типы никогда не повторяются, всѣ женщины эпоса глубоко индивидуальны. Навсикаа и Пенелопа совершенно не похожи на Кримгильдъ и Гудрунъ. Наконецъ, отмѣтимъ и то, что греческій и германскій эпосы единственные, отведшіе женщинамъ болѣе пространное мѣсто.

г) Французскія эпопеи.

На первый взглядъ происхожденіе французскихъ эпопей не вызываетъ никакихъ спорныхъ вопросовъ. Онѣ глубоко историчны. Центральной ихъ фигурой является Карлъ Великій, главнымъ мотивомъ—борьба

¹⁾ См. настоящее изданіе т. II, вып. 1, стр. 130—2.

съ арабами (сарацинами, маврами). Въ отдѣльныхъ герояхъ не трудно узнать историческихъ личностей, въ Роландѣ—племянника императора, павшаго въ Ронсевальскомъ побойщѣ въ 778 г., въ Вильгельмѣ Оранскомъ—двоюроднаго брата императора, выступившаго противъ сарацинъ въ 793 г. и участвовавшаго во взятіи Барселоны въ 803 г., въ Ожье Датскомъ,—противника императора, защищавшаго противъ него интересы сыновей Карломана и бѣжавшаго потомъ къ лангобардскому королю Де-зидерію.... Все это прекрасно.

Теперь возникаетъ вопросъ о такъ называемомъ „меровингскомъ“ эпосѣ, якобы существовавшемъ до IX в. Противъ сарацинъ боролся не столько Карлъ Великій, сколько Карлъ Мартель. Да какъ-то естественно думать, что франки, оставившіе столь глубокій слѣдъ въ нѣмецкомъ эпосѣ, не оставались безъ эпическихъ пѣсенъ и въ новой своей родинѣ. На это какъ будто указываетъ и полная драматическихъ разсказовъ лѣтопись Григорія Турскаго. Итакъ, это первый изъ нерѣшенныхъ вопросовъ французскаго эпоса.

Но не менѣе загадочна проекція французскихъ эпоей отъ исторической основы впередъ во времени. Дѣло въ томъ, что древнѣйшія эпоеи—„Пѣснь о Роландѣ“ и „Паломничество Карла Великаго въ Іерусалимъ“—восходятъ только къ концу XI, если не къ началу XII в. Какъ же теперь перекинуть мостъ отъ историческихъ фактовъ, легшихъ въ основу эпоей, т. е. VIII—IX вв. къ XII в.? Какъ представить себѣ эпическую традицію за 300 слишкомъ лѣтъ? Правда, мы и въ другихъ эпосахъ наблюдали удивительную устойчивость традицій, гдѣ воспоминанія объ историческихъ событіяхъ тянутся не за меньшіе промежутки. Но во французскомъ эпосѣ еще вотъ какая особенность. Французскій языкъ, явившійся какъ результатъ сліянія кельтскаго языка аборигеновъ съ вульгарной латынью первыхъ завоевателей Галліи и съ восточно-германскимъ діалектомъ вторыхъ, еле сформировался въ X вѣку. Средства языка не допускаютъ слѣдовательно и мысли объ эпическомъ пѣснопѣвнн въ IX вѣкѣ. Вотъ нѣкоторые изслѣдователи и предполагаютъ существованіе, одни прозаическихъ разсказовъ, другіе—короткихъ пѣсенъ въ простѣйшей формѣ—кантиленъ, какъ носительницъ эпической традиціи. Съ X в. уже появляются пѣвцы—жонглеры, слагающіе настоящіе эпическія пѣсни, которыя потомъ и перерабатываются въ эпоеи.

Но въ виду сложности вопроса именно во французскомъ эпосѣ, здѣсь было предложено и другое рѣшеніе, обходящееся безъ кантиленъ, безъ сказаній и выдвигавшее моментъ въ эпическомъ творествѣ, на который вплоть до послѣдняго времени обращали слишкомъ мало вниманія—это роль монастырей. Авторъ и защитникъ этой новой теоріи французскій ученый Бедіэ. Вкратцѣ теорія Бедіэ сводится къ слѣдующему: изъ сѣвера Франціи ведутъ три главныхъ пути пилигримовъ, одинъ въ Санъ-Яго-де-Компостела (на сѣверо-западъ Испаніи), второй въ Римъ, третій въ Іерусалимъ. Вдоль этихъ путей разсыпаны знаменитые монастыри, или вѣрибѣ, шествіе пилигримовъ по необходимости шло отъ монастыря къ монастырю, гдѣ отдыхали, гдѣ подкрѣплялись, гдѣ молились. Пилигримы составляли главный доходъ монастыря; не удивительно, что монастыри, лежащіе близко другъ къ другу, конкурировали, что чувствовалась потребность рекламы. И вотъ этой рекламой явились эпоеи. Каждый монастырь имѣлъ отношеніе къ какому нибудь знаменитому современнику Карла Великаго: или онъ былъ основателемъ монастыря или онъ былъ

погребенъ тамъ, или онъ постригся въ немъ въ монахи—согласно обычаю того времени, или его щить или доспѣхи или другая реликвія хранились въ данномъ монастырѣ. Все это было достаточно, чтобы использовать его имя для рекламированія монастыря. Монахи сообщали жонглерамъ сюжетъ, а послѣдніе распѣвали свои пѣсни на всѣхъ перекресткахъ, на всѣхъ ярмаркахъ, словомъ вездѣ, гдѣ собирався народъ. Тѣ же монахи и позаботились о занесеніи этихъ пѣсень на пергаментъ, но уже въ болѣе литературной формѣ, подѣ строгимъ соблюденіемъ художественнаго плана.

Примѣняя эту свою теорію къ французскому эпосу, Бедіэ не безъ успѣха приурочиваетъ отдѣльныя эпопеи къ разнымъ монастырямъ, доказывая и наличность монастырской традиціи съ одной стороны и чисто мѣстныя отраженія въ эпопеяхъ съ другой. Но, къ несчастью, сохранился латинскій пересказъ XI в. эпической пѣсни, примыкающей къ циклу о Вильгельмѣ Оранскомъ. Значить, въ XI в. уже были эпическія пѣсни т. е. до того времени, когда по комбинаціямъ Бедіэ Желлонскій монастырь будировалъ интересъ къ названному герою. Но кромѣ частичныхъ противорѣчій теорія Бедіэ наталкивается и на принципиальное возраженіе: монахи могли сообщить отдѣльные историческіе факты, такъ сказать, сюжетъ, но они не могли сообщить эпическій стиль (въ широкомъ смыслѣ этого слова). Не говоря уже о томъ, что 10-ти сложный стихъ эпопей не вяжется съ 8 сложнымъ стихомъ духовныхъ гимновъ, что эпитеты, приѣмъ повторенія, типичные обороты указываютъ на вѣковую традицію, но какъ сложились мощные эпическіе образы—императора, Роланда, Вильгельма и другіе? откуда взялся эпическій пафосъ, отличающій эпопею отъ сказки и говорящій намъ, что пѣсня—быль? чѣмъ объяснить вѣрную передачу духа эпохи?—вѣдь монахи и жонглеры XI—XII вв. не были археологами. Но допустимъ, что все это они постигли, развѣ мыслимы высокохудожественныя произведенія слова безъ предшествующаго развитія? Шекспиръ и Пушкинъ нуждались въ подготовительномъ періодѣ, а авторъ „пѣсни о Роландѣ“—нѣтъ?

Итакъ, Бедіэ указалъ на значеніе монастырей для французскаго эпоса—и эпоса вообще—но онъ не освѣтилъ темный вопросъ объ эпической традиціи за IX—XI вв. Такимъ образомъ французскій эпосъ, несмотря на его кажущуюся ясность, все же затемненнаго происхожденія.

г) Испанская эпопея.

Испанскій эпосъ, также какъ и французскій выросъ изъ воспоминаній о борьбѣ съ арабами. Его главный герой Рюи Діасъ де Биваръ, болѣе извѣстный подѣ прозваніемъ Сидъ, главнымъ образомъ отличился взятіемъ Валенціи въ 1094 г. и Мурвiedро въ 1098 г. и двойнымъ пораженіемъ и плѣненіемъ барселонскаго графа Беренгера Рамонъ. Исторически засвидѣтельствованы также его бракъ съ Хименой (около 1074 г.) и изгнаніе изъ владѣній короля (около 1081 г.). Подѣ влияніемъ воинскихъ подвиговъ онъ получилъ арабское прозвище: Сидъ, что означаетъ „господинъ“. Что о Сидѣ сложилось эпическое пѣснопѣніе доказывается его латинской біографіей: „Gesta Ruderici Campidocti“ („Дѣянія Родриго Борца“) и латинскимъ стихотвореніемъ „Mio Cid“. Оба произведенія относятся къ XII вѣку. Потомъ уже въ XIII вѣкѣ всѣ отдѣльныя пѣсни—cantares—о Сидѣ были собраны въ эпопею, обнимающую около 4000 стиховъ. Единственная рукопись этой „Поема del Cid“ написана въ 1307 г. нѣкимъ

Перомъ Аббадомъ и содержитъ 3700 стиховъ—недостаетъ начала и нѣсколькихъ листовъ въ серединѣ.

„Poema del Cid“ начинается съ бѣдственнаго положенія Сиды послѣ его изгнанія. Племянникъ достаетъ ему хлѣба, вина и 600 марокъ. Сидъ вербуетъ дружину и нападаетъ на мавровъ. Рядъ блестящихъ побѣдъ заканчивается торжественнымъ вступленіемъ въ завоеванный городъ Валенцію. Тогда происходитъ примиреніе съ королемъ Альфонсомъ. Двое инфантовъ должны жениться на дочеряхъ Сиды, но вмѣсто этого они ихъ истазаютъ и предоставляютъ своей судьбѣ въ дикомъ лѣсу. Тогда Сидъ требуетъ удовлетворенія отъ короля за понесенное поруганіе передъ представителями рыцарства, собравшимися въ Толедо. Виновники наказываются, и дочери Сиды вступаютъ въ еще болѣе почетный бракъ.

Художественный замыселъ этой эпопеи заключается, во-первыхъ, въ постепенномъ возвышеніи Сиды—отъ нищаго изгнанника до родства съ королевскимъ домомъ, и во-вторыхъ, въ параллелизмѣ между судьбой отца и судьбой дочерей. Выборъ изъ многочисленныхъ сказаній о Сидѣ именно этихъ эпизодовъ и расположеніе ихъ именно въ указанномъ порядкѣ изобличаетъ яркій талантъ автора эпопеи.

Къ началу XIV вѣка относится ринованная хроника о Сидѣ „El Rodrigo“, также основанная на пѣняхъ даже въ тѣхъ мѣстахъ, гдѣ стихи замѣнены прозой. Она является дополненіемъ къ поэмѣ, такъ какъ содержитъ знаменитый эпизодъ о враждѣ Діего, отца Сиды, съ Гормасомъ, отцомъ Химены, эпизодъ, обратившій на себя вниманіе испанскихъ драматурговъ Лопе де-Вега и де-Кастро, а черезъ нихъ также Корнеля.

Что касается авторовъ поэмы-хроники, то не трудно догадаться, что это были лица духовнаго званія, какъ-нибудь причастные, одинъ къ монастырю Санъ Педро де-Карденья, другой къ церкви св. Лазаря въ Паленціи; поэма не безъ намѣренія расписываетъ погребеніе Сиды въ этомъ монастырѣ и зарытіе его любимаго коня у монастырскихъ воротъ, хроника же останавливается на явленіи Сиды св. Лазаря въ видѣ прокаженнаго, на поддержкѣ св. Лазаремъ Сиды въ столкновеніи съ королемъ, на устройствѣ Сидомъ въ Паленціи госпиталя имени св. Лазаря и на учрежденіи тамъ-же епископства. Принимая во вниманіе, какъ подобная связь съ національнымъ героемъ должна была содѣйствовать популяризаціи, какъ въ зависимости отъ этой славы могли увеличиться доходы названныхъ учреждений, мы поймемъ, почему именно здѣсь должна была зародиться идея закрѣпить народную традицію въ литературныхъ памятникахъ носящихъ характеръ свода.

Въ XVI вѣкѣ сказанія о Сидѣ сдѣлались любимѣйшими сюжетами романсовъ и доставили этому литературному виду общеевропейскую извѣстность. Итакъ, отъ испанскаго эпоса перешло въ поэтическую сокровищницу нашей цивилизаціи—драма Корнеля и романы о Сидѣ.

h) Финская эпопея.

Всѣ разобранныя до сихъ поръ эпопеи принадлежатъ индоевропейскимъ народамъ, единственная эпопея не индоевропейскаго происхожденія—Калевала. Правда, можно было бы еще указать на эпосъ семитскій, описанный въ Книгѣ Бытія, но наши свѣдѣнія о немъ еще слишкомъ скудны, хотя въ послѣднее время были сдѣланы поразительныя находки древне-вавилонскихъ записей. Такимъ образомъ существуетъ надежда, что

когда-нибудь удастся включить и семятскій эпосъ въ общій кругъ наблюденій надъ эпическимъ творчествомъ.

Возвращаясь къ Калевалѣ, нельзя не отмѣтить исключительное положеніе финской эпопеи въ наукѣ. Только въ персидскомъ эпосѣ намъ извѣстно кое-что объ авторѣ эпопеи, а въ финскомъ сохранились его точнѣйшая біографія, его путевыя записки, его черновыя записи и наброски. Только въ русскомъ эпосѣ до нашихъ временъ дожило живое пѣснопѣіе, а въ финскомъ число вариантовъ, записанныхъ или записываемыхъ на нашихъ глазахъ, можетъ быть, даже превосходить число извѣстныхъ былинъ. Сравнительно съ площадью распространенія финскій эпосъ несравненно богаче вариантами. Это очень важно, потому что только при такой сплоченности записей, когда почти въ каждой деревнѣ записано по одному варианту, возможно точно прослѣдить путь слѣдованія сюжета и его новизнностей. Наконецъ, текстъ Калевалы не подверженъ никакимъ сомнѣніямъ, такъ какъ мы имѣемъ его непосредственно изъ рукъ автора—собираателя, чего нельзя сказать про индоевропейскія эпопеи.

Прямой выводъ отсюда тотъ, что изученіе финскаго эпоса приобретаетъ центральный интересъ: многіе вопросы, которые, вѣроятно, навсегда останутся неразрѣшенными относительно другихъ эпопей, найдутъ свое объясненіе благодаря Калевалѣ; съ другой стороны, гипотезы, идущія въ разрѣзъ съ данными финскаго эпоса, должны быть отброшены, какъ фантастичныя. Эти основныя положенія, которыя поддерживаются Калевалой, изложены мною въ другомъ мѣстѣ¹⁾.

Здѣсь я сдѣлаю нѣсколько добавленій относительно самаго загадочнаго вопроса по-поводу происхожденія эпопей: кто такой ихъ авторъ? Относительно Ленрута мы знаемъ, что онъ себя чувствовалъ тѣмъ же народнымъ пѣвцомъ, только охватившемъ на рѣдкость большое количество вариантовъ, потому что на подмогу памяти явилось перо. Но еще важнѣе то, что его редакторская работа была не что иное, какъ обычное творчество пѣвцовъ. Ленрутъ связывалъ отдѣльныя пѣсни согласно естественному порядку темъ или согласно единству, выработанному кочеваніемъ пѣсней, то-же дѣлають и пѣвцы только съ той разницей, что сборныя пѣсни послѣднихъ обнимають 300—500 стиховъ, а Ленрутъ составилъ эпопею изъ 5000. Ленрутъ создавалъ варианты, переносилъ пѣснь отъ одного героя къ другому, вставлялъ одну пѣснь какъ добавочный эпизодъ въ другую, но и это дѣлають пѣвцы. Ленрутъ сочинилъ 60% стиховъ Калевалы, но они также мало носятъ отпечатокъ личнаго творчества, какъ стихи любого пѣвца. Итакъ, разница между трудомъ Ленрута и пѣсеннымъ творчествомъ пѣвцовъ—количественная, но не качественная. Ленрутъ былъ лучшимъ во всѣхъ отношеніяхъ народнымъ пѣвцомъ. Но онъ явился во-время, какъ авторы гомеровскихъ и французскихъ эпопей. Зато авторъ „Пѣсни о нибелунгахъ“ запоздалъ: и главнѣйшіе эпизоды были забыты, и эпическій стихъ вышелъ изъ моды. А былины своего лучшаго пѣвца и не дождались...

4. Подражанія традиціонному стилю.

Переходя отъ сводовъ сказокъ къ сагамъ и народнымъ книгамъ, отъ послѣднихъ къ житіямъ, отъ житій къ эпопеямъ, мы все время могли наблюдать, какъ постепенно усиливается личная инициатива. На рубежѣ

¹⁾ См. настоящее изданіе т. II вып. 1, стр. 139—40.

отъ традиціоннаго стиля къ индивидуальному находятся подражательныя произведенія, по образцу народныхъ формъ. Это теченіе не особенно старо во-времени и свидѣтельствуетъ о любительскомъ интересѣ къ народной поэзіи. Его не знали древніе народы. Сословная поэзія среднихъ вѣковъ—монастырская, рыцарская, буржуазная—сторонилась народнаго стиля. Классицизмъ, просвѣщеніе еще увеличили пропасть между личностью и народной массой. Но вотъ приближается эпоха романтизма и открывается сочиненіями Макферсона. Для того, чтобы понять его выступленіе, слѣдуетъ имѣть въ виду, что строгое различеніе народной пѣсни отъ стихотворенія назвавшагося поэта уже результатъ научнаго анализа и свойственно новому времени. Въ то время—XVIII вѣка—разница эта сознавалась очень смутно. Отсюда свободное обхожденіе не одного Макферсона съ народной традиціей, что въ наше время безусловно считалось-бы мистификаціей. Поэтому, когда впервые появилось въ печати „Слово о полку Игоревѣ“, первымъ дѣломъ зародилось подозрѣніе, что издатель просто поддѣлался подъ тонъ народнаго произведенія.

Въ первыхъ своихъ обнародованіяхъ „Фингалъ“ (1762 г.) и „Тихомора“ (1763 г.) Макферсонъ дѣйствительно придерживался ирландскихъ преданій, но окрыленный успѣхомъ этихъ двухъ сочиненій, онъ рѣшилъ удивить свѣтъ совѣтъ небывалой находкой. Для этой цѣли онъ издалъ въ 1765 г. „Сочиненія Оссіана“. Оссіанъ будто-бы шотландскій поэтъ III вѣка, на самомъ же дѣлѣ первыя 15 пѣсень восходятъ къ ирландскимъ оригиналамъ XIII вѣка, но все остальное выдумка самого Макферсона, прекрасно освоившагося съ духомъ и стилемъ народной поэзіи. Вліяніе Макферсона было огромное, распространяя интересъ и пониманіе къ народному творчеству. Въ то время никто не подозрѣвалъ въ немъ фальсификатора.

У романтиковъ положительно царилъ мода писать сказки. Тикъ обнародовалъ нѣсколько сборниковъ, также мало достигая наивности и свѣжести народной сказки, какъ у насъ Вагнеръ въ разсказахъ Кота Мурлыки. Пушкинъ зато съ непринужденной легкостью и удивительной чуткостью приблизился къ народному стилю. Сквозь пѣвучій его стихъ мы слышимъ безыскусственный сказъ Арины Родіоновны. Начинаетъ ли онъ сказку о медвѣдихѣ съ дѣтунками-медвѣжатунками или о Золотомъ пѣтункѣ, или о царѣ Салтанѣ или о мертвой царевнѣ и о семи богатыряхъ, повсюду мы чувствуемъ духъ сказки. Также своими сказками прославился и датскій писатель Андерсенъ, хотя не всегда остающійся въ рамкахъ сказки. „Галопы счастья“ полны, напримѣръ, и сатиры, и нравоучительности, и дѣланности.

У Лермонтова мы находимъ подражаніе былинной поэзіи въ „Пѣснѣ о купцѣ Калашниковѣ...“, которое обнаруживаетъ неменьшую способность перевоплощенія, чѣмъ сказки у Пушкина. Важно также и то, что Лермонтовъ выбралъ эпоху Ивана Васильевича, уже раньше воспѣтую въ былинахъ. Отсюда онъ получилъ возможность воспользоваться цѣлымъ рядомъ оборотовъ и образомъ самого Грознаго. Сравнивая его „Пѣснь“ со стихотвореніями А. Толстого на былинныя сюжеты, можно изучить разницу между личнымъ творчествомъ въ связи съ народнымъ стилемъ и личнымъ творчествомъ, отвернувшимся отъ народа.

Но не всегда такъ легко рѣшить, что передъ нами—подражаніе народному стилю или индивидуальная стилизація. Возьмемъ, напримѣръ, разсказъ Сельмы Лагерлефъ „Деньги господина Арне“, тутъ сказывается

сильный своеобразный талант, но посвященный пожалуй скажетъ, что это стиль саги. Словомъ, мы на рубежѣ двухъ стилей, а границы, какъ извѣстно, не имѣютъ пространства.

IV.

Художественно-индивидуальный стиль.

Въ глухой деревнѣ господствуетъ одинъ языкъ; отличить сельчанъ по ихъ манерѣ выражаться едва-ли удастся. Въ городѣ говорятъ на разныхъ языкахъ; купецъ иначе чиновника, адвокатъ иначе банкира, заводскій мастеръ иначе больничнаго врача; у каждаго свой жаргонъ. Приморскій торговый городъ болѣе пестритъ разнообразіемъ говоровъ, чѣмъ захолустный. Болѣе утонченная культура нарушаетъ однообразіе отсталаго состоянія. Подъ вліяніемъ той-же культуры традиціонный стиль уступаетъ мѣсто индивидуальному.

Это нельзя понять въ томъ смыслѣ будто въ народномъ творествѣ участвовало какое-то коллективное олицетвореніе „народъ“, а въ личномъ—отдѣльное лицо. Нѣтъ, и здѣсь и тамъ носителями поэзіи были лица, но въ первомъ случаѣ однородныя по умственному складу лица, во-второмъ—разнородныя. Красной нитью черезъ индивидуальное творчество проходитъ разграниченіе себя отъ черни, толпы, „людей“, т. е. отъ однородныхъ лицъ, начиная отъ „*Odi profanum vulgus*“... (Ненавижу простокватую толпу) Горация и кончая стихами Пушкина:

Подите прочь—какое дѣло
Поэту мирному до васъ!
Въ развратѣ каменѣйте смѣло;
Не оживить васъ лиры гласъ!
Душѣ противны вы какъ гробы.
Для вашей глупости и злобы
Имѣли вы до сей поры
Бичи, темницы, топоры;
Довольно съ васъ, рабовъ безумныхъ!
Во градахъ вашихъ съ улицъ шумныхъ
Сметаютъ соръ—полезный трудъ!
Но, позабывъ свое служенье,
Алтарь и жертвоприношенье,
Жрецы-ль у васъ метлу берутъ?
Не для житейскаго волненья,
Не для корысти, не для битвъ,
Мы рождены для вдохновенья,
Для звуковъ сладкихъ и молитвъ.

Съ другой стороны было бы ошибочно думать, что поэтъ-художникъ творить внѣ всякой связи съ традиціоннымъ стилемъ. Напротивъ, въ этой главѣ мы покажемъ, какъ виды индивидуальной поэзіи также берутъ свое начало отъ традиціонныхъ формъ, какъ зависимость поэта отъ традиціи уменьшается, но никогда не исчезаетъ. Уже самый языкъ приноситъ съ собой элементы традиціоннаго стиля, такъ что о полной эмансипаціи отъ него не можетъ быть и рѣчи. Уже Шиллеръ подмѣтилъ, что нельзя ставить себѣ въ заслугу тотъ или иной удавшійся стихъ,—то просто тради-

ція языка. Но молодые „поэты“ объ этомъ забываютъ. Если въ настоящее время такое обиліе красивыхъ стиховъ, то это вовсе не значить, что нашъ, какъ говорятъ, матеріальный вѣкъ народилъ много даровитыхъ талантовъ, а просто то, что послѣ великихъ художниковъ слова XIX вѣка, въ XX вѣкѣ легко стали писаться стихи, что общій уровень стиля повысился.

Итакъ, традиціонный элементъ и личное начало не отсутствуютъ ни въ народномъ ни въ индивидуальномъ творчествѣ, но оба эти фактора проявляются въ различной силѣ. Вѣдь и относительно личного произведенія мы говоримъ, что оно является народнымъ, когда традиціонный элементъ въ немъ особенно силенъ, а съ другой стороны, въ явно народномъ произведеніи мы склонны отрицать его принадлежность къ традиціонному стилю, когда личное начало сильно сказывается. Болѣе 1000 лѣтъ считали Гомера величайшимъ поэтомъ, хотя приписываемыя ему произведенія народные эпосы, а „Пѣсни Оссіана“ считались народными, хотя авторъ ихъ Макферсонъ. Весь вопросъ въ томъ, какой факторъ преобладаетъ: традиціонный или личный, лица или личность, масса или индивидуумъ.

Еще одно общее замѣчаніе. Во время традиціоннаго творчества могли происходить между народами обмѣны мотивовъ, сюжетовъ, героевъ, словомъ, всего, что относится къ содержанію. Недаромъ въ нашей наукѣ существуетъ теорія „бродячихъ мотивовъ“, недаромъ А. Н. Веселовскій сказалъ, что всякій народный эпосъ есть по необходимости международный. Но поэтическая форма всегда оставалась въ предѣлахъ создавшей ее народности. Въ индивидуальномъ творчествѣ происходитъ коренная перемѣна: поэтическая форма дѣлается международной. Нѣкоторые литературныя школы даже намѣренно стремятся къ такому космополитическому стилю. Классическая школа предписывала для лирики оду, для эпоса гекзаметръ, для драмы правила о трехъ единствахъ. Съ другой стороны, нѣмецкіе романтики положительно набрасывались на чужестранныя формы; увлеченіе восточнымъ стилемъ, напримѣръ, охватило не только завзятыхъ приверженцевъ этой школы, какъ братьевъ Шлегелей и Тика, но и поэтовъ, стоящихъ поодаль отъ нихъ,—Гёте, Платена, Рюккерта и Боденштедта. Смѣшеніе стилей одно изъ главныхъ послѣдствій индивидуальнаго творчества.

Послѣ этихъ общихъ замѣчаній предпримемъ краткій обзоръ главныхъ этическихъ видовъ этой формаціи.

1. Басня.

Басни предшествовали мнѣю о животныхъ, животная сказка и, наконецъ, „животный эпосъ“. Уже въ древнія животныя сказки врывались сатирическія черты и велѣдъ за ними правоучительная тенденція. Это естественно. Мнѣю о животныхъ предполагаютъ ихъ очеловѣченіе: животныя говорятъ, мыслятъ и дѣйствуютъ по-человѣчески; подъ масками животныхъ таятся люди. Многое, что неудобно было говорить людямъ въ глаза, описывалось подъ видомъ животной сказки. Но это дѣлалось, понятно, всегда съ желаніемъ исправить замѣченный недочетъ. Такъ получился древнѣйшій видъ басни—прозаическій разсказъ о животныхъ, представляющій сатиру человѣческихъ нравовъ и наставленіе.

Представителями этого древнѣйшаго вида басни являются Эзопъ въ древней Греціи, а въ новое время Лютеръ и Лессингъ.

Уже у Эзопа замѣчается стремленіе оживить разсказъ подробностями,

характеризующими выведенных животных или подчеркивающими сатирический характер басни. Краткія реплики у Эзопа превращаются въ разговоры, въ діалоги—сценки. Усиливается художественная тенденція дать мѣткую характеристику, дать жизненную картину. Наконецъ, для большей законченности, басня облачается въ стихотворную форму. Получается другой видъ басни—стихотворной, высоко-художественной.

Въ такомъ видѣ басня встрѣчается у французскаго поэта Лафонтена и у Крылова.

Наконецъ, басня теряетъ свою связь съ животнымъ міеомъ, превращаясь просто въ аллегорическій рассказъ („Пушки и Паруса“ у Крылова) или въ бытовую сценку („Демьянова уха“). Это послѣднее превращеніе произошло отъ перемѣщенія интереса басни съ мотива животнаго міеа въ сторону художественнаго стиля. Разъ важно искусство формы, то рѣшительно все одно, животныя ли выводятся или другія аллегоріи, аллегорична ли басня или нѣтъ. Эта не-аллегоричная басня отличается отъ стихотворнаго рассказа только правоученіемъ.

Не-аллегоричная басня преобладаетъ у нѣмецкаго баснописца XVIII вѣка Геллерта, который особенно замѣчателенъ своими сценками изъ крестьянской жизни.

Правоученіе въ баснѣ формулировалось въ ея концѣ (иногда, впрочемъ, и въ началѣ) въ видѣ краткаго изрѣченія („Такъ думаютъ великіе міра сего, когда удостоиваютъ простыхъ смертныхъ своего общенія“ у Лессинга) или болѣе пространнаго разсужденія (см. „Свинья подъ дубомъ“ у Крылова). Наибольшія разсужденія встрѣчаются у Геллерта. Но въ зависимости отъ большей художественности правоученіе можетъ и отпасть, какъ лишній балластъ, отягчающій поэтический полетъ фантазіи. Безъ правоученія встрѣчаются какъ аллегорическія („Стрекоза и Муравей“ у Крылова) такъ и не-аллегорическія басни („Любопытный“ у Крылова) ¹⁾.

2. Идиллія.

Это названіе происходитъ отъ греческаго εἰδύλλιον=картинка. Происхожденіе этого эпическаго вида относится къ эллинистическому періоду греческой литературы. Классическіе города древней Эллады—Аѣины и Спарта—еще не вызывали чувство рѣжущаго контраста городской и сельской жизни. Александрія же первый городъ, обнаружившій отрицательныя стороны городской жизни—шумъ, пыль, тѣсноту, нищету рука объ руку съ безумной роскошью, душевную черствость, погоню за наживой, нервность, развратъ. Среди сутолоки такого города зарождается желаніе подышать свѣжимъ воздухомъ деревни, любоваться ея здоровыми и счастливыми въ своей безмятежности жителями. Деревенская жизнь начинаетъ рисоваться горожанину потеряннымъ раемъ, на картинахъ котораго отдыхаетъ его измученное воображеніе. Тогда александрійскій поэтъ Теокрытъ создаетъ первыя идилліи, прозванныя „картинками“ въ противоположеніе величественныхъ картинъ гомеровскихъ эпопей.

Эти идилліи—стихотворные рассказы изъ жизни пастуховъ. Прислушиваясь къ ихъ разговору, можно замѣтить, что поэтъ все-же не могъ отречься отъ своихъ городскихъ интересовъ и часто приписываетъ пастухамъ свои взгляды, свои настроенія. Пастухи лишь маски, подъ которыми скрывается самъ поэтъ и его знакомые горожане. Такими идилліями

¹⁾ О баснѣ см. „Изъ лекцій по теоріи словесности“ А. Потебни.

являются также стихотворенія Вергилія, собранныя подъ заглавіемъ „Висолица“ и сочиненія Гесснера (XVIII в.), прозваннаго нѣмецкимъ Теоокритомъ.

Пастушеская идиллія смѣняется поэтическимъ разсказомъ изъ деревенской жизни вообще. Первымъ создателемъ этой разновидности является нѣмецкій поэтъ, переводчикъ Гомера, Фоссъ. Въ идилліи „70-лѣтній день рожденія“ описывается обстановка сельскаго учителя, его житье-бытье и прїѣздъ сына съ женой къ семейному торжеству. Въ идилліи „Луиза“ мы знакомимся съ семьей сельскаго пастора и присутствуемъ при обрученіи и свадьбѣ его дочери. „Луиза“ оказала большое вліяніе на современниковъ. Гёте проникся желаніемъ написать идиллію и въ послѣдствіи создалъ „Германа и Доротею“ съ мрачнымъ фономъ французской революціи. Тутъ рамки идилліи еще раздвинуты; изображается уже не жизнь пастуховъ, не деревня, а идиллія маленькаго городка. Переселенцы изъ Франціи проѣзжаютъ мимо него—городъ расположенъ недалеко отъ границы—и длинной вереницей тянутся возы съ домашнимъ скарбомъ, съ безсильными старцами и малолѣтними дѣтьми, съ голодными и больными, съ бездомными и заброшенными на чужбину. Среди нихъ и Доротея. А въ городѣ, у хозяина гостиницы собираются на послѣобѣденную бесѣду за стаканомъ вина пасторъ, аптекаръ и самъ хозяинъ. Между этими двумя группами является связующимъ звеномъ хозяйскій сынъ Германъ. Онъ приноситъ имъ подробную вѣсть о переселенцахъ, онъ побуждаетъ пастора и аптекаря посѣтить ихъ, онъ же встрѣтившись съ Доротеей сперва на дорогѣ, потомъ у колодца, рѣшается привести ее въ отчій домъ, гдѣ пасторъ совершаетъ обрядъ обрученія.

Геббель сочинилъ прекрасную идиллію „Мать и дитя“, гдѣ даетъ трогательное описаніе материнскаго чувства къ ребенку, котораго богатая купеческая семья уговорила родителей уступить имъ на воспитаніе; мать не успокаивается, пока не получаетъ обратно своего сына, отказавшись отъ круглой суммы, выданной въ видѣ вознагражденія бѣднымъ родителямъ. Попутно въ этомъ поэтическомъ разсказѣ проводится и параллельная характеристика деревни и Гамбурга.

Въ шведской литературѣ также не безъ вліянія „Луизы“ знаменитый пѣвецъ „Фричьофъ-сага“ Тегнеръ сочинилъ идиллію „Первое причесаніе“, сюжетъ особенно близкій ему, такъ какъ онъ самъ былъ пасторомъ. Также прославился своими идилліями финляндецъ Рунебергъ, воспроизводившій картины финской жизни въ послѣдующихъ произведеніяхъ: „Охотники на лосей“, „Ганна“ и „Сочельникъ“.

Любопытно, что во всѣхъ перечисленныхъ идилліяхъ, съ почина Теоокрита примѣняется гекзаметръ.

Реалистическое теченіе въ литературѣ разрушаетъ сентиментальный взглядъ на деревню и отнимаетъ у идилліи почву подъ ногами. Балзакъ въ своемъ очеркѣ „Сельчане“, Чеховъ въ повѣсти „Мужики“, Фибихъ въ романѣ „Бабыя деревня“ рисуютъ деревенскую жизнь въ самыхъ непривлекательныхъ краскахъ, такъ что мы съ увѣренностью можемъ сказать, что время идилліи миновало.

3. Баллада.

Когда сборникъ шотландскихъ балладъ Перси сталъ извѣстенъ въ Германіи, нѣмецкій поэтъ Бюргеръ сочинилъ свою „Ленору“, позаимствовавъ сюжетъ изъ даннаго сборника. Въ смыслѣ стилия Бюргеръ проявилъ полную самостоятельность, но удивительно попадалъ въ тонъ баллады.

Повторяющіеся запѣвы, народная рѣчь, звукоподражанія, драматическіе діалоги—все это соединяется въ захватывающій разсказъ о смерти, которая въ образѣ мертвѣго жениха пріѣзжаетъ за Ленорой и увозитъ ее на кладбище. Вторая знаменитая баллада Бюргера „Дикій охотникъ“ отличается тѣми же особенностями стиля и по ужасу сюжета не уступаетъ „Ленорѣ“. Охотникъ, не щадящій въ пылу охоты ни хлѣбныхъ полей, ни стада пастуховъ, ни обители отшельника, приговоренъ мчаться до судаго дня по лѣсу: за нимъ гонится свора адскихъ псовъ, самъ же онъ мчится съ вывернутой головой—съ лицомъ, обращеннымъ назадъ. Эти баллады Бюргера прекрасно отвѣчаютъ народному духу, создавшему этотъ видъ эпической поэзіи.

Согласно своему происхожденію баллада отражаетъ мрачную природу сѣвера и описываетъ гибель человѣка въ неравной борьбѣ съ таинственными силами природы. Трагическій исходъ, страшный антуражъ, загадочная причинность—вотъ характерныя примѣты баллады. Отсюда слѣдуетъ и сжатая драматичность стиля, образность въ описаніи природныхъ явленій, страстность характеровъ. Все это имѣется у Бюргера. Великій мастеръ этой стихійной баллады Гёте, вспомнимъ „Лѣснаго царя“, „Рыбака“, „Танецъ мертвецовъ“ и другіе.—Сюжеть „Леноры“ благодаря переводу и подражанію („Людмила“ и „Свѣтлана“) Жуковского извѣстенъ и въ Россіи. У Пушкина также находимъ нѣсколько сильныхъ стихійныхъ балладъ („Утопленникъ“ и „Пѣснь о вѣщемъ Олетѣ“).

Но уже у Шиллера баллада отрывается отъ своей первоначальной среды и переносится въ классическій міръ. Нуженъ былъ гений Шиллера, чтобы, лишивъ балладу главнаго своего нерва—сѣверной фантастики, все же удержать ее на должной высотѣ. Какъ это трудно, доказывается тѣмъ, что Шиллеръ такъ и остался единственнымъ представителемъ классической баллады, среди образцовыхъ примѣровъ которой укажу на „Ивиковы Журавли“, „Геро и Леандръ“, „Кубокъ“ и другіе.

Еще другую перемѣну потерпѣла баллада у Уланда, который ввелъ въ нее средневѣковые сюжеты. Послѣ классической баллады Шиллера такой опытъ былъ не слишкомъ рискованный, тѣмъ болѣе, что средніе вѣка въ сущности болѣе родственны балладѣ, чѣмъ классицизмъ. Изъ балладъ Уланда назовемъ „Проклітіе Пѣвца“, „Гаральдъ“ и др.—Въ русской литературѣ историческими балладами прославился А. Толстой, къ которымъ я отношу „Князь Рѣзнякъ“ и „Василій Шибановъ“.

Въ эволюціи баллады замѣчательно это стираніе ея первоначальной связи съ сѣвромъ; силы природы отступаютъ на задній планъ; свирѣпость бури замѣняется людскою лютостью. Въ этомъ порядкѣ слѣдуютъ Бюргеръ, Гёте, Уландъ, А. Толстой.

4. Романсъ.

Романсъ извѣстенъ въ новой литературѣ со временъ появленія „Сиды“ въ переводѣ Гердера. Поэтому романсъ всегда пріурочивается къ рыцарскимъ сюжетамъ. Въ противоположность къ балладѣ, отражающей бурныя ночи сѣвера, романсъ является отзвукомъ безоблачнаго южнаго неба. Исходъ романа никогда не бываетъ трагичнымъ, тѣмъ болѣе, что въ немъ развертываются картины веселой жизни временъ рыцарства. Въ романсѣ все мирно, все ясно. Стиль плавный, рѣчи благородны, чувства изящны.

Первый создатель эпическихъ романсовъ—Гете: классическій обра-

зецъ — „Пѣвецъ“. Аналогичный сюжетъ трактуетъ романсъ Шиллера „Графъ Габсбургскій“. Но особенно богата романсами поэзія Уланда: „Бертранъ де-Борнъ“, „Мечъ Зигфрида“, „Младой Роландъ“, „Роландъ оружено-сецъ“, „Поѣздка по морю Карла Великаго“, „Тайльеферъ“ и др. Благодаря переводамъ Жуковского романсъ сталъ извѣстенъ въ Россіи, но самостоятелно не былъ здѣсь разработанъ.

Во Франціи романсъ въ индивидуальной поэзіи сталъ разрабатываться въ духѣ лирической пѣсни. Древне-испанскіе романсы, дѣйствительно, не были лишены лирическаго элемента; такъ въ одномъ романсѣ приводится серенада Сиды Хименъ. Лирическій романсъ и есть прежде всего серенада, т. е. вечерняя любовная пѣснь, предназначенная для пѣнія. Изъ Франціи этотъ лирическій романсъ также перешелъ въ Россію, гдѣ наряду съ французско-русскимъ романсомъ развился не менѣе популярный отпрыскъ цыганскаго романса. Впрочемъ, какъ эпическій характеръ романса, такъ и поэтическое его значеніе почти забыты, такъ что романсами теперь интересуются только какъ музыкальными произведеніями. Когда историкъ литературы говоритъ объ испанскихъ романсахъ, онъ разумѣетъ памятники испанскаго языка; цыганскій же романсъ означаетъ особый стиль музыкальной композиціи.

5. Поэма.

Производится это слово отъ того же корня, какъ и поэзія, отъ греческаго глагола ποιῶ-творить, и означаетъ, слѣдовательно, „твореніе“, какъ поэзія — „творчество“. Поэмами принято называть стихотворные рассказы на героическіе сюжеты. Большинство поэмъ воспользовалось народными сказаніями, которыя поэты брали со всѣхъ концовъ міра.

Первая эпоха процвѣтанія поэмы — вѣкъ рыцарской поэзіи. Эней, Александръ Великій, паладины Каролингскаго цикла, рыцари Круглаго Стола — вотъ излюбленные герои этихъ рыцарскихъ поэмъ. Кретьэнъ де Труа, Готфридъ Страссбургскій, Вольфрамъ фонъ-Эшенбахъ — крупные представители этого жанра. Прежніе изслѣдователи смотрѣли на эти поэмы какъ на особый рыцарскій эпосъ, другіе считали ихъ романами ¹⁾.

Вторая эпоха начинается съ романтической школы. Послѣдняя искала идеалъ жизни не въ будущемъ, а въ прошедшемъ, и рыцарское средневѣковье пріобрѣло тогда нормативное значеніе. Возрождаются рыцарскія сказанія, сюжеты, формы и, въ числѣ послѣднихъ, и поэма. Итакъ, романтическая школа и примыкавшіе къ ней поэты XIX в. создаютъ рядъ поэмъ. Въ пестротѣ сюжетовъ они, понятно, оставляютъ за собой своихъ собратьевъ рыцарской эпохи.

Начнемъ съ Англіи. — Байронъ создаетъ культъ героическаго типа особаго склада, который онъ выводитъ въ цѣломъ рядъ поэмъ: „Корсаръ“, „Лара“, „Шильонскій узникъ“, „Мазепа“, „Беппо“. Байроновскіе герои — идеализованныя дѣти природы, личности крупнаго формата, не подходящія подъ рамки современной общественной, ненасытныя какъ въ жаждѣ подвиговъ и борьбы, такъ и въ страстяхъ, непосредственно-величавыя въ добрыхъ и злыхъ порывахъ. Послѣ Байрона, съ гораздо меньшимъ успѣхомъ выступилъ Теннисонъ, который внѣ Англіи вообще пользовался слабымъ признаніемъ. Его лучшія поэмы „Модъ“, „Королевскія идилліи“ и „Энохъ Арденъ“. Наконецъ, англійскую литературу обогатилъ одной

¹⁾ См. настоящее изданіе II т., вып. 1, стр. 178.

изъ самыхъ распространенныхъ поэмъ, извѣстной и у насъ, американскій поэтъ Лонгфелло, авторъ „Гайаваты“.

Изъ многочисленныхъ поэмъ, вышедшихъ изъ нѣмецкаго романтизма, назовемъ Герца „Братъ Раупъ“, Шеффеля „Секкингенскій трубачъ“, Гамерлинга „Агасверъ въ Римѣ“, Ленау „Савонарола“. Какъ видно, у нѣмцевъ преобладаютъ чисто національные сюжеты.

Изъ шведскихъ поэмъ приобрѣла всемирную извѣстность „Фричьофъ-сага“ Тегнера, типичное произведение романтизма. Изъ другихъ поэмъ шведской литературы для насъ особенно интересна поэма Стагнелиуса „Владимиръ Святой“, которая вмѣстѣ съ тѣмъ является первой поэмой на сюжеты изъ русской исторіи, вторая—„Мазепа“ Байрона.

Въ русской литературѣ лишь поэмы Байрона создали школу, но зато его вліяніе было громадно. Съ нимъ связанъ первый яркій развѣтъ, молодость, утро русской поэзіи. Любопытно прослѣдить какъ Пушкинъ отъ байроновскихъ типовъ—„Цыгане“, „Братья-разбойники“—переходитъ къ отечественнымъ сюжетамъ—„Полтава“ и „Мѣдный всадникъ“, когда оба раза поэмы посвящаются герою изъ героев—Петру Великому. Лермонтовъ только успѣлъ начать съ тѣхъ же типовъ—„Демонъ“ и „Мцыри“.

6. Индивидуальная эпопея ¹⁾.

Кромѣ народныхъ эпопей, созданныхъ личнымъ началомъ въ союзѣ съ традиціоннымъ стилемъ, исторія литературы знаетъ еще другіе, объемлющіе все міросозерцаніе данной эпохи памятники эпического творчества, основная идея и детальная разработка которыхъ зависятъ всецѣло отъ замысла индивидуума. Правда, индивидуумъ можетъ прислониться къ той или другой традиціонной формѣ, но все же это отраженіе проходитъ черезъ призму его души. Индивидуальная эпопея кореннымъ образомъ разнится отъ народныхъ по своему происхожденію, для пониманія чего достаточно сличить двухъ авторовъ того и другого типа: Мильтона и Ленрута. „Калевала“ не имѣетъ ничего общаго съ міровоззрѣніями Ленрута, „Потерянный рай“ же до мельчайшей подробности передаетъ глубоко страданные взгляды самого автора.

Вмѣстѣ съ трагедіей индивидуальная эпопея появляется только въ особо важныя эпохи культурнаго развитія. Мелкіе вопросы, случайные конфликты освѣщаются въ другихъ—менѣе монументальныхъ—формахъ, въ которыхъ глубокія теченія человѣческой мысли рѣдко всплываютъ наружу. Но вотъ наступаетъ водоворотъ, цивилизація становится передъ вопросомъ „быть или не быть“ и тогда для синтеза адекаго мрака и небеснаго свѣта создается трагедія, создается индивидуальная эпопея. Когда въ древней Элладѣ наступило крушеніе „добрыхъ-старыхъ“ идеаловъ, когда индивидуумъ сталъ сбрасывать цѣпи патріархально-общинныхъ порядковъ, когда зардѣла заря самостоятельной античной философіи, поэзіи и искусства, то древнегреческая трагедія сопутствовала этому движенію. Затѣмъ театръ Шекспира и французскихъ корифеевъ совпадаетъ съ переломомъ міросозерцанія, которое обусловливается распадомъ авторитета римско-католической церкви и обращеніемъ взоровъ просвѣщенныхъ на восходящее свѣтило—науку. Не забудемъ, что научныя открытія въ области астрономіи въ XVI в. разрушили необходимую для церковныхъ учений космографію, которую съ наивною вѣрой воспроизводитъ Данте. Нако-

¹⁾ См. настоящее изданіе т. II. вып. I, стр. 145—174.

нецъ, въ концѣ XVIII в. и въ началѣ XIX в. въ Германіи опять появляется трагедія: просвѣтительныя идеи встрѣтили тутъ большее сопротивленіе, чѣмъ во Франціи, столкнулись съ наивно-отсталымъ укладомъ жизни крошечныхъ княжествъ. Во всѣхъ этихъ трехъ случаяхъ, въ V в. до Р. Хр. въ Греціи, въ началѣ XVII в. въ Англіи и во Франціи, въ концѣ XVIII в. въ Германіи театръ находился въ сравнительно цвѣтущемъ состояніи еще до появленія трагедіи. Но могло быть и иначе. Въ Римѣ въ царствованіе Августа, въ XIV и XVI вв. въ Италиі, въ XVI в. въ Португаліи, во второй половинѣ XVII в. и въ началѣ XIX в. въ Англіи или совсѣмъ не было театра или послѣдній находился въ загонѣ. Тогда, разъ чувствовалась на то потребность, для выраженія великихъ мыслей прибѣгали не къ трагедіи, а къ индивидуальной эпопее.

„Энеида“ Вергилія—съ одной стороны, резюмэ прошлаго, не въ строго научномъ смыслѣ, но въ духѣ народныхъ преданій о связи Рима со славной Троей и объ основаніи вѣчнаго города, а съ другой это—смѣлое пророчество великой будущности, всѣхъ благъ, которыхъ можно ждать отъ имперіи. Политическому перелому, свершившемуся при Августѣ, Вергилій противопоставляетъ картину единства—прошлое и будущее объединяются родомъ императора. „Энеида“ вмѣстѣ съ тѣмъ психологическій этюдъ: Эней служить имперской идеѣ—величію Рима, отказываясь отъ личныхъ страстей, не останавливаясь ни передъ какими препятствіями. Въ поэтической формѣ проводится суровое требованіе, что благо государства—высшій законъ. Но въ то-же самое время, когда въ Римѣ насаждается имперіализмъ, въ одной изъ его провинцій съется другое ученіе—объ обязанности индивидуума къ себѣ самому.

Правда, эта новая антитеза обнаружилась не скоро. Римъ (сперва имперскій, потомъ папскій) и христіанство росли сами по себѣ, а въ глубинѣ мірового потока накопились конфликты. Яркимъ показателемъ этого вѣдншаго благоустройства и внутренняго разлада явилась „Божественная Комедія“ Данте. Идеалы ея—имперія и католичество, но отчего въ аду среди грѣшниковъ—сами папы? Отчего „Комедія“ сводитъ счеты съ политическими противниками, угрожавшими не имперіи, нѣтъ, а какимъ то другимъ идеаламъ автора—національнымъ? Если все въ жизни такъ расчитано и размѣрено, какъ въ „Комедіи“, отчего же авторъ сравниваетъ свое положеніе съ ситуацией, заблудившагося въ лѣсу странника, на котораго со всѣхъ сторонъ набрасываются звѣри? Прочитывая внимательно „Комедію“, мы чувствуемъ, что средневѣковое міросозерцаніе дало трещину, и хотя Данте по тогдашней литературной традиціи, и озаглавилъ свою эпопею „Комедіей“, но на самомъ дѣлѣ она была трагедіей самого Данте, трагедіей католичества, трагедіей средневѣковщины.

Эта трещина разверзлась и раздѣлила населеніе на приверженцевъ средневѣковья и на людей новаго времени, на послушныхъ—покорныхъ и на протестантовъ (въ самомъ широкомъ смыслѣ этого слова). Поэты XVI в.—Аріосто, Тассо, Камоэнсъ—всѣ очутились по сю сторону трещины и оглядываются на миновавшую опасность, Аріосто весело смѣясь, Тассо съ болѣзненнымъ трепетомъ, Камоэнсъ съ пренебрежительнымъ жестомъ воина. Вотъ, напримѣръ, „Неистовый Роландъ“. Гдѣ Роландъ, гроза сарацинъ, воитель „Франціи—красы“, защитникъ христіанства? То было, когда-то, 300 лѣтъ тому назадъ. Теперь онъ влюбленъ въ Анжелику, дочь китайскаго (!) императора, влюбленъ до безумія. Но онъ нуженъ, опять надвигаются сарацины. Какъ же вылечить его? Можетъ быть свершить

пилигримство? Можетъ быть объявить торжественное молебствіе? Нѣтъ, говорить Аріосто, къ чему все это? Вотъ, Астольфо поскачетъ верхомъ на луну—вѣдь поднялся же Данте въ рай—и принесетъ скляночку съ разумомъ Роланда. На лунѣ разумъ людей сохраняется въ склянкахъ и банкахъ на полкахъ, какъ настойки и мази въ аптекахъ, только глупости больше нѣтъ—вся вышла, столько ее употребляютъ на землѣ. „Позвольте, вмѣшивается Тассо, а козни адескихъ чертей? а чары разныхъ Армидъ? развѣ не лучшія начинанія лучшихъ людей гибнуть изъ-за нихъ?“ Но самъ же онъ въ своей эпопее „Освобожденный Іерусалимъ“ воспѣваетъ выходъ изъ мрака къ свѣту, побѣду идеала, побѣду любви надъ темными силами. Камоэнсъ же, приступая къ „Лузіадамъ“, сразу начинаетъ съ дѣловой ноты, что жизнь—борьба за благоустройство и расширение родины, за новыя завоеванія культуры, за мореплаваніе, торговлю...

Ни Италия, ни Португалія не оправдали возложенныхъ ихъ поэтами на нихъ ожиданій, снова на нихъ надвинулся мракъ, и жизнь застыла... Ихъ завѣтамъ послѣдовала Англія. Правда, еще разъ пришлось дать генеральное сраженіе черной рати средневѣковыхъ идеаловъ, еще разъ конципируется дантовскій вопросъ въ эпопею, но развѣ не знаменательно, что авторъ „Потеряннаго рая“ рѣшилъ выступить и съ „Завоеваннымъ раемъ“? Слѣпой Самсонъ погибъ, но съ нимъ погибли и его враги.

Занята новая позиція—позиція конституціонализма и вѣротерпимости. Нѣтъ трагедій, нѣтъ и эпопей. На поверхности—мелкая сутолока, въ которой мельчаетъ самъ человѣкъ. Но отовсюду текутъ мелкіе ручейки, незамѣтно, безъ числа. Соединившись въ бурный потокъ, имъ нѣтъ удержу. Они разрушаютъ плотины установившейся морали, подмываютъ устои общественныхъ порядковъ, забрызгиваютъ пѣной вѣковыя святыни... Такой бурный потокъ социальный вопросъ. Опять трещина и опять эпопея-трагедія—„Донъ Жуанъ“. Но Байронъ остался по ту сторону и бьетъ ненавистныхъ ему филистимлянъ, не ослиной костью, нѣтъ, но хлесткой плеткой своей сатиры.

Изъ всего этого обзора я намѣренно оставилъ въ сторонѣ эпопею Клопштока „Мессіаду“ и эпопею Виланда „Оберонъ“, какъ подражательныя произведенія, имѣвшія большое значеніе для нѣмецкаго художественнаго стиля, но лишенныя универсальной перспективы.

7. Новелла.

Съ незапамятныхъ временъ, очевидно были въ ходу новенькіе рассказы,—вѣдь ничего другого novella, уменьшительное отъ novus не означаетъ?—но объ особомъ поэтическомъ стилѣ новеллы можетъ быть рѣчь только съ XIV в. Новелла какъ поэтическая форма, создана Боккаччо. Новеллистическіе сюжеты были готовы до него. То были восточныя сказки, французскія фавльы, народныя книги, шванки, анекдоты; самъ Боккаччо создалъ очень немного сюжетовъ. Въ то время, какъ поэма восходитъ къ народному преданію, новелла—новинка и не претендуетъ ни на какую родословную. Поэма отъ преданія обыкновенно перенимаетъ героическую окраску, новелла же антигероична. Поэма, какъ наслѣдница эпической традиции, чопорная дама аристократическаго салона, новелла же дочь буржуазнаго остроумія,—кокетливая шалунья городского бульвара. Первая наряжается въ стѣснительный кринолинъ рифмованныхъ стиховъ, вторая плѣняется своей естественностью, своими живыми движеніями, своей непринужденностью. Такъ понималъ новеллу уже Боккаччо.

Въ „Декамеронѣ“ Боккаччо далъ также классическій образецъ свода новеллъ. Во время чумы въ окрестности Флоренціи собирается общество въ 10 человекъ—дамы и кавалеры и рассказываютъ поочередно каждый по новеллѣ въ день; послѣ каждого рассказа высказываются различные мнѣнія о затронутомъ вопросѣ; такъ общество проводитъ 10 дней, успѣвъ за это время порассказать 100 новеллъ. Итакъ, передъ нами—сводъ—окаймленіе. Не только интересна каждая новелла сама по себѣ, но и рамка, напоминающая „дворы любви“—*cours d'amour*—рыцарскихъ временъ. Стиль этихъ новеллъ крайне сложенъ, вращаясь, такъ сказать, въ двухъ плоскостяхъ, въ зависимости отъ сюжета и отъ рассказывающаго лица.

Тонкое искусство Боккаччо создало школу и перешло какъ во Францію (ср. „Гептамеронъ“ Маріи Наваррской) такъ и въ Англію (ср. „Кентерберійскіе рассказы“ Чaucera), хотя нигдѣ не была достигнута художественность итальянскаго мастера. Лишь XIX в. опять выдвинулъ высоко-талантливыхъ представителей этого жанра.

Вотъ, напримѣръ, мастера *исторической* новеллы, грѣшящіе немного ученой солидностью, но все же создавшіе прекрасные образцы своего жанра, у французовъ Меримэ, у англичанъ Вальтеръ Скоттъ, у нѣмцевъ Конрадъ Мейеръ.

Въ противовѣсъ этому прѣсному чтенію можно рекомендовать *психопатологическую* новеллу Амадеуса Гофмана и Эдгара По. Духовно-больные, лунатики, оборотни, привидѣнія, спиритическія и оккультистическія загадки, а то просто лихорадочный бредъ—вотъ любимѣйшія темы этой новеллы. Чудовищныя затѣи, жестокія пытки, дѣйствія и ситуаціи, заставляющія волосы подыматься дыбомъ, вотъ ея мотивы. Въ русской литературѣ къ этому виду можно причислить соответствующія новеллы Гога („Вій“, „Носъ“) и Гаршина.

Отчасти затронутую Эдгаромъ По, во всякомъ случаѣ близкую къ патологической новеллѣ слѣдуетъ считать *уголовную* или *сыщическую*. Классическій авторъ ея—Конанъ-Дойль. Относясь къ его дѣятельности не съ узко педагогической, а съ отвлеченно-научной точки зрѣнія, нельзя не признать за нимъ громаднаго таланта, сказавшагося прежде всего въ уловленіи того, чѣмъ можно увлечь инертные умы нашего времени. Въ дѣ сыщическая новелла (*Detektiv-novelle*) читается главнымъ образомъ тѣми, кто обыкновенно ничего не читаетъ.

Если Пинкертоновскую новеллу можно уподобить некрасивому отростку современной культуры, то какъ бы внѣ культуры находится *экзотическая* новелла Бретъ-Гарта и Киплинга. Отъ нея вѣетъ суровой свѣжестью дѣвственныхъ равнинъ Сѣверной Америки и Индіи, и даже европейецъ, изображенный въ ней, кажется вернулся къ своимъ первобытнымъ страстямъ и радостямъ. Это противопоставленіе современнаго человѣка, лишеннаго всѣхъ культурныхъ удобствъ, пышной дикой природѣ—постоянно захватывающая тема этой новеллы.

Но представимъ себѣ, что тотъ же переселенецъ въ Сѣверную Америку втиснулъ природу въ необходимыя ему рамки, пустилъ во всѣ направленія поѣзда, поустроилъ заводы. Онъ мастеръ на всѣ руки. Онъ изобрѣтатель, онъ журналистъ, онъ ученый, онъ агитаторъ. Сегодня онъ скромный служащій, завтра миллионеръ, черезъ годъ—нищій. Но онъ всегда веселъ. Онъ знаетъ, что погибъ лишь тотъ, кто поникъ головой. И поэтому онъ всему смѣется. Не высмѣиваетъ, а смѣется. Такъ смѣется дитя. Такъ смѣется сугубо-свободный человѣкъ. Таковъ творецъ *юмористической* новеллы—Маркъ Твэнъ.

Отъ Америки обратимся въ Германію. Тамъ со временъ Гете поэзія обратилась къ психологическимъ проблемамъ. Выдающийся новеллистъ въ Германіи—Келлеръ. Правда и у него есть юмористическая жилка, но онъ лишь улыбается, онъ не смѣется. Пробовалъ онъ также писать историческія новеллы, но едва ли пожалъ лавры. Когда же затѣялъ цѣлый сводъ—вставленіе *психологическихъ* новеллъ, „Эпиграмма“ (D. Sinngedicht), то достигъ удивительной проникновенности. Если Келлеръ типичный нѣмецъ по мягкости и скрытности своей натуры, Гейзе какъ-бы южанинъ—по откровенности и нѣкоторой рѣзкости своихъ сюжетовъ и по живой манерѣ рассказывать. Келлеръ описываетъ любовь краснѣющихъ юношей, Гейзе поэтъ артистическихъ увлеченій. Келлеръ—сынъ патріархальной Швейцаріи, Гейзе—житель Мюнхена.

Но въ Германіи послѣ Мюнхена возможна еще градація въ смыслѣ легкости трактовки любви. Это—Вѣна. Вѣнская культура славится двумя вещами—вальсомъ и опереткой. Что же удивительнаго въ томъ, что вѣнская новелла—я разумѣю новеллу Шницлера—новелла психологическая, несомнѣнно, но она несется подъ вихри вальса и построена на опереточныхъ перепѣвахъ? Тутъ же и Альтенбергъ—этотъ стилистъ изъ стилистовъ. Подъ его перомъ новелла превратилась въ *новеллетку*.

Все это прекрасно. Германскіе поэты расширили область новеллы, они даже разнообразили ея стиль, но среди нихъ не нашелся второй—Боккаччо. Гдѣ же съверянамъ до играющей крови романской расы! Ровесникъ Боккаччо только Гюи де-Мопассанъ. Тонкій смѣлый стилистъ, мѣткій наблюдатель, пылкій темпераментъ. Опять въ центрѣ—женщина, „сосудъ грѣха“, ласкающая и ласкаемая. Кругомъ да около нея мужчины, сладострастные, лицемѣрные, и до нельзя смѣшные, все какъ у Боккаччо. Передъ нами *классическая* новелла.

Подотдѣль о новеллѣ мы закончимъ нѣсколькими строками о великомъ новеллистѣ земли русской—Чеховѣ. По духу онъ не подходитъ ни къ одной изъ намѣченныхъ группъ, такъ онъ самобытенъ, такъ весь самороденъ. По стилю онъ можетъ тягаться съ любымъ изъ западныхъ собратьевъ: тутъ и Киплингъ и Твэнъ и Келлеръ и Боккаччо и кое-что, чегс нѣтъ на Западѣ. Для новеллъ „Мужики“, „Учитель“, „Устрицы“ и подобныхъ рассказовъ приходится создать особую группу *общественно-патологической* новеллы.

Романъ ¹⁾.

Романъ несомнѣнно младшая изъ эпическихъ формъ, если онъ вообще эпическая форма. Дѣло въ томъ, что всѣ разобранныя до сихъ поръ эпическія формы, даже новелла, восходятъ къ устному творчеству, одинъ романъ явился послѣ продолжительнаго развитія письменности. Но болѣе широкое примѣненіе романъ нашелъ только послѣ изобрѣтенія книгопечатанія. Письменность же знаетъ лишь одну эпоху романа—александрійскую и отдѣльныя явленія, какъ „Киропэдія“ Ксенофонта, „Золотой Оселъ“ Апулея, романъ Петронія. Да иначе это и не могло быть. Романъ прежде всего форма громоздкая, распространить которую можно было только механическимъ путемъ. Далѣе, страсть къ чтенію про себя должна была развиться, раньше чѣмъ могли пойти романы. Но желаніе слушать поэтическое произведеніе въ видѣ декламачіи или въ музыкаль-

¹⁾ См. настоящее изданіе т. II вып. I статью „Морфологія романа“.

номъ исполненіи держалось очень долго. Рыцарская поэзія предполагает такое устное пѣснопѣіе. Рыцарь не читалъ, онъ слушалъ жонглера или шпильмана. Мейстензингеры также обращаютъ одинаково серьезное вниманіе на пѣіе и на декламацію, на композиторство и на стихосложеніе.

Присматриваясь къ требованіямъ мейстершуле, мы убѣждаемся, что мейстерзингеръ не только сочинялъ стихи, но и музыку къ стихамъ, онъ же и пѣлъ свою пѣснь передъ народомъ. Эта тѣсная связь поэзіи и музыки, это предпочтеніе слушанія чтенію не благопріятствовали развитію романа. Страсть къ чтенію про себя сказывается лишь съ XV в. Тутъ же подоспѣло и книгопечатаніе, и тогда наступаетъ эра романа.

Съ самаго начала романъ не обладалъ своими спеціальными сюжетами, какъ басня, идиллія, баллада и пр. Напротивъ, романъ по преимуществу комбинаторное явленіе, поглощающее всевозможные элементы. Александрійскій романъ всецѣло построенъ на сказочныхъ сюжетахъ. Рыцарскій романъ скроенъ изъ схемъ рыцарскихъ поэмъ. Пастушескій романъ—сводъ прозаическихъ идиллій. Романъ приключеній—расширенная народная книга. Но кромѣ поэтическихъ формъ, романъ сливается еще съ другими творческими матеріалами. Политическіе и техническіе проэекты дали толчокъ къ утопическому роману. Мемуары служили подспорьемъ роману въ первомъ лицѣ (Ich-Roman). Письма перешли цѣликомъ въ романъ и дали возможность составить романъ въ письмахъ. Наконецъ, романъ сближается съ исторической наукой, и плодомъ этого сближенія является новая разновидность—романъ историческій. Съ романомъ происходятъ нѣчто обратное другимъ видамъ: послѣдніе вступаютъ въ письменность съ готовыми сюжетами и законченными формами, которые разнообразятся, расширяются, выцвѣтаютъ въ зависимости отъ индивидуальнаго вкуса; романъ въ то время только еще формируется. Но вотъ въ XIX в. романъ сложился и опредѣлился какъ реальная картина дѣйствительности, выраженная словами. Романъ реалистическій достигаетъ въ концѣ вѣка такого расцвѣта, что грозитъ задушить всѣ остальные формы эпического творчества, въ то время, какъ другія—случайныя—формы романа только доживаютъ свой вѣкъ.

Любопытно, что остальные формы эпического творчества—басня, идиллія, баллада, романсъ, поэма—какъ бы идутъ навстрѣчу такому поглощенію со стороны романа. Всѣ онѣ потеряли свои характерные признаки задолго до этого и превратились въ болѣе или менѣе реальные картины дѣйствительности, т. е. въ сколки или матеріалы романа. Басня отдѣлилась отъ животной сказки, идиллія отъ пастушескаго быта, баллада отъ фантастическихъ сюжетовъ сѣвера, романсъ отъ рыцарства, поэма отъ героическихъ сказаній. Въ главномъ общемъ въ началѣ XX в. приходится считаться только съ двумя современными формами эпического творчества—новеллой и романомъ. Если согласиться съ этимъ, то необходимо условиться относительно общаго термина. Быть можетъ, эпическое творчество, которое мы произвели отъ *εἰπεῖν*—говорить, предполагаетъ стилистическія формы, вышедшія изъ устнаго творчества и развившіяся благодаря устной традиціи. На предыдущихъ страницахъ мы прослѣдили ихъ судьбу. Теперь онѣ выдохлись. Не осталось въ нихъ ни жизни, ни краски. Грядущія поколѣнія врядъ-ли волюють въ нихъ новое содержаніе. Теперь увлекаются новыми формами, сложившимися въ вѣкъ письменности и книгопечатанія. Ихъ поэтика еще не писана.

Е. Тиандеръ.