

А. Н. ВЕСЕЛОВСКИЙ

**ИСТОРИЧЕСКАЯ
ПОЭТИКА**

РЕДАКЦИЯ,
ВСТУПИТЕЛЬНАЯ СТАТЬЯ
И ПРИМЕЧАНИЯ
В. М. ЖИРМУНСКОГО

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
«ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА»
ЛЕНИНГРАД
1940

*ИНСТИТУТ ЛИТЕРАТУРЫ
АКАДЕМИИ НАУК СССР*

ИСТОРИЧЕСКАЯ ПОЭТИКА А. Н. ВЕСЕЛОВСКОГО

I

Теоретический пафос всей жизненной работы А. Н. Веселовского как ученого — в идее построения истории литературы как науки. От прогрессивного периода буржуазной исторической мысли он воспринял глубокое убеждение закономерности исторического процесса в целом, частью которого является и историко-литературный процесс. Задача историка литературы, с точки зрения Веселовского, заключается в раскрытии объективных исторических закономерностей литературного развития: только таким путем может быть построена история литературы как наука.

Веселовский, как ученый позитивист, относился резко отрицательно к априорным философско-историческим построениям немецкого философского идеализма. В еще большей степени вызывают его полемику скоропелые «риторические» обобщения французской общественной критики, которая «на трех идейках» строит канву эпохи Возрождения во Франции или заменяет подлинное «внутреннее единство» исторического явления тем «внешним впечатлением единства, какое производит на нас известное имя, известное событие», художественный образ «великого человека», который «должен отвечать за единство взгляда, за целостность обобщения». ¹ В этом смысле чрезвычайно показательна ироническая рецензия, посвященная Тэну, которого Веселовский порицает за легкость непроверенных обобщений, любовь к риторическим эффектам и импрессионизм стиля, плеяющий «публику de l'École des Beaux Arts». ²

Сам Веселовский, блестящий стилист и мастер художественной характеристики (Боккаччо, Жуковский), в течение ряда лет последовательно ограничивает себя накоплением параллелей и сопоставлений, фактического материала выписок и цитат по средневековой литературе и народной словесности, которые без вмешательства субъективной точки зрения исследователя должны, по его мысли, подсказывать читателю объективные обобщения, как бы заложенные в самом материале. Веселовский оправдывает методику своего исследования как своего рода историческую индук-

¹ «О методе и задачах истории литературы как науки» (см. ниже, стр. 43).

² «Новая книга Тэна: Philosophie de l'art dans les Pays-Bas» («СПБ. Ведомости», 14 декабря 1868 г., № 342).

цию, основанную на сопоставлении «параллельных рядов сходных фактов», позволяющем «проследить между ними связь причин и следствий». «Это обобщение можно назвать *научным*, разумеется, в той мере, в какой соблюдена постепенность работы и постоянная проверка фактами, и насколько в вашем обобщении не опущен ни один член сравнения». ¹ «Чем более таких сравнений и совпадений и чем шире занимаемый ими район, тем прочнее вывод». ² Однако, при всем эмпиризме, характерном для ученого позитивиста, строящего свои выводы как частичные обобщения, Веселовский никогда не теряет из виду общих закономерностей исторического и литературного процесса. Раскрытие этих закономерностей представляет для него последнюю и высшую задачу истории литературы как науки. В эпоху общего упадка буржуазной исторической мысли, когда академическая наука окончательно замкнулась в узкой специализации и бесперспективной фактографии, провозглашая незакономерность индивидуального факта как философский принцип (в конце XIX в. в философии Виндельбанда и Риккерта), великий русский ученый создает грандиозный замысел «Исторической поэтики», представляющий, несмотря на свои противоречия и незавершенность, последнюю попытку большого исторического синтеза на базе домарксистского литературоведения, попытку, единственную в своем роде не только в русской, но и в мировой науке, и не потерявшую своего значения и для нашего времени. Отметим, что не без влияния Веселовского, которого он высоко ценил, пришел и Н. Я. Марр к своей идее единого глоттогонического процесса, обусловленного общим процессом социально-исторического развития человечества. ³

Теоретическое обоснование истории литературы как науки, вопрос о ее содержании и методе, о месте, занимаемом историей литературы в ряду других исторических наук, возникает перед Веселовским с самого начала его научной деятельности, параллельно с очередными частными вопросами его специальности. Об этом свидетельствуют уже дневник его первого заграничного путешествия с характерным подзаголовком — «Из дневника человека, ищущего пути» (1859), и чрезвычайно содержательные отчеты озаграничной командировке 1862—1863 гг., подводящие критические итоги непосредственному знакомству с западной университетской наукой. ⁴ Завершает этот первый этап теоретической мысли Веселовского известная статья «О методе и задачах истории литературы как науки», представляющая вступительную лекцию в курс всеобщей литературы, читанную в 1870 г. в Петербургском университете.

Работу Веселовского над построением исторической поэтики обычно датировали 1890-ми годами, когда появилась в печати серия статей, объединенная впоследствии в I томе посмертного Собрания сочинений (1913) под общим заглавием «Поэтика». На самом деле тема исторической поэтики впервые намечается у Веселовского уже вскоре после окончания университета, в годы его первой заграничной командировки 1862—63 гг.

¹ «О методе и задачах», стр. 46.

² «Три главы из исторической поэтики» (см. ниже, стр. 202).

³ Ср. В. Ф. Ш и ш м а р е в, Н. Я. Марр и А. Н. Веселовский (в сб. «Язык и мышление», вып. VIII, 1936).

⁴ См. ниже, стр. 383 след. и 386 след.

Она возникает в процессе полемики против априорной, догматической, антиисторической концепции «высокого и прекрасного» в эстетике западноевропейских и русских эпигонов немецкого классического идеализма. Слушая в Берлине лекции Штейнтала по «психологии народов» (*Völkerpsychologie*), знакомясь с работами Штейнтала и его школы в журнале «*Zeitschrift für Völkerpsychologie*», посвященными происхождению языка, мифологии, народному эпосу, Веселовский взвешивает возможность построения истории литературы как «эстетической дисциплины, истории изящных произведений слова, исторической эстетики». «Без сомнения, история литературы может и должна существовать в этом смысле, заменяя собою те гнилые теории прекрасного и высокого, какими нас занимали до сих пор». ¹ Термин «историческая эстетика» сохраняется в сочинениях Веселовского до конца восьмидесятых годов. ²

В 70-х и 80-х годах Веселовский работает по преимуществу над вопросами русской и западноевропейской средневековой литературы и народной поэзии. Обращение к теме исторической поэтики является попыткой синтетического обобщения собранного в этой области обширнейшего материала. С начала 80-х годов Веселовский ведет подготовительную работу по исторической поэтике в серии университетских курсов, озаглавленных «Теоретическое введение в историю литературы» («Теория поэтических родов в их историческом развитии»). Курс распадается на три части: «Очерки истории эпоса» (1881—82), «История лирики и драмы» (1882—83), «Очерки истории романа, новеллы, народной книги и сказки» (1883—84). «История эпоса» читается вторично в виде расширенного двухгодичного курса (1884—85 и 1885—86). Эти лекции сохранились в форме литографированных записок, составленных одним из слушателей, студентом М. И. Кудряшевым, — впоследствии известным переводчиком «Нибелунгов» и директором библиотеки Петербургского университета. Существуют также аналогичные литографированные записки лекций по истории эпоса, составленные слушательницами Высших женских курсов (1882—83 и 1884—85 гг.). ³ В дальнейшем Веселовский почти каждый год читал в университете курсы по исторической поэтике под разными заглавиями: «Введение в историю поэтических родов» (1888—89), «История литературы и ее теория» (1890—91), «Чтения по теории поэзии» (1892—93), «Историческое развитие поэтических форм» (1893—94), «Введение в поэтику» (1894—95), «Историческая поэтика» (1896—97 и сл.). Записей перечисленных курсов не сохранилось. В 1897—1903 гг. основной темой чтений Веселовского по поэтике вместо истории жанров, становится «История поэтических сюжетов» («Поэтика сюжетов»). ⁴ Наброски «Поэтики сюжетов», опубликованные проф. В. Ф. Шишма-

¹ См. ниже, стр. 396.

² Ср. статью «О романо-германском кружке и его возможных задачах» (1885) в «Записках романо-германского отделения филологического общества при СПб. университете», вып. 1, 1888, стр. 25.

³ См. Библиографический список учено-литературных трудов А. Н. Веселовского, составленный П. К. Симоном (в сб. «Памяти А. Н. Веселовского», изд. ОРЯС АН, 1921), № 113, 127, 138, 147, 157 и № 126, 148.

⁴ См. ниже, стр. 493 след.

ревым во II томе посмертного Собрания сочинений по рукописи Веселовского, включают конспекты этого курса и материалы, собранные Веселовским по указанной теме.

Общие рамки «исторической поэтики», намеченные в университетских курсах начала 80-х годов, отчетливо обозначены вступительной лекцией к курсу 1883—1885 гг. «Наше исследование должно распасться на историю поэтического языка, стиля, литературных сюжетов и завершиться вопросом об исторической последовательности поэтических родов, ее законности и связи с историко-общественным развитием». ¹ В лекциях фактически уже разработаны все основные вопросы, с которыми Веселовский выступает в печати в 90-х годах: проблема синкретизма первобытной народной поэзии, ее обрядовый характер, анализ весенней обрядовой песни, психологического параллелизма, эпических повторений, развития эпитета, а также дана первая постановка основного вопроса поэтики сюжетов («почему известного рода сюжеты популярны, почему одни из них падают, сменяясь новыми?»). ² Совпадения со статьями 90-х годов касаются не только основных идей: они распространяются на источники и примеры, на последовательность изложения и отдельные формулировки. Таким образом можно сказать, что «Историческая поэтика» в основном была уже подготовлена в первой половине восьмидесятых годов до появления «Поэтики» Шерера (1888) и целого ряда других аналогичных попыток построения сравнительно-исторической поэтики, довольно многочисленных именно в 90-х годах. Однако вместе с развитием этнографии и фольклористики, с расширением круга собственных исследований Веселовского и его ознакомлением с новейшими научными открытиями в этой области, его основная концепция происхождения поэзии дополнялась новыми чертами и подтверждалась привлечением более широкого сравнительного материала.

Печатные работы Веселовского на протяжении 80-х годов касаются вопросов исторической поэтики лишь попутно, по частным поводам. Так в обширном отзыве, посвященном этнографическим и фольклорным «Материалам и исследованиям» П. П. Чубинского (1880), ³ впервые поставлен вопрос о генезисе народно-поэтической символики из психологического параллелизма и тем самым — о происхождении и развитии народной лирической песни. К этой теме Веселовский возвращается еще раз в рецензии на «Новые книги о народной словесности» (1886), ⁴ где одновременно выдвигается конкретная историческая проблема — происхождения средневековой литературы из народной песни. Другая рецензия, посвященная «Новому журналу по сравнительной литературе» (1887) ⁵ в связи с общей

¹ См. ниже, стр. 448.

² См. ниже, стр. 454.

³ «Труды этнографическо-статистической экспедиции в Западно-русский край, снаряженной Русским Географическим обществом. Юго-западный отдел. Материалы и исследования, собр. П. П. Чубинским, 7 томов». Рецензия ак. А. Н. Веселовского (Отчет о 22-м присуждении наград гр. Уварова, Записки АН, т. XXXVII, прилож. № 4).

⁴ См. ЖМНП, ч. 244, 1886, март, стр. 171—221.

⁵ См. «Вестн. Европы», 1887, янв., стр. 431—439 (см. Собр. соч., т. I, стр. 18—29).

темой этого журнала ставит проблему «сравнительной поэтики» на частном примере происхождения «припева» (refrain) в народной поэзии. Попутно затрагивается вопрос, на который впоследствии ответит «Поэтика сюжетов» — о причинах «популярности известных сюжетов в известную пору». ¹ В «Разысканиях в области русского духовного стиха» выпуск VII, посвященный «Румынским, славянским и греческим колядам» (1883), содержит обширную главу о средневековых бродячих певцах (мимах, жонглерах и скоморохах) как о распространителях международных влияний в области устной народной поэзии (гл. II. Святочные маски и скоморохи, стр. 128—222). В рецензии на книгу Воеводского «Введение в мифологию Одиссеи» (1882), ² Веселовский дает развернутую методологическую критику мифологической теории происхождения эпических сюжетов и выясняет исторические основы возникновения героического эпоса. В рецензии на «Новые исследования о французском эпосе» (1885) ³ он ставит вопрос о происхождении эпической песни из лирико-эпической кантилены, об эпических повторениях французского эпоса, как признаке устной народно-поэтической традиции, наконец — об отношении эпоса к истории. ⁴ Развить свои взгляды по этим вопросам Веселовский обещает «в общей книге об эпосе», над которой он «давно работает». ⁵ Университетский курс по истории эпоса 1884—86 гг. можно рассматривать таким образом как развернутый проспект этой неосуществленной книги.

С общей проблемой исторической поэтики Веселовский впервые выступает в печати в статье «История или теория романа?», представляющей вводную главу к книге «Из истории романа и повести» (1886). ⁶ Статья эта должна быть датирована 1883 г.: она повторяет буквально, почти без всяких изменений, вступительную лекцию к литографированному курсу 1883—84 гг. по истории романа и новеллы, помеченную 3 октября 1883 г. Здесь, в связи с «Теорией романа» Шпильгагена, Веселовский выдвигает задачу построения поэтики исторической и сравнительной в противоположность нормативной и догматической поэтике старого времени и намечает, как ее основное содержание, изучение закономерного в своей последовательности выделения поэтических жанров из первобытного синкретизма народной поэзии.

В течение 90-х годов Веселовский публикует ряд отдельных глав своего будущего труда, продолжая развешивать проблемы, намеченные в его университетских курсах. Постановку вопроса дает статья «Из введения в историческую поэтику» (1894); эволюции поэтического стиля посвящены статьи «Из истории эпитета» (1895), «Эпические повторения как хронологический момент» (1897), «Психологический параллелизм и его формы в отражениях поэтического стиля» (1898); наконец, «Три главы

¹ См. Собр. соч., т. I, стр. 28.

² «Новая книга о мифологии» («Вестн. Европы», 1882, апрель, стр. 767—776).

³ См. ЖМНП, ч. 238, 1885, апрель, стр. 239—285.

⁴ Последняя тема затронута также в рецензии на книгу Халанского, Великорусские былины киевского цикла (см. «Русский эпос и его новые исследователи», «Вестн. Европы», 1888, июль, стр. 155—165).

⁵ «Новые исследования о французском эпосе», стр. 253.

⁶ Перепечатана в сб. А. Н. Веселовский, Избранные статьи, Гослитиздат, 1939, стр. 3—22.

из исторической поэтики» (1899) охватывают основные проблемы исторического генезиса поэзии — происхождение поэтических жанров («Синкретизм древней поэзии и начала дифференциации поэтических родов»), рассмотрение поэзии как особой сферы человеческой деятельности («От певца к поэту. Выделение понятия поэзии»), образование поэтического языка («Язык поэзии и язык прозы»). Рукописные наброски «Поэтики сюжетов», которая завершает круг вопросов, намеченных в 1883 г. как содержание «Исторической поэтики», не получили окончательной авторской обработки.

II

Развитие историко-литературных взглядов Веселовского представлялось его позднейшим критикам как путь от истории культуры к исторической поэтике. С точки зрения формализма, пытавшегося опереться на авторитет Веселовского, это означало — от истории идей к истории форм. Такое формалистическое противопоставление искажает действительное содержание «Исторической поэтики»: хотя Веселовский подошел к проблемам поэтики не сразу, в основу его концепции поэтического развития положен *культурно-исторический принцип*, выдвинутый в его первых теоретических размышлениях о задачах истории литературы как науки. Для Веселовского этот принцип означает связь развития литературы с развитием общества в целом, взгляд на литературу как на отражение общественной жизни, включение ее закономерностей в более широкие закономерности общественного развития. «Факты жизни связаны между собою взаимной зависимостью, — заявляет молодой ученый в своем кандидатском отчете 1862 г., — экономические условия вызывают известный исторический строй, вместе они обуславливают тот или другой род литературной деятельности, и нет возможности отделить одно от другого». ¹ Эта декларация показывает, что Веселовский, как историк культуры, временами очень близко подходит к материалистическому пониманию общественно-исторических предпосылок литературного процесса. Недаром ак. Н. Я. Марр характеризует его как «историка литературы и теоретика с яркими социологическими моментами в изысканиях». ²

«История литературы в широком смысле этого слова — это история общественной мысли, насколько она выразилась в движении философском, религиозном и поэтическом и закреплена словом». ³ Это определение программной лекции 1870 г. подводит итог научным исканиям молодого Веселовского, засвидетельствованным в дневнике и в кандидатских отчетах. За ним стоит очень актуальная для своего времени и до сих пор не раскрытая в своей принципиальной значимости полемика против «ходячего определения литературы, которое ограничивает ее одним кругом изящных произведений, поэзией в обширном смысле. Определение узкое, в каком обширном смысле ни принимать поэзию. Почему именно отве-

¹ См. ниже, стр. 390.

² См. Н. Я. Марр, Яфетидология в Ленинградском государственном университете (Избранные статьи, т. I, 1933, стр. 271).

³ См. ниже, стр. 52.

дена истории литературы область изящного и в каких пределах? Я не думаю, чтобы кто-нибудь в наше время останавливался преимущественно на эстетических вопросах, на развитии поэтических идей. Времена реторик и пиитик прошли невозвратно. Даже те господа, которые из истории литературы желали бы сделать историю поэзии, приводят в защиту себе вовсе не поэтическое оправдание, взятое из другого лагеря: поэзия — цвет народной жизни, та нейтральная среда, где бесконечно и цельно высказался характер народа, его идеи и задушевные стремления, его оригинальная личность. Оправдание уничтожает само себя и прямо ведет от поэзии к жизни». ¹

Эта полемика молодого ученого-общественника в данном контексте направлена против Шевырева, автора «Истории поэзии» и учителя Веселовского по Петербургскому университету. По словам Веселовского, Шевырев, «установив понятие об истории литературы как изящной словесности, был вынужден» (в своей «Истории русской словесности») «расширить свое определение, когда дело дошло до фактов». ² Но Шевырев выступает здесь как академический представитель целой школы русской критики того времени, эпигонов идеалистической дворянской эстетики, защитников идеи «искусства для искусства», поэзии как обособленной от общественной жизни нейтральной сферы чистого эстетического созерцания, «высокого и прекрасного». В споре о значении искусства, который разыгрался в конце пятидесятых годов между двумя «лагерями», о которых говорит Веселовский, т. е. между революционно-демократической критикой в лице Чернышевского и Добролюбова и «старой партией либеральных бар-эстетов» (выражение самого Веселовского в некрологе о Пышине), ³ молодой историк литературы выступает на стороне новой, в своей основе материалистической эстетики Чернышевского. Поклонник Герцена и Фейербаха, ⁴ Веселовский в студенческие годы испытал влияние русской революционно-демократической мысли, определившей в дальнейшем его духовный облик как ученого-шестидесятника с широкими демократическими симпатиями и стихийной тягой к материализму. Появление диссертации Чернышевского «Эстетические отношения искусства к действительности» (1855) совпало с годами студенчества Веселовского и не могло пройти для него незамеченным. Характерны в этом смысле записи его дневника 1859 г.: «Всякое искусство и поэзия в высшей степени, отражают жизнь». «Всякое произведение искусства носит на себе печать своего времени, своего общества». «Общество рождает поэта, а не поэт общество. Исторические условия дают содержание художественной деятельности; уединенное развитие немислимо, по крайней мере художественное». ⁵ Не случайно в том же дневнике Веселовский нападает на «старую фразу «искусство для искусства», так неудачно комментированную критиком «Утра»: ⁶ сборник «Утро», объединивший представителей реакционного

¹ См. ниже, стр. 388.

² Там же, стр. 388.

³ «А. Н. Пыпин» (Изв. ОРЯС, т. IX, кн. 4, 1904, стр. II).

⁴ Ср. автобиографию А. Н. Веселовского в книге А. Н. Пыпина, История русской этнографии, т. II (1891), стр. 424.

⁵ См. ниже, стр. 383—84.

⁶ Там же, стр. 383.

лагеря дворянской литературы, сторонников идеи чистого искусства, вызвал в том же 1859 г. резко полемическую рецензию Добролюбова («Современник», 1859, кн. 1), с которой Веселовский таким образом объявляет себя солидарным. Не случайно также значительно позже, во вступительной лекции 1870 г., полемизируя с немецкой идеалистической эстетикой, Веселовский вслед за Чернышевским выступает против «гипотезы красоты, как необходимого содержания искусства». ¹

Таким образом, характерное для культурно-исторической школы включение в круг историко-литературных исследований «литературы непоэтической», т. е. всей совокупности словесных памятников, отражающих «историю общественной мысли», не является у молодого Веселовского результатом пренебрежения к литературной «специфике»: оно служит методическим приемом в борьбе с эстетическим формализмом, который пытался ограничить задачи истории литературы изучением того, что Веселовский называет «поэтической экономией» литературных произведений, т. е. их художественной структуры. Сближение литературоведения с рядом смежных исторических наук (в частности — поэтики с этнографией), становится предпосылкой широкого социально-исторического синтеза. «В самом деле, — продолжает Веселовский в своем отчете, — чтобы понять цвет этой жизни, т. е. поэзию, надо, я думаю, выйти от изучения самой жизни, чтобы ощутить запахи почвы, надо стоять на этой почве. Историю провансальской поэзии нельзя ограничить биографиями трубадуров да сирвентезами Бертрана де Борн и нравоучительными песнями Джираута де Борнейль. Биографии трубадуров поведут к рыцарству, к жизни замков и судьбе женщины в средние века; на ярком фоне крестовых походов яснее выскажется значение любовной песни; а сирвентезы заставят говорить об альбигойцах и их непоэтической литературе. Я думаю, что из обозрения не следует исключать и провансальского лудцидаря, дидактического трактата об охотничьих птицах и наставления жонглеру. Все это также относится к истории литературы, хотя и не имеет претензии называться поэзией; разделить то и другое было бы также неуместно, как если бы кто вздумал ограничить свое изучение Данте одной поэтической экономией его комедии, предоставив специалистам его исторические намеки, средневековую космогонию и богословские диспуты в раю». ²

При таком расширении материала, подлежащего ведению исторической литературы, вопрос о художественной специфике этого материала все время продолжает тревожить Веселовского. Он сознает опасность, которую представляет отождествление литературы со всей обширной областью «словесности». «В самом деле — словесность? Чего-чего не подойдет под это определение: история науки, поэзии, богословских вопросов, экономических систем и философских построений». ³ Лекции Штейнтала намечали возможность построения истории литературы как «эстетической дисциплины, истории изящных произведений слова, исторической эстетики». ⁴ Для молодого Веселовского характерно, что эта новая наука

¹ «О методе и задачах» (см. ниже, стр. 48).

² См. ниже, стр. 388.

³ Там же, стр. 387.

⁴ Там же, стр. 396.

также включается в более широкие границы «истории образования, культуры, общественной мысли, насколько она выражается в поэзии, науке и жизни». ¹

В дальнейшем Веселовский уточнит понятие художественной специфики литературы, над которым он уже задумывался, слушая лекции Штейнтала. Тогда история литературы представится ему как «история общественной мысли в образно-поэтическом переживании и выражающих его формах». «История мысли — более широкое понятие, литература — ее частичное проявление, ее обособление предполагает ясное понимание того, что такое поэзия, что такое эволюция поэтического сознания и его форм, иначе мы не стали бы говорить об истории». ²

«Эволюция поэтического сознания и его форм» — это тема «Исторической поэтики» Веселовского. Однако характер дальнейшей разработки этой темы у Веселовского предполагает опыт исследователя, для которого литература связана со всей культурной и общественной жизнью в целом, опыт «историка литературы и теоретика с яркими социологическими моментами в изысканиях». «Поэтическое сознание» для Веселовского отражает общественное бытие и изменяется в соответствии с его изменениями. Изучая первобытную обрядовую поэзию, Веселовский рассматривает ее содержание как символическое воспроизведение и обобщение коллективного общественного опыта, отраженного в примитивном сознании. Выделение литературных жанров обусловлено конкретными общественными отношениями, «условиями быта» — по терминологии Веселовского. «Так, патриархально-аристократические пиры и посиделки в палатах Алкиноя или в замке средневекового рыцаря должны были вызвать память о подвигах, рассказы аэдов и труверов. Ведийские гимны и дельфийская лирика развиваются в непосредственной связи с жертвоприношениями и славословием бога, с развитием жреческого сословия; греческая драма обусловлена уличною жизнью Афин, общественною деятельностью народных собраний и торжественным обиходом празднеств Диониса». ³ «За греческой, английской и испанской драмой стоят: победа эллинизма над персидским востоком, торжество народно-протестантского сознания, наполняющего такую жизнерадостностью английское общество эпохи Елизаветы, и греза всемирной испанской монархии, в которой не заходит солнце». ⁴ Незаконченная поэтика сюжетов, последний теоретический опыт Веселовского, рассматривает мотивы и сюжеты как отражения «доисторического быта», прослеживая в них следы анимизма и тотемизма, матриархата и экзогамических запретов. Теоретическое обоснование этой точки зрения мы находим, однако, уже в рецензии на работы Либрехта по этнографии и фольклору («Zur Volkskunde», 1879): «Нет ничего заманчивее задачи, естественно представляющейся исследователю народного быта в его равнообразных проявлениях: угадать в ныне живущем суеверном обряде, обычае, образе песни полузабытые следы действительных житейских отношений, юридических взглядов и серьезных тре-

¹ Там же, стр. 397.

² «Из введения в историческую поэтику» (см. ниже, стр. 53).

³ «О методах и задачах» (см. ниже, стр. 49).

⁴ «Из введения в историческую поэтику» (см. ниже, стр. 64).

бований культа; попытаться восстановить эту старину из открытого ему народно-поэтического материала, как лингвисты с той же целью пользуются откровениями слова.¹ Теоретические основания такому приему исследования легко найти: переиначивая известное философское положение, можно сказать, что все спетое в песне, проделанное в обряде, отбываемое в обычае, было когда-то и в жизни; откуда как не из жизни почерпнули они свое содержание, свои образы? Разумеется, высказанное нами положение находит ограничение в условиях обособленной жизни обычая, обряда и песни».²

Таким образом, процесс литературного развития, изучаемый в «Исторической поэтике», рассматривается Веселовским как часть более широкого общественно-исторического процесса. «Поэтика» Веселовского постулирует идею единства и закономерности развития мировой литературы, обусловленных в свою очередь единством и закономерностью всего исторического развития в целом. «Историю всеобщей литературы не следует понимать как аггломерат отдельных литератур, связанных белой нитью», заявляет Веселовский в своем университетском курсе.³ Без «идеи развития, эволюции» история литературы «будет подбором фактов, накопившихся в жизни и отложившихся в памяти». В основу своей «теории поэтических родов» Веселовский кладет эту «идею литературного развития».⁴ «В этом очерке, — говорит Веселовский в начале курса, — я намерен проследить элемент законности, необходимости того или другого рода литературных произведений в известную пору цивилизации. Элемент законности обнимает историю всего человечества».⁵ В своих печатных работах по «Исторической поэтике» Веселовский неоднократно возвращается к мысли, что в «унаследованных нами формах поэзии есть нечто закономерное, выработанное общественно-психологическим процессом», что «поэзия вечно творится в очередном сочетании этих форм с закономерно изменяющимися общественными идеалами».⁶ «Как последовательное изменение быта и рост общественного и личного сознания выражались в новых формах политического устройства, в выделении научного миросозерцания из мифического, философии из религии, истории из эпоса — так выражались они и в поэзии, в чередовании ее форм, обусловленных изменениями ее идеального содержания».⁷

Идея общественной «эволюции» связывает Веселовского с позитивизмом середины XIX в. — с Боклем, которому он симпатизировал на студенческой скамье,⁸ со Спенсером и в особенности — с классиками буржуазной этнографии. В частности, Спенсер, как и Веселовский, признавал, что поэзия, музыка и танец дифференцировались из одного общего корня в соответствии с общим законом эволюции — «переходом из состоя-

¹ Веселовский указывает здесь на методы «лингвистической палеонтологии».

² См. ЖМНП, ч. 205, 1879, сент., стр. 120.

³ Лекции по истории эпоса 1884 г. (см. ниже, стр. 446).

⁴ Там же, стр. 447.

⁵ «История эпоса», курс 1881—82 гг. (литогр. изд.), стр. 1. «Законности» в словопотреблении Веселовского означает «закономерность».

⁶ «Три главы из исторической поэтики» (см. ниже, стр. 317).

⁷ «История или теория романа?» («Избранные статьи», стр. 3).

⁸ См. автобиографию, стр. 424.

ния однородности в состояние разнородности». Идею исторической «эволюции» Веселовский переносит на литературный процесс. Но, восприняв от позитивистов идею исторического развития, столь характерную для передовой буржуазной мысли XIX в., Веселовский сумел подняться над специфической ограниченностью буржуазного позитивизма и эволюционизма. Так, он относится резко отрицательно к перенесению на исторический процесс закономерностей биологических, к теории общественного организма Конта и Бокля, к учению Тэна о влиянии «природных условий» («расы и климата») на развитие искусства, к мнимому дарвинизму Брюнетера, «неофита эволюционизма», «у которого где-то в уголке сознания в тишине царят старые боги». ¹ «Мы не верим в возможность физического построения исторических явлений», заявляет Веселовский уже в 1863 г. по поводу книги Бокля. «История не есть физиология; если она развивается на исключительно физиологических началах — она уже не история». ² Вместе с тем Веселовский не был также сторонником идеи непрерывности исторического развития, характерной для буржуазных эволюционистов («природа не действует скачками», согласно известной формулы Лейбница, подхваченной Тэйлором). В полемике против теории органического развития он временами приближается к диалектическому пониманию исторического и литературного процесса. Он пишет в том же отчете 1863 г.: «Мы готовы почти принять, что история или то, что мы обыкновенно называем историей, только и движется вперед помощью таких неожиданных толчков, которых необходимость не лежит в последовательном, изолированном развитии организма. Иначе говоря, вся история состоит в *Vermitelung der Gegensätze*, потому что вся история состоит в борьбе». ³

В специальных исторических исследованиях Веселовского, в особенности — в его ранних работах по итальянскому Возрождению, всегда наличествует глубокое понимание конкретной диалектики исторического развития. Напомню хотя бы его классическое определение исторического места Данте «на рубеже двух столетий различной культуры»: «Данте представляется нам с ног до головы средневековым человеком — и это положительная сторона его литературного характера, — но уже человеком, пришедшим в сознание самого себя, что уже предполагает возможность отрицания. Он еще стоит на почве средневековой науки и целиком вносит ее в величавое здание Божественной Комедии; и в то же время, вырывая ее из рук схоластиков, дабы передать народу народную речь, он делает первый шаг к его критике». ⁴ Это определение Веселовского очень близко подходит к известному высказыванию Энгельса, для которого Данте — «последний поэт средневековья и в то же время первый поэт нового времени». ⁵

Наконец, при исключительной широте исторического кругозора Веселовского, он менее всего мог симпатизировать узкому, филистерскому морализму английских позитивистов, теории буржуазного прогресса,

¹ «Из введения в историческую поэтику» (см. ниже, стр. 54).

² «Из кандидатских отчетов» (см. ниже, стр. 393).

³ Там же, стр. 392.

⁴ «Вилла Альберти» (Собр. соч., т. III, стр. 360—361).

⁵ Собр. соч., т. XVI, ч. 2, стр. 327.

рассматривающей современное буржуазное общество, как конечную цель социального развития, и средневекового мещанина, с его религией, моралью, наукой и искусством, как высший идеал и последнее достижение мировой истории.

Таким образом, в буржуазной социологии Веселовский не искал объяснения конкретного содержания и направления исторического процесса: он заимствовал из нее лишь общий принцип закономерного развития, унаследованный от прогрессивного этапа буржуазной исторической мысли.

Идея единства и закономерности процесса исторического развития является основной предпосылкой для методики исторического исследования Веселовского. В его понимании т. н. *сравнительно-исторический метод* вовсе не ограничивается проблемой т. н. «литературных влияний». В своей «Исторической поэтике» Веселовский прибегает к широчайшему сопоставлению и сравнению аналогичных литературных явлений у разных народов и в разные хронологические периоды, явлений, хотя и не связанных между собой непосредственной генетической зависимостью, но относящихся к одинаковым стадиям общественного развития — как поэзия гомеровской Греции, древних германцев и северо-американских индейцев, Илиада и Калевала, похоронный обряд англосаксонской поэмы о Беовульфе и современное абиссинское причитание о Балае и т. п. Так, греческая подражательная игра Γέρανος («журавль») находит себе соответствие в таких же играх и плясках северо-американских индейцев.¹ «Как у греков была игра под названием «рост ячменя» (ἀλφίτων ἔχουσις), так у северо-американских индейцев green corn-dance».² Диалогические четверостишия Алкея и Сапфо напоминают ему любовные stornelli, которыми обмениваются в Сицилии крестьяне и крестьянки³ и т. п. Реконструируя процесс развития поэзии от первобытного народно-обрядового синкретизма хоровой песни-пляски к последующей дифференциации поэтических жанров, Веселовский ставит в один ряд с историческими свидетельствами о ранних этапах поэтического творчества европейских народов этнографические данные об искусстве народов культурно-отсталых и пережитки «живой старины», сохранившиеся в фольклоре современного классового общества. Такие сопоставления законны и допустимы только в том случае, если рассматривать все эти явления, независимо от их происхождения, географического и хронологического приурочения, как равноценные в отношении стадильности с точки зрения единства и закономерности литературного развития и всего общественного процесса в целом.

В связи с этим, несмотря на свое увлечение проблемой международных литературных влияний, специально — в области средневековой литературы и фольклора, Веселовский уже в первых своих работах по сравнительному литературоведению выступает против крайностей т. н. «миграционной теории». Сходство первобытного мышления, обрядов и суеверий, как и сходство фольклорных мотивов, определяется «единством психо-

¹ «Три главы» (см. ниже, стр. 202).

² Там же, стр. 241.

³ Там же, стр. 279.

логического процесса», ¹ «народно-психологической законностью», ² т. е. закономерной сменой идеологий, обусловленной сменой общественных отношений. Отсюда — возможность «полигенезиса» мотивов, т. е. «самостоятельного зарождения одного и того же представления в разных этнических сферах, не соприкасающихся друг с другом». ³ «Как в языках, при различии их звукового состава и грамматического строя, есть общие категории (напр., числительных имен), отвечающие общим приемам мышления, так и сходство народных верований, при отличии рас и отсутствии исторических связей, не может ли быть объяснено из природы психического процесса, совершающегося в человеке? Чем иначе объяснить, что в сказках и обрядах народов, иногда очень резко отделенных друг от друга и в этнологическом и в историческом отношениях, повторяются те же мотивы и общие очертания действия...» ⁴

Эта точка зрения была подсказана Веселовскому примером классиков буржуазной этнографии. Он сам ссылается на «Первобытную культуру» Тэйлора, только что вышедшую в русском переводе (1872), которую он называет «замечательной книгой». ⁵ Во вступительной главе этой книги Тэйлор выдвигает мысль о единообразии и постоянстве явлений материальной и духовной культуры на одинаковых стадиях общественного развития, независимо от внешней хронологии и района географического распространения, рассматривая этот факт как подтверждение закономерности исторического развития. «Обитатели оверных жилищ древней Швейцарии могут быть поставлены рядом с средневековыми ацтеками и северо-американские Ойбва рядом с южноафриканскими Зулу». ⁶ Вместе с тем Тэйлор как и Веселовский отрицает расовую замкнутость и изолированность культурного развития народов, рассматривая историю цивилизации как единый процесс. «Я надеюсь, частности нашего исследования покажут, что фазисы культуры могут быть сравниваемы, не принимая в расчет, насколько племена, пользующиеся теми же орудиями, следующие тем же обычаям, или верующие в те же мифы, различаются между собой физическим строением или цветом своей кожи и волос». ⁷ Наконец, Тэйлору принадлежит столь существенная и для Веселовского идея изучения т. н. «переживаний» (survivals), т. е. рудиментов прежних стадий культурного развития, сохраняющихся в новых общественных условиях. С Тэйлора начинается знакомство Веселовского с классиками буржуазной этнографии, которое постепенно расширяется, охватывая основные проблемы общественного строя первобытного человечества (коммунальный и групповый брак, матриархат, патриархально-

¹ «Заметки и сомнения о сравнительном изучении эпоса», 1868 (Собр. соч., т. XVI, стр. 11).

² «Сравнительная мифология и ее метод», 1873 (там же, стр. 86): термин Штейнтала (см. ниже, стр. 24).

³ «Еще к вопросу о дуалистических космогониях» («Разыскания в области русского духовного стиха»), вып. XX, 1891, стр. 123).

⁴ «Сравнительная мифология и ее метод» (Собр. соч., т. XVI, стр. 86).

⁵ Там же, стр. 94.

⁶ Э. Тэйлор, Первобытная культура, пер. Д. Коропчевского, т. I, 1872, стр. 6 (ср. изд. 1939 г., ред. проф. В. К. Никольского, стр. 4).

⁷ Там же, стр. 7 (ср. изд. 1939 г., стр. 4).

родовой строй), особенности его мышления и верований (анимизм, тотемизм, первобытная магия). Историческая поэтика Веселовского, посвященная проблеме происхождения поэзии и построенная на огромном фольклорном и этнографическом материале, в значительной мере является *поэтикой историко-этнографической*.

Существенной особенностью сравнительно-исторического метода Веселовского является его *универсализм*, стремление к максимальному широкому охвату всех явлений мировой литературы. Расширение круговора европейской науки XIX в. Веселовский охотно связывал с универсализмом Гердера и романтиков, преодолевших сословную замкнутость и односторонность художественных вкусов и интересов классицизма XVIII в. «...Явился Гердер с своими «Песенными отголосками народов», англичане, а за ними немцы открыли Индию; романтическая школа распространила свои симпатии от Индии ко всему востоку и также далеко в глубь запада, к Кальдерону и к поэзии немецкой старины». ¹ «Романтики и школа Гриммов открыли непочатую дотоле область народной песни и саги — и Каррьер, Ваккернагель и другие распахнули перед ними двери старых барских покоев, где новым гостям было не по себе. Затем явились этнографы, фольклористы; сравнительно-литературный материал настолько расширился, что требует нового вздania, поэтики будущего». ²

Кругозор самого Веселовского, ученого-энциклопедиста, отличается исключительной широтой: он обнимает классические и новоевропейские литературы, романо-германский запад, славяно-византийский мир и восток, рядом с книжной литературой — безымянную народную песню и поэзию культурно-отсталых народов. По широте научного кругозора Веселовский не имеет соперников не только в русской, но и в мировой науке. В науку западно-европейскую он впервые вводит факты византийской, русской, славянской литератур. Весьма широко пользуется Веселовский и фольклорно-этнографическим материалом, записанным среди многочисленных национальных меньшинств царской России, финских, тюркских, палеазиатских народов. Для Веселовского не существует привилегированных народов и литератур. В этом отношении его исследования по вопросам «поэтики» выгодно отличаются от «европоцентризма», столь характерного для буржуазного литературоведения на Западе.

Другая существенная особенность историко-литературной концепции Веселовского — ее *широко-демократический характер*. Историческая поэтика приводит нас к народным истокам литературного творчества, она ищет корней художественной литературы в народной поэзии, в анонимном художественном творчестве народных масс. Эта концепция литературного процесса опирается на традицию демократической мысли конца XVIII в. Открытие «народной поэзии» Руссо и Гердером означало конец сословной замкнутости и исключительности литературы привилегированных классов, в соответствии с всеобщими, широко демократическими симпатиями молодой буржуазии накануне французской рево-

¹ «О методе и задачах» (см. ниже, стр. 48).

² «Три главы» (см. ниже, стр. 317).

люции. Романтическое литературоведение и фольклористика начала XIX в. сохраняют в основном эти демократические симпатии, но придают понятию «народность» мистифицированный характер, рассматривая народную поэзию как спонтанный продукт бессознательной творческой деятельности мистического организма, «народной души». «Народная поэзия, — пишет Я. Гримм, — рождается в душе всего народа (aus dem Gemüte des Ganzen), то, что я называю искусственной поэзией, — в душе отдельного поэта». ¹ При этом коллективное, первобытное в оценке ученого-романтика выше индивидуального, современного. «В этом смысле, — говорит Я. Гримм, — поэзия Гете менее значительна, чем какая-нибудь старинная мифология, и Лютер значит меньше, чем христианство». ²

Веселовский, как ученый-позитивист, выступает против этой романтической мистификации понятия народного творчества. Опираясь на данные современной этнографии, он дает реальную картину первобытной народной поэзии — поэзии доклассового общества, в которой личность еще не выделилась из коллектива, как она не выделилась из него и в реальных общественных отношениях и в отражающем эти отношения общественном сознании. «Человек живет в родовой, племенной связи и уясняет себя сам, проектируясь в окружающий его объективный мир, в явления человеческой жизни. Так создаются у него обобщения, типы желаемой и нежелаемой деятельности, нормы отношений; тот же процесс совершается и у других, в одинаковых относительно условиях и с теми же результатами, потому что психический уровень один. Каждый видный факт в такой среде вызовет оценку, в которой сойдется большинство; песня будет коллективно-субъективным самоопределением, родовым, племенным, дружинным, народным; в него входит и личность певца, то есть того, чья песня понравилась, пригодилась. Он анонимен, но только потому, что его песню подхватила масса, а у него нет сознания личного авторства». ³ Как реальное выражение мирозерцания первобытного коллектива выступает хоровое, народно-обрядовое начало первобытной поэзии. «Если бы у нас не было свидетельств о древности хорового начала, мы должны были бы предположить его теоретически: как язык, так и первобытная поэзия сложилась в бессознательном сотрудничестве массы, при содействии многих». ⁴

Но определяющая роль общественного коллектива не прекращается и с выделением личности. С точки зрения Веселовского, выделение личности всегда предполагает социальную дифференциацию, «групповое выделение». «Личный поэт, лирик или эпик, — заявляет Веселовский, — всегда групповой, разница в степени содержания бытовой эволюции, выделившей его группу». «Поэт родится, но материалы и настроение его поэзии приготовила группа. В этом смысле можно сказать, петраркизм древнее Петрарки». ⁵

¹ Reinhold Steig, Arnim und die Brüder Grimm, Stuttg., 1903, стр. 116.

² Там же, стр. 118.

³ «Три главы» (см. ниже, стр. 271).

⁴ Там же, стр. 201.

⁵ Там же, стр. 273.

Конечно, буржуазная социология не могла помочь Веселовскому дать правильный анализ тех общественных отношений, которые определили собою борьбу социальных «групп» и их идеологов в классовом обществе, и тем самым осмыслить для себя содержание и направление исторического процесса в целом, в частности — процесса литературной эволюции. Однако, существенно отметить, что Веселовский приближается к подлинно-научному, материалистическому пониманию решающей роли народных масс в социально-историческом процессе. В вступительной лекции 1870 г. он четко противопоставил свой взгляд на этот основной вопрос исторического познания романтической «теории героев, этих вождей и деятелей человечества»: «Современная наука позволила себе заглянуть в те массы, которые до сих пор стояли позади их, лишенные голоса; она заметила в них жизнь, движение, неприметное простому глазу, как все совершающееся в слишком обширных размерах пространства и времени; тайных пружин исторического процесса следовало искать здесь, и вместе с понижением материального уровня исторических изысканий, центр тяжести был перенесен в народную жизнь. Великие личности явились теперь отблесками того или другого движения, приготовленного в массе, более или менее яркими, смотря по степени сознательности, с какою они относились к нему, или по степени энергии, с какою помогли ему выразиться...»¹

С другой стороны, параллельное изучение фольклора и средневековой литературы приводит Веселовского к установлению между ними более сложных взаимодействий, чем те, которые были намечены романтическим противопоставлением «народной» и «искусственной» поэзии. Народность для Веселовского — не архаическое наследие прошлого, плод спонтанного органического развития изолированной и объединенной общностью происхождения племенной группы, а реальный продукт исторического развития, международных культурных взаимодействий и влияний. «Романтизму народности» Веселовский противопоставляет взгляд «на историческую народность и ее творчество как на комплекс влияний, веяний, скрещиваний, с которыми исследователь обязан сосчитаться, если хочет поискать за ними, где-то в глубинах, народности непочатой и самобытной и не смутится, открыв ее не в точке отправления, а в результате исторического развития».²

Как известно, в своих исследованиях о происхождении отдельных сюжетов в современном западно-европейском и русском фольклоре Веселовский неоднократно указывал на наличие в них книжных влияний, античных реминисценций, церковно-христианских мотивов. Однако, его точка зрения в этом вопросе принципиально расходится с теми антидемократическими течениями, утвердившимися в реакционном буржуазном литературоведении и фольклористике с конца XIX в., которые, отрицая способность народа к самостоятельному творчеству, пытались безуспешно доказать исключительно книжное происхождение всей средневековой литературы. Как в народной поэзии, так и в средневековой литературе

¹ «О методе и задачах» (см. ниже, стр. 44).

² См. автобиографию (А. П. Ш и ц и н, История русской этнографии, II, стр. 427).

Веселовский признает возможность культурных влияний, «толчков» со стороны, нарушающих спонтанную и органическую «эволюцию» литературных жанров, хотя за каждым влиянием он ищет «встречных течений», обусловленных законами внутреннего развития. Но в общей перспективе исторической «эволюции», хотя и нарушаемой «посторонними влияниями», Веселовский принципиально отстаивает народные истоки литературы. Так, рыцарская лирика трубадуров и миннензингеров, согласно выдвинутой им теории, развивается из весенней народно-обрядовой песни в условиях «культурно-сословного выделения» феодальной эпохи, предполагающих тем самым возможность существенных творческих импульсов со стороны античной традиции и христианства. «Художественная лирика средних веков — сословная, она наслоилась над народной, вышла из нее и отошла в новом культурном движении».¹

Благодаря своему широкому историческому универсализму, опирающемуся на сравнительное изучение первобытной поэзии, современного западноевропейского и русского фольклора и обширной области «мировой литературы», Веселовский с неизбежностью приходит к отрицанию односторонних и априорных взглядов на искусство, эстетических норм и оценок, опирающихся на субъективно-групповые пристрастия. Его «Историческая поэтика» должна заменить и в то же время объяснить нормативные поэтики различных литературных школ. Она «не станет нормировать наши вкусы и пристрастия односторонними положениями, а оставит на Олимпе наших старых богов, помилив в широком историческом синтезе Корнеля с Шекспиром».² Априорным эстетическим теориям Веселовский противопоставляет свой идеал «индуктивной поэтики, которая устранила бы ее умозрительное построение» и сделала возможным «выяснение сущности поэзии из ее истории».³ «Поэтика будущего», говорит Веселовский, должна быть построена на «массовом сравнении фактов, взятых на всех путях и во всех сферах поэтического развития; широкое сравнение привело бы к новой, генетической классификации. Эта поэтика очутилась бы в таком же отношении к старой, законодательной, в какой историко-сравнительная грамматика к грамматике до-Гриммовской поры».⁴

Особенно скептически относится Веселовский к многочисленным теориям искусства и поэзии, процветавшим в первой половине XIX в. на почве немецкого философского идеализма. Его отрицательная оценка немецкой идеалистической эстетики, воспитанная теоретическими спорами конца 50-х годов, направлена против «теории красоты, как исключительной задачи искусства»,⁵ против «одностороннего обобщения фактов греческого литературного развития» (в эстетике Гегеля),⁶ приводящего к априорным и противоречащим исторической действительности конструкциям процесса литературной эволюции. Огромное положительное значение этой критики «умозрительной» эстетики — в ее мате-

¹ «Три главы» (см. ниже, стр. 273).

² Там же, стр. 317.

³ «Из введения в историческую поэтику» (там же, стр. 54).

⁴ «Три главы» (см. ниже, стр. 246).

⁵ «О методе и задачах» (там же, стр. 48).

⁶ «Три главы» (там же, стр. 243); ср. «О методе и задачах» (там же, стр. 48).

реалистических тенденциях, в принципиальном историзме, в признании не только изменчивости поэтических форм и художественных вкусов, но и в то же время — общественной закономерности и обусловленности этих изменений. Но, отказавшись от эстетики идеалистической, Веселовский не мог поставить на ее место своей концепции сущности искусства, его познавательного значения, его места в общественном развитии. Попытка построить поэтику на основе исторической индукции без фило-софских и исторических предпосылок неминуемо была обречена на неудачу.

Повидимому сам Веселовский сознавал необходимость найти более прочные теоретические основания для обобщающего исторического синтеза своей поэтики. Как видно из ряда ссылок и критических высказываний в статьях 90-х годов, он внимательно следил за новейшей литературой по вопросам эстетики, психологии и социологии искусства.¹ Но ограниченный позитивистический эмпиризм буржуазной мысли конца XIX в. не мог служить опорой для сколько-нибудь широких исторических обобщений, а наивный психологизм и биологизм новейшей «научной» эстетики слишком явно противоречил конкретным общественно-историческим установкам и интересам автора «Поэтики». Характерно, что в своей практике Веселовский неоднократно обращался к различным эстетическим теориям, классическим и современным: напр., он пользуется теорией искусства как игры — в связи с игровыми элементами первобытной поэзии,² теорией психофизического катарзиса по отношению к коллективному хорошему действию,³ теорией экономии сил (Спенсера) — при изучении ритма.⁴ Но эти теории всегда остаются у него рабочими гипотезами при объяснении того или иного частично исторического явления, не проверенными и не подлежащими проверке в своей общей значимости.

III

Поэтика Веселовского. задумана как широкое сравнительно-историческое обобщение огромного материала частных эмпирических фактов, наблюдений и исследований, накопленных этнографией, фольклористикой и литературоведением XIX в. В русской и западно-европейской науке своего времени Веселовский не был гениальным одиночкой: его теоретические построения являются творческим синтезом передовых научных идей его времени, вырастая и расширяясь вместе с расширением материала и общего познавательного кругозора современных ему историко-этнографических исследований. Посвященная проблеме происхождения поэзии и построенная на огромном этнографическом и фольклорном материале, историческая поэтика опирается прежде всего на современную Веселовскому этнографию и фольклористику как в смысле фактов, так и в смысле руководящих идей. Рассмотрение ее первоначальных редакций в лекциях

¹ Ср. «Три главы» (там же, стр. 243 след.).

² Там же, стр. 201.

³ «Три главы» (там же, стр. 201 след.).

⁴ Там же, стр. 451.

первой половины 80-х годов позволяет ясно определить ее источники, к которым Веселовский неоднократно отсылает своих слушателей, а с тем вместе — творческий путь развития великого ученого, как и всей науки его времени.

Отношение Веселовского к основным направлениям, борющимся в фольклористике второй половины XIX в., обычно представляются в следующей упрощенной схеме: он боролся с мифологической теорией, в которой был воспитан в школе Буслаева, примыкал в основном к теории заимствований, выдвинутой Бенфеем и А. Н. Пыпиным, внося в нее некоторые поправки и ограничения, подсказанные знакомством с трудами английских этнографов (т. н. «антропологической школы»). Неправильность этой схемы показана с достаточной ясностью М. К. Азадовским.¹ Здесь необходимо отметить лишь то, что имеет непосредственное отношение к кругу тем исторической поэтики.

Веселовский отвергал мифологическую теорию за реакционный «романтизм народности», рассматривающий культуру и литературу данного народа как результат спонтанного развития архаического культурного наследия, замкнутого пределами «расы» или языка; в связи с этим он отрицал и «арийскую гипотезу», которая объясняла сходные элементы в фольклоре и древнейшей литературе европейских народов первоначальной общностью языка, культуры и мифологии гипотетического индоевропейского «пранарода». В этом смысле «теория заимствований» означала для него исторический взгляд на народность, как на продукт сложного процесса развития, основанного на международных взаимодействиях, взаимном влиянии, смешении и скрещивании культур. С другой стороны, работы т. н. «этнографической школы», начиная с Тэйлора, выдвигали вопрос о «полигенезисе» (т. е. о «самостоятельном зарождении») сходных явлений быта и идеологии на одинаковых стадиях общественного развития. С этими тремя возможностями объяснения (общность происхождения, взаимное влияние, самозарождение) Веселовский считает уже в своих кандидатских отчетах 1862—63 гг.² и в полемической статье «Сравнительная мифология и ее метод» (1873);³ о них он говорит неоднократно в университетских курсах 1881—86 гг.;⁴ наконец, в «Поэтике сюжетов» он дает оригинальное разграничение сферы применения принципов «самозарождения» и «заимствования», основанное на дифференциации «мотива» и «сюжета» как в морфологическом, так и в стадияльном отношении.⁵

Несмотря на полемику с реакционным романтизмом «мифологов», Веселовский, как и вся наука его времени, в существенных отношениях опирается на работы представителей мифологического направления. В школе Буслаева и Якова Гримма Веселовский учился широкому пониманию народности во всей совокупности ее исторических проявлений —

¹ Ср. М. Азадовский и А. Н. Веселовский как исследователи фольклора (Изв. ООИ АП, 1938, № 4, стр. 91 сл.).

² См. ниже, стр. 394 и прим. стр. 636.

³ См. Собр. соч., т. XVI, стр. 85 сл.

⁴ Ср. лекции по истории эпоса 1884 г. (см. ниже, стр. 455 след.).

⁵ См. ниже, стр. 500.

не только в памятниках письменности и художественной литературы, но в народной поэзии, в мифологии и обрядности, в правовых отношениях, в языке. Веселовский вспоминает об этом в своей автобиографии: «Увлекали веянья Гриммов, откровения народной поэзии, главное: работа, творившаяся почти на глазах, орудовавшая всякими мелочами, извлекавшая неожиданные откровения из разных Цветников, Пчел и т. п. старья». ¹ От «мифологов» Веселовский воспринял наиболее существенную сторону их учения: рассмотрение языка, поэтической образности и мотивов, обрядов и верований первобытных народов как выражения мифологического мышления, т. е. определенной стадии развития общественного сознания.

В конкретной практике «мифологической школы» Веселовский polemизировал с произвольным аллегорическим истолкованием эпических и сказочных сюжетов по шаблонным схемам астральных или гровых мифов (на Западе — Макс Мюллер, Шварц, Кун, Де-Губернатис, в русской науке — Афанасьев, Сумцов, Воеводский и др.). ² Для «мифологов» сюжеты героического эпоса («Нибелунгов», «Песни о Роланде», русских былин) объяснялись как мифы о богах, перенесенные на исторические имена эпических героев; в народной сказке мифологические сюжеты наполнялись новым бытовым содержанием; свадебные обряды и обычаи определялись первобытными религиозными представлениями о «бране» небесных светил и т. п. В противоположность идеалистическим установкам «мифологов» Веселовский, испытавший в молодости сильное влияние материализма Фейербаха, при объяснении мифотворческого процесса был склонен исходить из конкретных бытовых и общественных отношений, отраженных в примитивном сознании. «Вспомним только как совдались небесные мифы: в их образах мы открываем земные формы, в их мотивах житейские отношения». «Миф только закреплял в более широкие образы обыденные общественные отношения и дольше сохранил их благодаря своей космической основе». ³ Поэтому не мифы о богах, согласно учению Веселовского, являются источником эпических и сказочных сюжетов; напротив, эти последние предшествовали мифу. «Антропоморфизм, делающий зарю замарашкой, а солнце — красавцем царевичем, показывает, что интерес к подобным явлениям на земле уже сложился, что схемы сказок должны были жить раньше в земных отношениях, и лишь впоследствии подведены под них отношения небесные». ⁴ Тем не менее Веселовский не отрицает принципиальной связи первобытной поэзии с мифом; он только ставит рядом с небесными мифами — мифы растительные и животные, порожденные анимистическими представлениями, и ищет отражения первобытных верований не в законченных мифологических системах, сформировавшихся окончательно в более позднее

¹ См. А. Н. П и п и н, История русской этнографии, т. II, стр. 424.

² Ср. в особенности статьи «Сравнительная мифология и ее метод» (Собр. соч., т. XVI, стр. 83—127) и «Новая книга о мифологии» («Вестн. Европы», 1882, апрель, стр. 757—775), а также лекции по истории эпоса 1884 г. (см. ниже, стр. 455 сл.).

³ «Сравнительная мифология и ее метод», стр. 103—104.

⁴ Лекции по истории эпоса 1884 г. (см. ниже, стр. 455).

время и закрепленных в культе и в поэзии, а во всей совокупности фольклорных пережитков, в народных верованиях, обычаях, обрядах и т. п.¹

В этом смысле Веселовский следует за развитием всей науки его времени. Английские «антропологи» (Тэйлор, Лэнг, Фрэзер и др.) в сущности также продолжали работу «мифологической школы», но открытие и широкое использование обширного сравнительно-этнографического материала, характеризующего общественный быт и верования культурно-отсталых народов, позволили им более правильно интерпретировать аналогичные явления в истории европейской культуры, установив генезис сложных форм мифа из первобытных верований. В этом отношении теснейшую связь между мифологической и этнографической школой хорошо иллюстрирует такая переходная фигура как Маннгардт, который начал свою деятельность как «мифолог» школы Куна, но под влиянием Тэйлора пришел к широкому сравнительному изучению современных народных обычаев, обрядов и суеверий, как наиболее примитивной и архаической «мифологии». ² В своей полемике с «мифологами» Веселовский уже в 1873 г. ссылается на работы Маннгардта, выдвигая положение, что только «собирательное изучение поверий и обрядов подарит нас со временем наукой мифологии». ³

Такое же в известной степени переходное положение между «мифологами» и «этнографами» занимает и «народно-психологическая школа» Штейнтала (*Völkerpsychologie*). Хотя Штейнталь и стоит на точке зрения «сравнительной мифологии», признавая существование «прамифов», общих для народов индоевропейской группы, но в то же время миф для него есть форма восприятия («аперцепции») действительности, характерная для определенной ступени развития человеческого сознания («народного духа» — по терминологии самого Штейнтала). Рассматривая миф, язык и поэзию в их взаимосвязи как выражение «народной психологии», Штейнталь, несмотря на свой гербартианский психологизм, в сущности оставался учеником Гумбольта и Гегеля: он ставил проблему истории человеческого сознания на основе сравнительного изучения материалов лингвистики, истории литературы, фольклора и этнографии, притом — в самых широких международных рамках. В журнале Лацаруса и Штейнтала «*Zeitschrift für Völkerpsychologie*» (с 1860 г.) печатались статьи по вопросам происхождения и философии языка, по мифологии, по народной поэзии, эпосу и сказке, этнографические исследования об обычаях, обрядах и верованиях первобытных народов — как сравнительный материал для «народно-психологических» обобщений, устанавливающих общие закономерности первобытного сознания. Среди сотрудников журнала, наряду с лингвистами и философами, выступали литературоведы, фольклористы и этнографы (напр. Либреخت, Бастиан, Л. Тоблер и др.).

¹ «Сравнительная мифология», стр. 102.

² Ср. Wilhelm Mannhardt, *Die Korndämonen*, Berl. 1863; «*Roggenwolf und Roggenhund*», Danz. 1865 и в особенности «*Wald und Feldkulte*», Berl. 1875—1877 (см. ниже, стр. 422 и прим. стр. 639).

³ «Сравнительная мифология», стр. 87.

Первобытная поэзия, по мнению Штейнтала, выделяется из мифа и обряда (Sage und Kultus). Лирика, эпос и драма при своем происхождении еще не дифференцированы (im Ursprung kaum geschieden), они разделяются лишь в дальнейшем развитии. Начала поэзии следует искать в народном творчестве (Volksdichtung), которое Штейнталь понимает в духе романтизма как Naturdichtung («поэзию природы») — в противоположность Kunstdichtung («поэзии искусства»). Развитие последней связано с выделением личности, индивидуального самосознания и культуры (Dichtung des selbstbewussten, kultivierten Geistes).¹

Веселовский уже в 1862 г. в Берлине слушал лекции Штейнтала и познакомился с его журналом. В своих кандидатских отчетах он отмечает плодотворное устремление новой школы к отысканию «закона внутреннего развития», проявляющегося в различных сторонах человеческой культуры. «Мы видим, как постепенно от отвлеченных вопросов о начале языка она переходит к таким живым вопросам, как начало мифа, обычая, народного характера, народной психологии. Введение в литературную историю, которое Штейнталь читает в этом семестре, также относится к разряду дисциплин, получающих новый смысл и более ясное значение под влиянием философско-лингвистического взгляда».² Как уже было сказано выше, этот курс Штейнтала подсказал Веселовскому мысль о возможности построения истории литературы как «исторической эстетики». Говоря о закономерности развития литературных явлений и об аналогиях между ними, возникающих независимо от общности происхождения и взаимных влияний, Веселовский неоднократно ссылается на «народно-психологическую законность».³ Свой первый курс по истории эпоса (1881—82) он прямо начинает с указания на необходимость «обратить внимание на то, что называется народной психологией, которой в настоящее время посвящен целый журнал Лацаруса и Штейнтала Zeitschrift für Völkerpsychologie».⁴ Историческую поэтику он и впоследствии определяет как «эволюцию поэтического сознания и его форм»⁵ и ищет познавательного содержания поэтического образа в «историко-психологической перспективе» его происхождения.⁶

Впрочем, если интерес к проблемам первобытного сознания в отражении языка, мифа и поэзии в достаточной степени объясняет положительное отношение молодого Веселовского к «народной психологии» Штейнтала, то как ученый позитивист, прошедший через школу Фейербаха и русской материалистической эстетики конца пятидесятых годов, Весе-

¹ Ср. в особенности статьи: M. Lazarus und H. Steinthal, Einleitende Gedanken über Völkerpsychologie («Zeitschr. f. Völkerpsych.», т. I, стр. 1—73); H. Steinthal, Das Epos (там же, т. V, 1868, стр. 1—57; о народной поэзии — стр. 2—7); его же «Der Durchbruch der subjektiven Persönlichkeit bei den Griechen» (там же, т. II, 1862, стр. 279—342).

² См. ниже, стр. 395.

³ «Сравнительная мифология и ее метод», стр. 86. Там же о «психологии мифического процесса» как содержания «будущей науки мифологии» (стр. 85).

⁴ Лекция по истории эпоса 1881 г. (лятогр. изд., стр. 1).

⁵ «Из введения в историческую поэтику» (см. ниже, стр. 53).

⁶ «Из истории эпитета» (см. ниже, стр. 73).

ловский, в противоположность Потебне, никогда не разделял методологических позиций немецкого философа — ни его психологизма, ни его общей идеалистической концепции исторического процесса. Поэтому для дальнейшего развития замысла исторической поэтики гораздо более существенное значение имело последующее знакомство Веселовского с классиками буржуазной этнографии, которая складывается в самостоятельную науку в 60—70-х годах. Это знакомство позволило ему не только расширить круг «демопсихологических исследований»¹ огромным количеством новых фактов, открытых и приведенных в систему современными (по преимуществу — английскими) этнографами, но воспользоваться и целым рядом обобщений, намечающих основные закономерности развития первобытного общества, не ограничиваясь при этом, как немецкие «психологи»-идеалисты, законами развития человеческого сознания, но с широким учетом всех сторон социальной жизни первобытного человека и прежде всего — его материально-производственной деятельности и его общественной организации.

Знакомство Веселовского с т. н. «этнографической школой» начинается, как уже было сказано, с «Первобытной культуры» Тэйлора, которая позволила Веселовскому уже в начале семидесятых годов, отказавшись от крайностей «миграционной теории», сформулировать новое понимание «сравнительного метода», основанное на единстве и закономерности процесса исторического развития в целом. В своей конкретной интерпретации первобытного «мифологического» мышления, как познавательного содержания первобытной поэзии в ее образах и мотивах, Веселовский также опирается на выводы современной ему этнографии, которая на протяжении своего развития в последней трети XIX века последовательно освещала различные аспекты мифологического процесса: анимизм (Тэйлор), тотемизм (Андрью Лэнг и др.), «симпатическую магию» (Фрэзер). Построенная Веселовским теория «психологического параллелизма» как основы поэтической образности опирается на учение Тэйлора о первобытном анимизме. В противоположность психологической эстетике Дюпреля, цитируемого в лекциях 1882 г.,² Веселовский рассматривает мифологическое «одушевление природы» не как общее и неизменное свойство человеческой психики, а как закономерную деятельность человеческого сознания на определенной стадии исторического развития. С учением Фрэзера о «первобытной магии» Веселовский познакомился в начале 90-х годов: в окончательной редакции «Исторической поэтики» оно помогло ему осмыслить содержание народной поэзии как символическое отражение общественного быта первобытного человека, основанное на вере, что «символическое воспроизведение желаемого влияет на его осуществление».³ Влияние Андрью Лэнга сказалось несколько позже в «Поэтике сюжетов»: в первый раз уже в статье «Из введения в историческую по-

¹ «Демопсихология» — термин, употребляемый Веселовским в 70-х годах вслед за итальянским фольклористом Дж. Питрэ, переводит «Völkerpsychologie». Ср. рецензию Веселовского «Джузеппе Питрэ и его библиотека народных сицилийских преданий», 1876 (Собр. соч., т. XVI, стр. 129).

² См. ниже, стр. 498 и прим. стр. 637.

³ «Три главы» (см. ниже, стр. 208).

этику» (1893), где Веселовский вслед за Лэнгом объясняет происхождение сюжета Амура и Психеи брачными запретами эпохи тотемизма.¹ «Фольклорный метод»² Лэнга и его школы позволил Веселовскому поставить в «Поэтике сюжетов» общий вопрос о палеонтологии повествовательных мотивов, «символически выразивших старые формы быта и религиозного сознания»,³ прослеживая в них поэтические отражения первобытного анимизма или тотемизма, группового брака или материнского рода.

С этой работой над поэтикой сюжетов связан усиленный интерес Веселовского к первобытным семейным и общественным отношениям, пережиточно сохранившимся в мифе, эпосе и сказке. Как свидетельствуют рукописные наброски к «Поэтике сюжетов», относящиеся к девятистам годам, Веселовский ознакомился с этой целью с классическими трудами Баккофена, Леббока и Моргана, Кунова и Вестермарка, М. Ковалевского и Л. Штернберга и др., из которых он заимствовал сведения о «коммунальном» (или «групповом») браке, «тотемистическом роде», «пунулуанской семье» (термин Л. Моргана), матриархате и т. п.⁴ Его концепция первобытных семейно-родовых отношений, изложенная как вывод из указанных работ, в основном приближается к точке зрения Моргана и его школы; с замечательной книгой Энгельса «Происхождение семьи, частной собственности и государства» он был, повидимому, знаком лишь по весьма поверхностной рецензии «Этнографического обозрения». ⁵ Однако еще задолго до «Поэтики сюжетов» Веселовский уже касался в печати этих вопросов в связи с изучением общественных основ народной обрядности: попутно в рецензии на «Материалы» Чубинского (по поводу украинских свадебных обрядов),⁶ более подробно — в позднейшей статье «Гетеризм, побратимство и кумовство в купальной обрядности» (1894),⁷ многократно использованной в дальнейшем как в «Исторической поэтике», так и в «Поэтике сюжетов». ⁸ Веселовский признает в этих статьях, вслед за Баккофеном и Леббоком, как первую ступень семейных отношений, беспорядочное половое сожителство («гетеризм» — по терминологии Баккофена) и «общинно-родовой брак», интерпретируя в этом смысле современные записи русских этнографов и сравнительные материалы, собранные Либрехтом, Фрэзером и др. В свете этих предварительных исследований в «Исторической поэтике» рассматривается эротизм весенней обрядовой поэзии европейских народов, «находящий себе параллель в соответствующих хоровых играх некультурных народов», который, по словам Веселовского,

¹ См. ниже, стр. 69 и стр. 514, прим. стр. 643 и 646.

² Ср. статью «The method of folklore» (в книге Andrew Lang, Custom and Myth 1884). Веселовский впервые цитирует Лэнга в рецензии на «Порренские сказки» Коскена, в связи с теорией «самозарождения» (Собр. соч., т. XVI, стр. 220). В «Поэтике сюжетов» Веселовский ссылается на 3-е издание этой книги, 1897, а также на другую книгу Лэнга, Myth, ritual and religion, 1887, стр. 516.

³ См. ниже, стр. 515.

⁴ Там же, стр. 525 сл.

⁵ Ср. прим. стр. 646. См. «Этнографическое обозрение», XXI, стр. 182—183.

⁶ См. «Записки Академии наук», т. XXXVII, прил. № 4, стр. 219—230.

⁷ См. ЖМНП, ч. 291, 1894, февраль, стр. 287—318.

⁸ См. ниже, стр. 220, 583 и др.

«восходит к эпохе коммунальных браков и первоначальной приуроченности половых сношений к известным временам года». ¹

Характерно, что эта передовая по своему времени концепция Веселовского, приближающаяся к историко-материалистическому пониманию семейных и общественных отношений, вызвала полемику со стороны его ближайших учеников и продолжателей. Так проф. Е. В. Аничков считает недоказанным, что индоевропейские народы прошли через стадию беспорядочных половых сношений («гетеризм»). По его представлению, юноши и девушки, достигшие половой зрелости, после обрядов инициации, «весною, в начале нового сезона, искали себе не временного сожительства, но уже жен и супругов». ² Веселовскому пришлось вести борьбу и против антиисторических теорий поэзии современных ему западно-европейских ученых, согласно которым содержанием первобытной лирики было выражение индивидуального чувства любви (Якубовский, Р. Вернер, Шерер). Отвлеченным эстетико-психологическим построениям своих противников Веселовский противопоставляет точку зрения «историческую, социологическую». ³ «Что касается любви, основного мотива древнейшей поэзии, по мнению Шерера и Вернера, то эта категория у места лишь в том случае, если мы ограничим ее понятием физиологической, обрядовой эротики. Уже не раз этнографы замечали теоретикам поэзии, что собственно любовные песни не принадлежат к той поре развития, которую имеет в виду автор...» ⁴

Основные особенности первобытной народной поэзии, установленные Веселовским в «Исторической поэтике», — синкретизм, хоровое начало, связь поэзии с народным обрядом, отражающим в символической форме содержание общественной действительности. Эта концепция Веселовского является в подлинном смысле историческим открытием, хотя отдельные ее элементы уже были подготовлены предшествующим развитием мировой науки. Среди своих предшественников Веселовский называет представителей «историко-этнографической школы» (Мюллергофа, Ваккернагеля, Лилиенкрона, Уланд, шведского поэта и фольклориста Гейера и др.), которые, по его словам, последовательно приближались к понятию древнего хорового синкретизма. ⁵ Одновременно с Веселовским над той же темой работает немецкий ученый Вильгельм Шерер. Уже в 1876 г. Шерер наметил очертания своей будущей работы. «Рано или поздно необходимо приступить к созданию исторической и сравнительной поэтики. Это подсказывается развитием этнографии, хотя последняя до сих пор мало интересовалась этой проблемой». «Если поэтика не хочет продолжать попрежнему брести все той же изъезженной дорогой, она обязана будет, разумеется, строить свои выводы на основании всего доступного материала, подымаясь от простейших образований к более сложным, исходя при этом из поэтики первобытных народов и разыскивая следы явле-

¹ «Три главы» (см. ниже, стр. 222).

² См. Е. В. Аничков, Весенняя обрядовая поэзия на Западе и у славян, т. II (1905), стр. 301—302.

³ «Три главы» (см. ниже, стр. 250).

⁴ Там же, стр. 251.

⁵ Там же, стр. 245 и прим. стр. 628.

ний примитивных среди более высокой культуры». В качестве образца для исследователя «первых ростков поэзии и происхождения поэтических жанров» Шерер также ссылается на этнографа Тэйлора, ищущего «происхождения языка и мифологии». ¹ «Поэтика» Шерера осталась незаконченной и вышла в свет лишь в 1888 г., как посмертное издание лекций, читанных в 1885 г. в Берлинском университете. ² Фактически она не содержит почти никакого историко-этнографического материала и, несмотря на декларацию принципа исторического развития и краткие замечания о происхождении поэзии из первобытной хоровой песни-пляски, имеет, в противоположность работам Веселовского, обычный описательный и психологический характер. К этому времени поэтика Веселовского, развернутая полностью в его университетских курсах 1884—86 гг., была уже в сущности закончена, и в первой печатной статье «Из введения в историческую поэтику» (1893) Веселовский мог сослаться на немецкого ученого как на попутчика, справедливо отметив непоследовательность и фрагментарность его интересного замысла. ³

В гораздо большей степени, чем теориями предшественников, выводы Веселовского были подсказаны самим материалом исторических свидетельств, фольклорных и этнографических записей и наблюдений, которые сделались в науке его времени предметом широкого сравнительно-исторического исследования. Материалы, характеризующие обрядовую поэзию западно-европейских народов, в частности — весеннюю обрядность, в основном почерпнуты Веселовским из статей Уланда о немецкой народной песне, сыгравших немаловажную роль и в подготовке его общей концепции. ⁴ Вопрос о весенних праздниках был затронут уже Я. Гриммом в «Немецкой мифологии» и пополнен богатыми этнографическими и фольклорными параллелями в последующих исследованиях Маннгардта, посвященных аграрным культам. ⁵ Глава о весенней обрядности широко развернута Веселовским уже в лекциях 1882—83 гг. Поэтому известная статья Гастона Париса, ⁶ посвященная происхождению средневековой любовной лирики из весенней народно-обрядовой поэзии, не дала Веселовскому ничего принципиально нового: она только несколько дополнила собранный им материал в окончательной редакции «Исторической поэтики». Лекции 1882—83 гг. показывают полную независимость Веселовского от позднейшей работы Гастона Париса (1891): скорее можно предположить знакомство французского ученого с идеями Веселовского через посредство их общих русских учеников (Ф. Д. Батюшкова, проф. Ф. А. Брауна). Зато в книге Фрэзера («The golden Bough», т. I—II, 1891) Веселовский нашел существенные для него указания на связь весенней обрядности европейских народов с культом умирающего и воскресающего

¹ W. Scherer, Des Minnesangs Frühling (Anzeiger f. d. Altert., 1876, т. I, стр. 199).

² W. Scherer, Poëtik, Berl. 1888.

³ См. ниже, стр. 54 и «Три главы», стр. 246.

⁴ См. ниже, стр. 422 и прим. стр. 639.

⁵ См. там же, стр. 422 и прим. стр. 639.

⁶ Gaston Paris, «Les origines de la poésie lyrique en France au moyen-âge» («Journal des Savants» 1891—1892). Перечетано в «Mélanges de littérature française du moyen-âge», publ. par M. Rocques, 1912, т. II, стр. 337—423.

бога (Адониса, Тамуза, Диониса, Озириса, Бальдера).¹ Эта тема, впервые затронутая Веселовским в статье «Гетеризм, поборатимство и кумовство в купальной обрядности» (1894), нашла себе место и в окончательной редакции «Исторической поэтики».²

Широко использовал Веселовский в своих работах по исторической поэтике материалы русского и славянского фольклора. Сборники Чубинского, Головацного, Шейна, Барсова и др., цитируемые в его лекциях, представляют существенные преимущества по сравнению с западно-европейскими изданиями народных песен: сделанные со всей тщательностью современных этнографических записей, они показывают песню в бытовой связи, как часть народного обряда. К тому же самый материал народной поэзии «славяно-греко-румынского мира», по сравнению с западно-европейской поэзией, сохранил, как это неоднократно указывал Веселовский, черты глубокого архаизма и народности (синкретизм, хоровое исполнение, связь песни с народным обрядом, особенности стиля). Недаром этим материалом широко пользовались и западные фольклористы и этнографы в своих сравнительно-исторических исследованиях: Яков Гримм, знавший несколько славянских языков, Маннгардт, широко осведомленный в русской этнографической литературе, Фрэзер, охотно привлекавший материалы Маннгардта и переводы Ральстона.³ Мы имеем все основания утверждать, что глубокое и всестороннее понимание народной поэзии в значительной степени подсказано было Веселовскому знакомством с живыми источниками русского народного творчества, собрание и издание которого составило эпоху в развитии европейской фольклористики.

Менее всего могли быть полезны Веселовскому различные «поэтики», построенные на традиционных категориях античной поэтики, риторики и стилистики и частично расширенные включением западноевропейского материала: старые книги Вакернагеля и Гербеля, вышедшие еще в 70-х годах, и более новые «компендиумы» Боринского, Брухмана, Е. Вольфа и др. Даже в тех случаях, когда делается попытка, как в лекциях Вакернагеля или в позднейшем опыте Брухмана, учесть особенности поэзии первобытных народов и современного народного творчества, «в старых барских покоях», по образному выражению Веселовского, «новым гостям было не по себе».⁴ В противоположность своим предшественникам в области поэтики Веселовский выступает с требованием исторической точки зрения и широкой сравнительной перспективы. Обзор работ по этому вопросу, который включен в «Историческую поэтику»,⁵ показывает, что Веселовский имел все основания и впоследствии оставаться неудовлетворенным отвлеченной эстетико-психологической трактовкой проблемы поэтики в современной ему западноевропейской науке, частично модернизированной в духе времени психологией творчества и художественного восприятия (Лакомб), биологическим эволюционизмом (Брюнетьер),

¹ Ср. I. G. Frazer, «The golden Bough», 1890, т. I, стр. 253—329.

² См. ниже, стр. 219 след. и прим. стр. 626.

³ Ralston, Songs of the Russian People, London 1872.

⁴ Ср. «Три главы», стр. 317.

⁵ См. ниже, стр. 248 след.

сомнительными наблюдениями над «играми животных» (Гроссе) и над психологией первобытного человека (Якобовский). Лишь в редких случаях он мог сослаться на попутчика, который подобно Шереру, все же не мог тягаться с Веселовским по полноте охвата этнографического и фольклорного материала и широте социально-исторической перспективы.

IV

«Историческая поэтика» Веселовского намечает следующие основные проблемы развития поэзии: 1) первобытный синкретизм и эволюция жанров; 2) положение поэта и общественная функция поэзии; 3) развитие поэтического языка; 4) поэтика сюжетов.

В начале всякого поэтического развития, — так учит Веселовский, — лежит первобытный синкретизм поэтических жанров, т. е. такое состояние поэзии, когда эпос, лирика и драма еще не выделились из первоначального единства и сама поэзия не обособилась от музыки и мимической пляски. Первобытная синкретическая народная поэзия представляет песню хора, сопровождаемую пляской и мимическим действием (игрой). На самой ранней стадии развития главенствует элемент ритмический, музыкальный, слово имеет второстепенную роль, текст импровизируется на случай и потом забывается. Содержание первобытной поэзии дает обряд, воспроизводящий в символической форме различные стороны общественной (трудовой) жизни первобытного коллектива, в соответствии с верой первобытного человека, что символическое воспроизведение желаемого влияет на его осуществление (впоследствии Н. Я. Марр в этом смысле будет говорить о «труд-магическом процессе»).¹ Особенное внимание Веселовский уделяет весенней обрядности, имеющей первостепенное значение для зарождения лирики и драмы. Дальнейшее развитие поэзии приводит к выделению песни из обрядовой связи и к дифференциации поэтических жанров. Предпосылкой этих процессов является начало выделения личности из первобытного коллектива, за которым стоят «групповые выделения», связанные с разложением патриархально-родового строя и социальной дифференциацией первобытного общества.

Формированию эпоса в условиях «дружинного быта» предшествует выделение из хорового синкретизма лирико-эпической песни («кантилены»), с содержанием, заимствованным из мифа или легендарного исторического предания. Возникая «по горячим следам событий», такая песня трактует повествовательный мотив в эмоциональном, лирическом освещении. Развитие эпоса из лирико-эпических кантилен представляется Веселовскому, в противоречии с господствовавшей в первой половине XIX в. теорией Вольфа-Лакмана, не как механический редакционный «свод» кантилен, а как «народный спев»,² не исключаяющий, однако, участия индивидуального творчества, но в рамках типического, сословного мирозерцания.

¹ Ср. Н. Я. Марр, Избранные работы, т. I, стр. 259 и др.

² См. «Новые исследования о французском эпосе», ЖМНП, 1885, ч. 238, стр. 253 (ср. ниже прим. стр. 621). «Три главы» выдвигают понятие «индивидуального спева» (стр. 270).

Лирика выделяется из эмоционально-аффективного элемента хоровой песни — хоровых кликов, возгласов радости и печали, как выражения «коллективной эмоциональности». ¹ Простейшей формой лирического творчества являются импровизованные двустушия или четверостишия, короткие образные формулы, представляющие выражение субъективного чувства, но субъективизма группового. Развитие индивидуальной лирики предполагает дальнейшее развитие личности на основе сословно-группового выделения. В стадийном отношении лирика следует за эпосом, она требует более глубокой дифференциации индивидуального сознания и общественных отношений.

Драма развивается из хоровой пляски и мимического обрядового действия в условиях освобождения из обрядовой связи, прошедшей через стадию культа. Веселовский различает понятия обряда и культа. ² Последний предполагает сложившимися «более определенные представления божества и образы мифа». ³ Обряд «отбывался родом, держась в предании старших», культ «переходил в ведение профессиональных людей, жрецов». ⁴ Выделение драмы из культа связано с очеловечением мифа, «ставящим вопросы нравственного порядка, внутренней борьбы, судьбы и ответственности». ⁵

Параллельно с этим процессом происходит превращение запевалы хора в профессионального певца и поэта, развивается «самосознание личного творчества» и выделяется понятие поэзии как искусства из первоначальной связи с обрядовым актом, магическим знанием, «вдохновением», о которой свидетельствуют многочисленные пережитки в языке и традиционной поэтической образности.

Этот процесс не происходит спонтанно и органически. В условиях международного культурного общения он постоянно нарушается воздействиями со стороны. Только развитие греческой литературы до некоторой степени типично в своей стадийности. В литературе средневековых европейских народов закономерная «эволюция» нарушается сторонними античными и христианскими влияниями.

Теория первобытного синкретизма поэтических жанров, уже намеченная (как указывал сам Веселовский) в отдельных высказываниях представителей т. н. «историко-этнографической школы», после работ Веселовского может считаться окончательно доказанной. Сравнивая в этом отношении «Историческую поэтику» с аналогичными работами предшественников и современников Веселовского на Западе, чрезвычайно ограниченными по своему материалу, заимствованному по преимуществу из европейской литературной традиции, мы не можем не изумиться широте научного горизонта и размаху творческого замысла великого русского ученого. Сравнительно-исторический метод Веселовского опирается в своих обобщениях на огромный материал фактов античных, западноевропейских, славянских, восточных литератур, сближенных с широким кругом

¹ «Три главы», стр. 171.

² Ср. Лекции по истории лирики и драмы, 1882, стр. 437.

³ «Три главы», стр. 211.

⁴ Там же, стр. 291.

⁵ Там же, стр. 291.

наблюдений над культурно-отсталыми народами и освещенных методами этнографии и истории первобытного общества. Отсюда картина развития «поэтического сознания» как общественно-закономерного процесса, связанного на своих первых этапах с разложением первобытного общества, в котором Веселовский сумел нащупать его первобытно-коммунистическую основу и своеобразные особенности его миросозерцания. В господстве хорового начала Веселовский правильно указал основную особенность поэзии доклассового общества, в которой личность еще не выделилась из первобытного коллектива.

К основному кругу вопросов, намеченных выше, примыкают проблема поэтического языка и поэтика сюжетов. Рассматривая формы поэтического языка в их генезисе, Веселовский всегда исходит из их познавательного содержания, иными словами — из рассмотрения языка как «реального сознания» (по терминологии Маркса) в его соотношении с мышлением. Эпитет как «одностороннее определение слова», выделяющее его «существенный признак», в своем содержании отражает тем самым «народно-психические воззрения». ¹ Пережитки старых общественных оценок, «бытового и этнографического предания», сложившиеся в поэтические формулы, со временем вступают в противоречие с новым общественно-психологическим содержанием. Так, история эпитета превращается, по замыслу Веселовского, в «историю поэтического стиля в сокращенном издании». «И не только стиля, но и поэтического сознания от его физиологических и антропологических начал и их выражений в слове — до их закрепощения в ряды формул, наполняющихся содержанием очередных общественных миросозерцаний». ²

Генетическую основу поэтической образности Веселовский усматривает в «психологическом параллелизме», как выражении первобытного анимистического мировоззрения. Одушевление природы в первобытном сознании основано на «сопоставлении по признаку действия, движения: дерево хилится, девушка кланяется», — так поется в украинской песне. ³ Лирические двустишия и четверостишия, сохранившиеся в народной поэзии, построены на подобных сопоставлениях, «упроченных ритмическим чередованием»:

«Ой тонкая хмелиночка
На тын повилася,
Молодая дівчинонька
В кавака вдалася...» ⁴

Из психологического параллелизма Веселовский выводит сравнения, метафоры, традиционную народно-поэтическую символику (жемчуг — слезы, месяц — жених и т. п.). За поэтической образностью Веселовский вскрывает ее познавательные основы, заложенные в первобытном мышлении. В этом смысле он говорит в своих университетских курсах

¹ «Из истории эпитета» (см. ниже, стр. 73—74).

² Там же, стр. 73.

³ «Психологический параллелизм и его формы в отражениях поэтического стиля» (см. ниже, стр. 126).

⁴ Там же, стр. 135.

о мифологических основах поэтического языка и называет свое исследование «палеонтологией лирики». ¹

«... Простейшие поэтические формулы, сопоставления, символы, метафоры могли зародиться самостоятельно, вызванные теми же психическими процессами и теми же явлениями ритма». ² В результате общения некоторые образы, имевшие первоначально только «областное» значение, обобщаются, и создается своеобразное «народно-поэтическое койнэ», т. е. особый общий поэтический язык, отличный от прозаического. ³ Веселовский выдвигает идею создания международного словаря такого поэтического языка: «Статистика общих мест и символических мотивов поэтического стиля, возможно широко поставленная, дала бы нам возможность приблизительно определить, какие из них, простые и далеко распространенные, могут быть отнесены к формулам, везде одинаково выразившим одинаковый психический процесс, в каких границах держатся другие, не влияя и не обобщаясь, показатели местного или народного понимания; в какой мере, наконец, и на каких путях литературные влияния участвовали в обобщении поэтического языка». ⁴ В процессе развития поэзии происходит постоянное переосмысление традиционных формул поэтического языка, наполняемых новым содержанием в связи с новыми общественными запросами. Но Веселовский придает огромное значение традиции поэтического языка, в границах которого совершается процесс переосмысления поэтических формул. «Вне установившихся форм языка не выразить мысли, как и редкие нововведения в области поэтической фразеологии слагаются в ее старых кадрах». ⁵

Известные аналогии с развитием поэтической образности представляет и поэтика сюжетов. Последняя является попыткой ответить на вопрос, поставленный Веселовским еще в лекциях по истории эпоса (1884): «Почему известного рода сюжеты популярны, почему одни из них падают, сменяясь новыми?». ⁶ Веселовский хочет связать художественное содержание поэзии с содержанием общественного опыта, или, говоря его словами, установить «внутреннюю связь между сюжетом и течением идей». ⁷ В основу «поэтики сюжетов» Веселовский кладет деление повествовательных схем на мотивы и сюжеты — морфологическую классификацию, связанную в его понимании с различными стадиями общественного развития и позволяющую разграничить сферу «самозарождения» в одинаковых общественных условиях аналогичных повествовательных схем и область «влияний», вызванных международным культурным обменом. «Под *мотивом* я разумею простейшую повествовательную *единицу*, образно ответившую на разные запросы первобытного ума или бытового наблюдения. При сходстве или единстве *бытовых и психологических* условий на первых стадиях человеческого развития, такие мотивы могли

¹ Лекции по истории лирики и драмы, 1882 (см. стр. 498 и прим. стр. 637).

² «Три главы», стр. 357.

³ Там же, стр. 358.

⁴ Там же, стр. 359.

⁵ Там же, стр. 376.

⁶ См. ниже, стр. 454.

⁷ Там же, стр. 454.

создаваться самостоятельно и вместе с тем представлять сходные черты». «Под сюжетом я разумею тему, в которой снуют разные положения — мотивы». Сюжет, как сложная комбинация мотивов, не может повторяться случайно. «Чем сложнее комбинация мотивов, ... тем труднее предположить при сходстве, напр., двух подобных, разноплеменных сказок, что они возникли путем психологического самозарождения на почве одинаковых представлений и бытовых основ. В таких случаях может подняться вопрос о *заимствовании в историческую пору* сюжета, сложившегося у одной народности, другою». ¹ Таким образом для Веселовского заимствование становится исторической категорией определенной эпохи: оно развивается в условиях классового общества, предполагающих международное культурное, в частности — литературное общение; в обществе «первобытном» (т. е. доклассовом) в основном мы имеем дело с самозарождением сходных «мотивов», обобщающих примитивный общественный опыт и представляющих значительное сходство при аналогичных условиях развития общества. ²

Познавательное содержание первичных повествовательных мотивов, «символически выразивших старые формы быта и религиозного сознания», ³ раскрывается Веселовским методами «этнографической школы» (Андрью Лэнг, Гартланд, Колер и др.). Труды этой школы широко использованы в «Поэтике сюжетов». Они позволили Веселовскому наметить широкую концепцию стадийности развития мотивов-сюжетов, отражающих последовательные стадии развития общества. Мы можем говорить о своего рода «палеонтологии мотивов», раскрывающей «переживание древних бытовых и религиозных отношений в обрядах, детских играх, сказках и т. п.». ⁴ Так, уже «Введение в историческую поэтику» (вслед за Лэнгом) трактует повесть об Амуре и Психее как экзогамическую сказку. ⁵ «Мы знаем, что в тотемистических кланах брак между членами его был запрещен; предположим, что и Мелюзина и ее муж, Психея и Амур принадлежали к одному экзогамическому клану, не зная того; открытие общего тотема разрывает связь: Мелюзина исчезает, Амур также, а Психея соединяется с ним лишь после долгих испытаний». ⁶ Повесть построена на противоречии старых тотемистических представлений с новой формой личного брака. С тотемизмом связаны многочисленные легендарные сюжеты: происхождение людей от растений и животных, браки со зверями и соответствующие генеалогические сказания, звери кормильцы (Кир был вскормлен собакой, Ромул и Рем — волчицей), помощные звери, песиглавцы (средневековые поверья и звероголовые египетские боги и т. п.). ⁷ Матриархальный быт отражается в представлениях о партеногенезисе («девственном зачатии») — легенда о Данае

¹ «Поэтика сюжетов» (см. ниже, стр. 500).

² Ср. В. Ж и р м у н с к и й, Сравнительное литературоведение и проблема литературных влияний (Извест. ООН АН, 1936, № 3, стр. 394—395).

³ «Поэтика сюжетов», стр. 515.

⁴ Там же, стр. 515.

⁵ См. ниже, стр. 69.

⁶ «Поэтика сюжетов», стр. 514.

⁷ Там же, стр. 522.

и сродные с ней,¹ в роли племянников в позднейших эпических сказаниях (Роланд, Тристан, Дитрих Бернский — племянники Эрманариха, племянники в русском эпосе и др.).² Бой отца с сыном (Гильдебрант и Гадубрант, Илья и Сокольник, Рустем и Зораб и др.) — «матриархальный мотив». ³ Мотивы «кровного братства», «побратимства» связаны с символическим приемом в патриархальный род. ⁴ Бытовым субстратом представлений о преимуществе младшего брата Веселовский, вслед за Лэнгом, признает полигамию, «при которой не трудно объяснить предпочтение сына самой юной из жен»⁵ и т. д. Такие мотивы встречаются у всех народов независимо от общности происхождения или культурных связей; они являются «общечеловеческим, самородным выражением бытовых форм и взглядов, которые существовали у всех народностей в известную пору развития»: по словам Веселовского, они «вышли из практики жизни и доживают в символах обряда и сказки». ⁶

«Так сложился ряд формул и схем, из которых многие удержались в позднейшем обращении, если они отвечали условиям своего применения, как иные слова первобытного словаря расширили свой реальный смысл для выражения отвлеченных понятий». ⁷ Новое применение приводит к переосмыслению старых мотивов, создаются новые комбинации мотивов — сюжеты. Типические схемы, захватывающие положения бытовой действительности, передаются в ряду поколений как готовые формулы, способные оживиться новым содержанием. ⁸ Таких повествовательных схем, по мнению Веселовского, немного. Как и в области поэтического языка оригинальность поэта ограничена «либо развитием (иным приложением...) того или другого данного мотива, либо их комбинациями; стилистические новшества приурочиваются, применяясь к кадрам, упрощенным преданьем». ⁹ Эта точка зрения намечена Веселовским очень давно, уже в программной лекции 1870 г.: «Не ограничено ли поэтическое творчество известными определенными формулами, устойчивыми мотивами, которые одно поколение приняло от предыдущего, а это от третьего, которых первообразы мы неизбежно встретим в эпической старине и далее, на степени мифа, в конкретных определениях первобытного слова? Каждая новая поэтическая эпоха не работает ли над истари заветными образами, обязательно вращаясь в их границах, позволяя себе лишь новые комбинации старых и только наполняя их тем новым пониманием жизни, которое собственно и составляет ее прогресс перед прошлым?» ¹⁰

В этом смысле история литературы как наука получает в понимании Веселовского следующую «идеальную задачу»: «проследить, каким образом новое содержание жизни, этот элемент свободы, приливающий с на-

¹ «Поэтика сюжетов», стр. 533.

² Там же, стр. 571.

³ Там же, стр. 560.

⁴ Там же, стр. 573 след., 580 след.

⁵ Там же, стр. 587.

⁶ Там же, стр. 504.

⁷ Там же, стр. 493.

⁸ Там же, стр. 494.

⁹ Там же, стр. 498.

¹⁰ «О методе и задачах», стр. 51.

ждым новым поколением, проникает старые образы, эти формы необходимости, в которые неизбежно отливалось всякое предыдущее развитие». ¹ Или в позднейшей формулировке «Поэтики сюжетов»: «определить роль и границы предания в процессе личного творчества». ²

Такое понимание искусства, преувеличивая роль поэтического предания, самодовлеющего влияния литературной традиции, несомненно снижает познавательное значение искусства как отражения общественной действительности, по крайней мере — для «исторической эпохи» его развития, определяемой сложением сюжетных схем из комбинации простейших мотивов. Механицизм, присущий этой концепции, несомненно навеян Веселовскому характерными для ученого-позитивиста аналогиями естественных наук: он хотел бы рассматривать мотивы и их сюжетные сцепления как своего рода систему элементов Менделеева, в которой все осложнения поэтической сюжетологии могли бы получить исчерпывающее научное объяснение из механического соединения группы простейших элементов, поэтических формул и схем, обобщающих в своем развитии итоги общественного опыта.

«Историческая поэтика» Веселовского осталась незаконченной. Тем самым Веселовскому не удалось показать закономерность процесса литературного развития на всех его ступенях и достроить грандиозное здание истории мировой литературы как науки. Неудача этой попытки объясняется не только тем, что огромный материал мировой литературы на всем его протяжении не мог охватить ученый даже с таким исключительным кругозором как Веселовский. Не случайно Веселовский доводит свою поэтику до порога средневековой литературы и останавливается, проследив генезис литературных жанров и обособление личного сознания и поэтического творчества из первобытного коллектива. Правда, университетские курсы по «Теории поэтических родов» (1881—1886) содержали попытку развернуть эволюцию жанров на всем протяжении истории, но эта попытка имела чисто описательный характер, и Веселовский, работав вводные главы своих лекций для печати в статьях 90-х годов, не нашел возможным использовать материал последующих, чисто исторических глав, очевидно мало его удовлетворявший, и перешел к поэтике сюжетов. Однако, эта последняя в сущности также обрывается на начале исторической стадии. Короткая схема последних шести глав поэтики сюжетов, охватывающая исторические эпохи (до романтизма включительно), ³ снова показывает принципиальную невозможность построить по этому принципу дальнейшее литературное развитие.

Причины этой неудачи лежат в методологических предпосылках всего научного творчества Веселовского, как ученого, воспитанного в теоретических принципах позитивизма, в его попытке раскрыть общие закономерности общественно-исторического и литературного процесса без каких бы то ни было философских и эстетических предпосылок, путем своего рода исторической индукции, от случая к случаю, в его отрицатель-

¹ «О методе и задачах», стр. 52.

² «Поэтика сюжетов», стр. 493.

³ См. ниже, стр. 594 след.

ном отношении ко всякого рода философской «спекуляции», ко всякой «априорной», как ему казалось, теории исторического процесса и художественного творчества.

Испытав на студенческой скамье влияние материализма Фейербаха, Веселовский отрицательно относился к наследию немецкого классического идеализма, к философским обобщениям Гегеля, рассматривающим мировую историю как диалектику самопознания абсолютного духа, в которой каждая эпоха является необходимой стадией логически закономерного процесса. Еще менее могли его удовлетворить, при исключительной широте его исторического кругозора, позитивистские теории буржуазных эволюционистов, умеренно-прогрессивные и классово-ограниченные, идеи буржуазного «прогресса», борьбы за политическую «свободу», буржуазную «демократию» и «просвещение», теории, по существу глубоко антиисторические, рассматривающие современное буржуазное общество со всеми его противоречиями и ограниченностью как высшую цель развития мировой истории. Подходя к характеристике особенностей «исторического» периода своей темы, т. е. к литературе классового общества, Веселовский неоднократно говорит о процессе выделения личности из коллектива, притом — как о «групповом» выделении, предполагающем социальную дифференциацию: такое выделение личности происходит в начале «исторического» развития, в античной и средневековой литературе, мы еще раз сталкиваемся с ним в эпоху Возрождения, при разрушении средневекового общественного строя, и снова в эпоху романтизма, в котором, как и в Ренессансе, Веселовский усматривает прежде всего «стремление личности сбросить с себя оковы гнетущих общественных и литературных условий и форм, порыв к другим, более свободным и желание обосновать их на предании». ¹ Но буржуазная социология и основанная на ней историческая наука не могли дать Веселовскому ответ на вопрос о том, что представляет собой замеченное им «групповое выделение», чем оно отличается на разных ступенях общественного развития, каковы причины его возникновения и дальнейшая историческая судьба, говоря иными словами — в чем заключается содержание и смысл исторического процесса в целом.

Таким образом на базе мировоззрения стихийного материалистически-шестидесятника Веселовский сумел закончить лишь первую часть своей поэтики, посвященную первобытному обществу и зарождению литературы. В этих границах он создал, опираясь на передовую буржуазную науку своего времени, в особенности — на классиков этнографии, величественную и вполне законченную концепцию, которая недаром временами перекликается с гениальной книгой Энгельса «Происхождение семьи, частной собственности и государства». Задача советского литературоведения — поднять знамя, выпавшее из рук великого ученого, и продолжить начатую им работу на основе марксистско-ленинского понимания исторического процесса в целом и специфики литературного творчества.

В. Жирмунский

¹ «Из введения в историческую поэтику», стр. 56.

ОТ РЕДАКТОРА

В настоящем издании объединены работы ак. А. Н. Веселовского, непосредственно связанные с темой «Исторической поэтики». В первую часть входят статьи, напечатанные самим Веселовским и вошедшие в состав первого тома академического издания его сочинений (Собр. соч., т. I, 1913). Из статей этого тома мы не печатаем только слишком специальную по своему содержанию рецензию на «Новый журнал сравнительной литературы» (стр. 18—29) и библиографические приложения (стр. 485—584).

Вторая часть содержит материалы по вопросам поэтики, не предназначавшиеся самим Веселовским для печати, но имеющие большое значение для более глубокого понимания его идей в их историческом развитии и взаимодействии с передовой наукой его времени. Сюда входят отрывки из его юношеского дневника (1859) и кандидатские отчеты (1862—1863), посвященные вопросу о методе и задачах истории литературы как науки, впоследствии послужившему темой вступительной лекции 1870 г.; далее — начальные главы из университетских курсов по истории лирики и драмы (1882) и по истории эпоса (1884), представляющие как бы первую редакцию его «Исторической поэтики» (по литографированному изданию записок его ученика М. И. Кудряшева); наконец, незаконченный очерк «Поэтики сюжетов» (1887—1902), напечатанный после смерти автора проф. В. Ф. Шишмаревым (Собр. соч., т. II, ч. 1). Все эти работы Веселовского (кроме «Поэтики сюжетов») по условиям своего опубликования были до сих пор почти недоступны для широкого читателя.

Печатные и рукописные источники, использованные в настоящем издании, указаны в примечаниях. Необходимые добавления, сделанные редактором в ссылках, помещены в квадратные скобки. Фольклорные тексты (украинские, белорусские, немецкие и др.) цитируются Веселовским в орфографии собирателей. Ввиду невозможности унифицировать написания изданий, относящихся к разному времени и разным диалектам, мы сохраняем в таких случаях, с незначительными поправками, орфографию, принятую Веселовским.

Считаю долгом выразить глубокую благодарность В. Ф. Шишмареву, акад. Н. С. Державину, М. П. Алексею, А. А. Смирнову, И. М. Тронскому, В. Г. Чернобаеву за ряд ценных указаний в работе.

В. Ж.

**ЧАСТЬ
ПЕРВАЯ**

О МЕТОДЕ И ЗАДАЧАХ ИСТОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ, КАК НАУКИ

(ВСТУПИТЕЛЬНАЯ ЛЕКЦИЯ В КУРС ИСТОРИИ ВСЕОБЩЕЙ
ЛИТЕРАТУРЫ, ЧИТАННАЯ В С.-ПЕТЕРБУРГСКОМ УНИ-
ВЕРСИТЕТЕ 5-ГО ОКТЯБРЯ 1870 ГОДА)

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

В Германии, как известно, кафедра всеобщей литературы существует, как кафедра романской и германской филологии. Характеристика этой кафедры дана в самом названии «филологии». Профессор читает какой-нибудь старо-французский, старо-немецкий или провансальский текст (вы заметите, что дело идет преимущественно о старых текстах); наперед предлагаются краткие грамматические правила, диктуются пара-

дигмы спряжений и склонений, особенности метрики, если текст стихотворный; затем следует самое чтение автора, сопровождаемое филологическими и литературными комментариями. Таким образом читаются: «Эдда», «Беовульф», «Нибелунги» и «Песня о Роланде». Нам такая специализация не доступна, по крайней мере на первых порах; во всяком случае она не нашла бы себе достаточно последователей, хотя несомненная польза, которую исследователь русской старины мог бы извлечь из более близкого знакомства с памятниками англо-саксонской и скандинавской литератур, легко может устранить сомнения относительно утилитарности или же непосредственной приложимости подобного рода занятий. *

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

Таким образом, выходя из узкой специальности, ограниченной разбором и толкованием древнего текста, мы переходим к более плодотворному анализу. Но здесь еще раз поднимается вопрос о применимости такого курса. Об общеобразовательной пользе подобного рода разысканий, разумеется, не может быть и речи; но и вопрос о научной их приложимости, — я разумею приложимость относительно русской науки, — по крайней мере, наводит на сомнения. Темные судьбы древне-верхне-немецкой письменности не могут возбудить в нас особенного интереса; мы не прочь принять к сведению результаты исследования по этой части, но едва ли вздумаем предпринять самое изыскание. С другой стороны, несомненно, что вопрос о немецких сагах * и французских «chansons de geste» может осветить нам многие особенности русского песенного творчества; что русская литература XVIII века непонятна без хорошего знакомства с современным движением мысли в Англии и во Фран-

ции; но все это — задачи, предоставленные историку русской литературы или еще ожидающие его внимания; историк же общей литературы может приготовить ему материалы, но сам приступить к решению вопроса в данном приложении не решится, из опасения, чтоб орудие анализа не разрослось в его руках до комической несоразмерности с значением явления, которое он возьмется осветить.

Совершенно иной характер получила история всеобщей литературы на кафедрах во Франции и в последнее время в Италии. Я назвал бы его общеобразовательным, если бы это название не потребовало объяснения в свою очередь. Примеры таких курсов представляют лекции в Collège de France, книги Филарета Шаля, «Michel Cervantes» Эмиля Шаля, сочинения Мезьера о Шекспире и Петрарке, * наконец, «История английской литературы» Тэна. Предметом исследования избирается обыкновенно какая-нибудь знаменательная в культурном отношении эпоха: например, итальянское возрождение XVI века, английская драма и т. п.; но всего чаще какой-нибудь великий человек должен отвечать за единство взгляда, за целостность обобщения: Петрарка, Сервантес, Данте и его время, Шекспир и его современники. Времени, современникам не всегда отводится плачевная роль привесок, кирпичей для пьедестала великого человека; можно сказать наоборот, что в последние годы эта обстановка главного лица заметно выдвинулась вперед и не только оттеняет великого человека, но и объясняет его, и в значительной мере сама им объясняется. При всем том, великий человек остается в центре всего, видимою для глаза связью, хотя бы на это место поставило его не содержание его деятельности, собранной в себе все лучи современного развития, а часто риторический расчет современного исследователя на то внешнее впечатление единства, какое производит на нас известное имя, известное событие, и которое мы склонны принять за единство внутреннее.

Другие риторические уловки приурочены к тому, чтоб усилить это искусственное впечатление: к великому человеку сходятся, в нем резюмируются все пути развития, от него расходятся все влияния, подобно тому как в саду, распланированном во вкусе XVIII столетия, все аллеи сведены веером или радиусами к дворцу или какому-нибудь псевдоклассическому памятнику, причем всегда оказывается, что памятник все же не отовсюду виден, либо неудачно освещен, или не таков, чтобы стоять ему на центральной площадке хорошо распланированного сада, с перспективами во все стороны. Понятно, почему теория героев, этих вождей и делателей человечества, как изображают их Карлейль и Эмерсон, * хороша и поэтична лишь в своей неприкосновенности, доведенная до конца. С этой точки зрения они, действительно, могут представиться избранниками неба, изредка сходящими на землю:

одинокое деятели, они стоят на высоте; им нет нужды в окружении и перспективе. Но современная наука позволила себе заглянуть в те массы, которые до тех пор стояли позади их, лишенные голоса; она заметила в них жизнь, движение, неприметное простому глазу, как все, совершающееся в слишком обширных размерах пространства и времени; тайных пружин исторического процесса следовало искать здесь, и вместе с понижением материального уровня исторических изысканий центр тяжести был перенесен в народную жизнь. Великие личности явились теперь отблесками того или другого движения, приготовленного в массе, более или менее яркими, смотря по степени сознательности, с какою они отнеслись к нему, или по степени энергии, с какою помогли ему выразиться. Говорить о них, как о выразителях *всего* времени, и вместе с тем обставлять их культурным материалом, свидетельствующим о движениях массы, значит — смешивать старое построение с новым, не замечая всей несообразности этой смеси. Или великие люди ведут за собою время, — в таком случае все подробности, касающиеся их среды и современного им быта, на которые так щедрый эссеисты, являются в этой связи привеском, лишенным серьезного значения; или во всем этом есть смысл, — в таком случае историческая работа совершается снизу, великие люди принимают ее из пеленки, переживают сознательно; но тогда говорить о герое, как о выразителе *всего* времени, значит — придавать ему сверхъестественные размеры Гаргантюа, забывая все разнообразие исторической мысли, воплотить которую не под силу одному человеку. Как бы то ни было, смешение ли старой точки зрения с новою, или просто возвращение к старому, только в этой подмалевке народными и бытовыми красками грунта, на котором должна тем ярче обрисовываться грандиозная фигура героя, есть известная доля лжи, которую я думал объяснить исканием риторического эффекта.

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

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

Под словом «обобщение» мы привыкли разуметь понятия весьма различные и далеко друг от друга расходящиеся. На практике в этом нет большого греха, но в науке интересно бывает отделить принятое от дозволенного. Вы изучаете, например, какую-нибудь эпоху; если вы желаете выработать свой собственный самостоятельный взгляд на нее, вам необходимо познакомиться не только с ее крупными явлениями, но и с тою

житейской мелочью, которая обусловила их; вы постараетесь проследить между ними связь причин и следствий; для удобства работы вы станете подходить к предмету по частям, с одной какой-нибудь стороны: всякий раз вы придете к какому-нибудь выводу или к ряду частных выводов.

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

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

Можно и облегчить себе эту задачу. Ваше внимание, например, обратила на себя история французской мысли в XVI веке. Вы изучили ее главных представителей — Рабле, Монтеня, Ронсара и Маро. Вы рассуждаете таким образом: если эти люди выдались вперед, если их сочинения более других продолжают привлекать внимание, то очевидно потому, что в них более таланта, и, как более талантливые, они сильнее успели воспринять и отразить современные им движения исторической мысли. И вот, Рабле и Маро являются представителями старой Франции, того «*esprit gaulois*», которому еще раз суждено было сказаться в полном цвете при дворах Франциска I и Маргариты Наваррской. Ронсар является несколько позже; он уже составляет переход к позднему литературному монархизму. Монтень — это тип вечного скептика, благодушно уединившегося на остров, когда впереди и сзади играет буря, и т. п. На этих трех идейках можно, если хотите, построить канву эпохи возрождения во Франции; к ним пристроились бы по категориям все промежуточные явления; другие, не подходящие, отнесутся к явлениям переходным; картина может выйти полная.

Историю английской литературы и жизни точно также пробовали объяснить из смены англо-саксонского и норманского элементов, их борьбы и примирения, и факты, казалось, укладывались в эти обобщения. * Но эти обобщения *не полны*, потому

что добыты без соблюдения тех условий постепенности, о которых говорено выше. Они могут и не противоречить условиям научным, но совпадение тех и других будет случайное. К этому разряду обобщений относится большая часть тех книжек, в заглавии которых стоит: такой-то и его время. Французская литература ими богата.

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

Само собою разумеется, я постараюсь по возможности избегать не научных и неполных обобщений. Несколько гипотетических истин, которые я предложу вам в начале этого методологического курса, могут показаться уклонением от этого правила, не достаточно оправданные фактами. Но они и предлагаются более как личный взгляд на генезис науки и поэзии, и должны подвергнуться потом проверке фактами; они казались мне необходимыми, как точка отправления, условность или состоятельность которой должна обнаружиться при обратном восхождении от результатов к посылкам. Что касается до фактического изложения, которое займет нас в последующих курсах, то здесь программе придется колебаться между полным обобщением, которое мы готовы назвать идеалом исторической науки, и тем узко-специальным исследованием, примеры которого мы видели на немецких кафедрах. Но научное обобщение, приложенное к широким литературным эпохам, которые всего более могли бы привлечь ваше внимание, возможно лишь в конце долгой ученой деятельности, как результат массы частных обобщений, добытых из анализа целого ряда частных фактов. Вы поймете, что подобного труда я серьезно

обещать не могу. С другой стороны, ограниченное более узкою, фактической сферой, обобщение легко может перейти к той специализации, избегать которой заставляют меня исключительные потребности русской кафедры. Тут, стало быть, необходим выбор, золотая середина.

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

Известно, какой поворот в изучении и в ценности добываемых результатов произвело в области лингвистики приложение сравнительного метода. В последнее время он был перенесен и в области мифологии, народной поэзии, так называемых странствующих сказаний, а с другой стороны применен к изучению географии и юридических обычаев. Крайности приложения, обличающие увлечения всякою новою системою, не должны разубеждать нас в состоятельности самого метода: успехи лингвистики на этом пути подают надежду, что и в области исторических и литературных явлений мы дождемся если не одинаково, то приблизительно точных результатов. Отчасти

эти результаты уже получены или ожидаются в близком времени. Например, на почве литературы, сравнительно-исторический метод во многом изменил ходячие определения поэзии, пораспатаал немецкую эстетику. Немецкая эстетика вскормлена была на классиках; она верила, и отчасти продолжает верить в личность Гомера. Гомеровский эпос есть для нее идеал эпопей; отсюда гипотеза личного творчества. Вместе с Винкельманом она молилась на красоты греческой пластики и на пластичность древней поэзии: отсюда является гипотеза красоты, как необходимого содержания искусства. Прозрачность греческого литературного развития, выразившаяся в последовательности эпоса, лирики и драмы, была принята за норму и даже получила философское освещение, по которому драма, например, не только являлась необходимым заключением литературной жизни народа, но и взаимным проникновением объективности эпоса с субъективностью лирики, и т. п.

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

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

Во всем этом не одно разрушение обветшалого взгляда, но и задатки нового построения. Если не ошибаюсь, сравнительное изучение поэзии должно во многом изменить ходячие понятия о творчестве. Вы это поверите сами. Положим, вы не имеете понятия о прелестях средневековой романтики, о тайнах Круглого Стола, об искании Святого Граля и о хитростях Мерлина. Вы в первый раз встретились со всем этим миром в «Королевских идиллиях» Теннисона. Он привлек вас своею фантастичностью, своею поэзией; вы полюбили его героев; их надежды и страдания, их любовь и ненависть, все это вы отнесли на счет поэта, умевшего воплотить перед вами эту, может быть, никогда не существовавшую на земле действительность. Вы судите по недавнему опыту, по тому или другому роману, который заявляет себя личным измышлением своего автора. Вслед за тем вам случилось раскрыть старые поэмы Гартмана фон-дер-Ауе, Готфрида Страсбургского и Вольфрама фон-Эшенбах: вы встретили в них то же содержание, знакомые лица и приключения — Эрека и страдальческий образ Эниты, Вивяну, опутавшую Мерлина, любовь Ланцелота и Джиневры. Только мотивы действия здесь иные, чувства и характеры архаистич-

нее, под стать далекому веку. Вы заключаете, что здесь произошло заимствование новым автором у старых, и найдете поэтический прогресс в том, что в прежние образы внесено более человеческих мотивов, более понятной нам психологии, более современной рефлексии. Вы, разумеется, отнесете на счет XIX века ту любовь к фламандской стороне жизни, которая останавливается на ее иногда совершенно неинтересных мелочах, и на счет XVIII столетия то искусственное отношение к природе, которое любит всякое действие вставлять в рамки пейзажа и в его стиле, темном или игривом, выражать свое собственное сочувствие человеческому делу. Средневековый поэт мог рассказывать о подвигах Эрека, но ему в голову не пришло бы говорить о том, как он въехал на двор замка Иньоля, как его конь топтал при этом колючие звезды волчца, выглядывавшие из расщелин камней, как он сам оглянулся и увидел вокруг себя одни развалины: «Здесь стояла покосившись арка, оперенная папоротником, там обвалилась большая часть башни, словно отпавший от утеса камень, на который высыпала веселая семья цветов. Обломок лестницы висел высоко кверху: она открыта солнцу, и на ней следы шагов, теперь давно замолкших. Чудовищные стволы плюща охватили ветвистыми объятиями серые стены и всасываются в пазы между камней; внизу они похожи на свившихся в узел змей, вверху раскинулись тенистою рощей». ¹

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

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

Лотце * называет гениальным поэтическим инстинктом склонность великих поэтов обрабатывать сюжеты, уже подвергшиеся однажды поэтической переработке. Таков, как известно, прием Шекспира: его драмы построены большею частью на итальянских новеллах, а исторические пьесы — на хронике Голиншеда. Лотце присоединяет к нему еще Гёте. Примеров, подобных приведенному, можно подобрать множество; ² только они могут показаться слишком специальными,

¹ Tennyson, *Idylls of the King*: Enid.

² См. Nutt, *Studies on the legend of the Holy Grail* (London, 1888), стр. 235 след. (История идеала Граля; 248 след.: Вольфрам и Вагнер).

подобранными и потому недоказательными. Доказательство приносит ежедневный опыт: нет повести или романа, которых положения не напомнили бы нам подобные же, встреченные нами при другом случае, может быть, несколько переиначенные и с другими именами. Интриги, находящиеся в обращении у романистов, сводятся к небольшому числу, которое легко свести к еще меньшему числу более общих типов: сцены любви и ненависти, борьбы и преследования встречаются нам однообразно в романе и новелле, в легенде и сказке, или лучше сказать, однообразно провожают нас от мифической сказки к новелле и легенде и доводят до современного романа. Легенда о Фаусте обошла под разными именами старую и новую Европу; Прометей Эсхила можно угадать в Лео Шпильгагена, в Gramathas индийского эпоса, в мифе о снесении небесного огня на землю. Ответ на поставленный вопрос может быть предложен опять же в форме гипотетического вопроса: не ограничено ли поэтическое творчество известными определенными формулами, устойчивыми мотивами, которые одно поколение приняло от предыдущего, а это от третьего, которых первообразы мы неизбежно встретим в эпической старине и далее, на степени мифа, в конкретных определениях первобытного слова? Каждая новая поэтическая эпоха не работает ли над истари завещанными образами, обязательно возвращаясь в их границах, позволяя себе лишь новые комбинации старых, и только наполняя их тем новым пониманием жизни, которое собственно и составляет ее прогресс перед прошлым? По крайней мере, история языка предлагает нам аналогическое явление. Нового языка мы не создаем, мы получаем его от рождения совсем готовым, неподлежащим отмене; фактические изменения, приводимые историей, не скрадывают первоначальной формы слова или скрадывают постепенно, незаметно для двух следующих друг за другом поколений. Новые комбинации совершаются внутри положенных границ, из обветрившегося материала: я укажу в пример на образование романского глагола. Но каждая культурная эпоха обогащает внутреннее содержание слова новыми успехами знания, новыми понятиями человечности. Стоит проследить историю любого отвлеченного слова, чтоб убедиться в этом: от слова *дух*, в его конкретном смысле, до его современного употребления так же далеко, как от индийского Прамата до Прометей Эсхила.

Это внутреннее обогащение содержания, этот прогресс общественной мысли в границах слова или устойчивой поэтической формулы должен привлечь внимание психолога, философа, эстетика: он относится к истории мысли. Но рядом с этим фактом сравнительное изучение открыло другой, не менее знаменательный факт: это ряд неизменных формул, далеко простирающихся в области истории, от современной поэзии к древней, к эпосу и мифу. Это материал столь же устойчивый, как

и материал слова, и анализ его принесет не менее прочные результаты. Иные из них уже вырабатываются современною наукою; другие выражены были ранее, хотя еще гипотетически. «Можно бы составить чрезвычайно интересный труд о происхождении народной поэзии и о переходе схожих сказаний из века в век и из одной страны в другую», — говорил Вальтер-Скотт в одном примечании к «Lady of the Lake»: «тогда обнаружилось бы, что то, что в одном периоде было мифом, перешло в роман следующего столетия и позднее в детскую сказку. Такое исследование значительно умалило бы наши представления о богатстве человеческой изобретательности».

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

ИЗ ВВЕДЕНИЯ В ИСТОРИЧЕСКУЮ ПОЭТИКУ

(ВОПРОСЫ И ОТВЕТЫ)

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

Несколько лет тому назад мои лекции в университете и на высших женских курсах, посвященные эпосу и лирике, драме и роману, в связи с развитием поэтического стиля, имели

¹ Сл. Ten Brink, *Über die Aufgabe der Litteraturgeschichte*, Strassburg, 1890; Wetz, *Über Litteraturgeschichte*, Worms, 1891; Elster, *Die Aufgaben der Litteraturgeschichte*, Leipzig, 1894; Betz, *Essai de bibliographie des questions de Littérature comparée* (*Rev. de philol. franç. et de littérature*, X, 4; XI, 1, 2); Elster, *Principien der Litteraturwissenschaft*, I-er B., Halle, Niemeyer; *Texte, L'histoire comparée des littératures*, в *Revue de philologie française et de littérature*, X, 4; Birié, *Enquête sur l'évolution littéraire*, 1891, Charpentier; Rod, *De la littérature comparée*, Genève, 1886; Ernst Grosse [Die Anfänge der Kunst, *Frhg. u. Leipz.*, 1894]; Brunetière, *La doctrine évolutive et l'histoire de la littérature*, *Revue des deux Mondes*, 1898, 15 Février, стр. 874 след.; H. C. Müller, *L'état scientifique de la littérature comparée* (*Revue internationale de l'enseignement*, 1898, № 35?); Elster, *Weltliteratur und Litteraturvergleichung*, в *Archiv f. d. Studium Neueren Sprachen*, CVII B. (N. S. VII B.) Heft 1—2 (1901), стр. 3 след.

в виду собрать материал для методики истории литературы, для индуктивной поэтики, которая устранила бы ее умозрительные построения, для выяснения сущности поэзии — из ее истории. Мои слушательницы узнают в обобщениях, которые я предложу, много старого, хотя менее решительно сформулированного, более сомнений, чем утверждений, еще более исканий, потому что спрос не беда, беда в положениях, под которыми слаба основа фактов.

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

Такова литература предмета: исканий больше, чем аксиом; разве договорились мы, например, хотя бы относительно понимания поэзии? Кого удовлетворит туманная формула, недавно предложенная Брюнетьером: поэзия — это метафизика, проявляемая в образах и таким путем выятная сердцу (*une métaphysique manifestée par des images et rendue sensible au coeur*)?

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

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

В истории литературы есть целый ряд таких *Les pourquoi*, которые когда-то ставили, на которые отвечали, и ответы еще существуют в переживании, как основа некоторых историко-литературных взглядов. Было бы полезно их пересмотреть, чтобы не очутиться в положении простолюдина, уверенного, что солнце вертится и играет на Иванов день. По-

лезно выставить и новые «les rouqnoi», потому что неизведанного много, и оно часто идет за решенное, понятное само собою, как будто все мы условились хотя бы относительно, например, того, что такое романтизм и классицизм, натурализм и реализм, что такое возрождение и т. п.

Таковыми вопросами я хотел бы заняться. Примеры я возьму не из современности, хотя все к ней сводится. Старина отложилась для нас в перспективу, где многие подробности затушеваны, преобладают прямые линии, и мы склонны принять их за выводы, за простейшие очертания эволюции. И отчасти мы правы: историческая память минует мелочные факты, удерживая лишь веские, чреватые дальнейшим развитием. Но историческая память может и ошибаться; в таких случаях новое, подлежащее наблюдению, является мерилom старому, пережитому вне нашего опыта. Прочные результаты исследования в области общественных, стало быть, и историко-литературных явлений, получаются таким именно путем. Современность слишком спутана, слишком нас волнует, чтобы мы могли разобраться в ней цельно и спокойно, отыскивая ее законы; к старине мы хладнокровнее и невольно ищем в ней уроков, которым не следуем, обобщений, к которым манит ее видимая законченность, хотя сами мы живем в ней наполовину. Это и дает нам право голоса и проверки. Еще недалеко то время, когда вопросы о развитии религиозного сознания и языка решались на основании одних лишь древних документов. Мы увлеклись Ведами и санскритом и создали здание сравнительной мифологии и лингвистики, относительно стройные системы, в которых все было на месте и многое условно; не будь этих систем, не явилась бы критика, поверка прошлого настоящим. Мы конструировали религиозное мирозерцание первобытного человека, не спросившись близкого к нам опыта, объектом которого служит наше простонародие, служим мы сами; строили фонетические законы для языков, звуки которых никогда до нас не доносились, а рядом с нами бойко живут и развиваются диалекты, развиваются по тем же законам физиологии и психологии, как и у наших прародителей арийцев. Прогресс в области мифологической и лингвистической наук зависит от проверки систем, построенных на фактах исторического прошлого, наблюдениями над жизнью современных суеверий и говоров. То же в истории литературы: наши воззрения на ее эволюцию создались на исторической перспективе, в которую каждое поколение вносит поправки своего опыта и накапливающих сравнений. Мы отказались от личного, в нашем смысле слова, автора гомеровских поэм, потому что наблюдения над жизнью народной поэзии, которую внешним образом приравнивали к условиям ее древнейшего проявления, раскрыли неведомые дотоле процессы массового безличного творчества. Затем мы отказались и от крайностей этих воззрений, навеянных

романтизмом, от несбыточного народа-поэта, потому что в народной поэзии личный момент объявился в большей мере, чем верили и прежде; гомеровская критика поступилась с своей стороны, и личный автор или авторы гомеровских поэм снова выступают перед нами, хотя и не в той постановке, как прежде.

Я заговорил о романтизме, и мне хочется показать на нем, как часто старые формулы исправляются и освещаются новыми, и наоборот. Определений романтизма множество, начиная с Гёте, для которого классическое было равносильно здоровому, романтическое — болезненному; романтики находили определения романтизма в безграничном субъективизме, в «реализации прекрасного изображением характера» (*la réalisation de la beauté par l'expression du caractère*); для Брюнетьера романтизм, индивидуализм и лиризм существенно одно и то же: начнешь с одного, кончишь другим и т. д. Но одну общую черту можно подчеркнуть как в явлении, так и в определениях северно-европейского романтизма: стремление личности сбросить с себя оковы гнетущих общественных и литературных условий и форм, порыв к другим, более свободным, и желание обосновать их на предании. Отсюда идеализация народной старины, или того, что казалось народностью: увлечение средними веками, с включением католичества, расцвеченного фантастически, и рыцарства: *mœurs chevaleresques* (*M-me de Staël*); любовь к народной поэзии, в которой оказывается так много не своего, к природе, в которой личность могла развиваться эгоистично, довлея себе в пафосе и наивном самообожании, в забвении общественных интересов, иногда в реакции с ними. Эти общие течения не бросают ли свет на некоторые стороны италийского гуманизма? Основы латинской культуры и миро-созерцания долго покоились в Италии под наносным грунтом средневековых церковных идей и учреждений, вымогаясь наружу, пока не сказались открыто, сознательно, отвечая такому же требованию обновления на почве народных основ, на этот раз не фиктивных и не фантастических. Гуманизм — это романтизм самой чистой латинской расы; отсюда определенность и прозрачность его формул, в сравнении с туманностью романтических; но там и здесь сходные образования в области индивидуализма и та же ретроспективность в литературе и мировоззрении.

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

Начнем с эпоса. На известной стадии народного развития поэтическая продукция выражается песнями полулирического, полуповестьвательного характера, либо чисто эпическими.¹

¹ Образец таких лиро-эпических кантилен местно-исторического содержания представляют Картвельские песни (Сборн. матер. для описания местностей и племен Кавказа, XIX, 2-й отд.).

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

К этому присоединяется и другой народно-психологический момент. В основе французских *chansons de geste* лежат старые былевые песни о Карле Великом и его сверстниках, заслонившие и поглотившие более древние песенные предания меровингской поры. Они жили, может быть, группировались, как наши былины, забывались и обобщались: это обычный механический процесс народной идеализации. Через два столетия *chansons de geste* обновят эти сюжеты; те же имена и сходные подвиги, но настроение новое: мы в разгаре феодальной эпохи, полной звука мечей и героически-народного, жизнерадостного самосознания, поддержанного чувством единой политической силы; *douce France* раздается повсюду. Личный поэт выбрал бы для выражения этого национального самосознания вымышленные типы, либо современных исторических деятелей с поправками под стиль типа. Для полу-личного певца старой эпопеи, как мы характеризовали его выше, это было бы психически невысказано, да его бы и не поняли, и он бессознательно берет за материал старых преданий и песенных типов, которые поколения певцов и слушателей постепенно приближали к своему пониманию, к уровню времени. Император Карл делается народным властителем Франции тем же путем, как Илья Муромец богатырем-крестьянином; сарацины, саксы стали врагами Франции вообще, поэту оставалось только овладеть этой совершившейся без него, но и в нем самом, идеализацией — и явился французский исторический эпос; исторический не в том

смысле, что в нем выведены действительные исторические лица, а в том, что в формах прошлого он выразил народное настроение настоящего.

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

ской Германии: Италия и Бари, Константинополь и Палестина с Иерусалимом; это не география крестовых походов, фактически объединивших восток и запад, а теоретический кругозор Империи, в котором исчезали отдельные национальности, исчезала на деле немецкая. В такой яркой поэме, как Нибелунги, исторические воспоминания о бургундах и гуннах, обновившиеся с появлением новых гуннов-мадьяр, и мифологическая сказка о Сигфриде не приводят к тому боевому сознанию, которое ответило бы «миллой Франции» в песне о Роланде. Немецкий эпос — романтический, не народно-исторический.

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

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

И вот, между прочим, *почему* у нас не могло быть животной эпопеи, хотя животными сказками мы не беднее, если не богаче других народов, и новейшие европейские исследователи этого вопроса обращаются к нам за материалом и освещением. Животной эпопее надо было прислониться к героической, а она не успела сложиться. Сатирические сказки с зверями, как действующими лицами, в роде сказки о Ерше Ершовиче, уже стоят вне полосы развития эпоса.

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

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

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

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

В XII веке Вильгельм Мальмсберийский рассказал поэтически-мрачную легенду, случайно вспомнившуюся Гейне: какой-то знатный молодой римлянин позвал к себе на свадьбу друзей и знакомых; после пира, когда все были навеселе, вышли на луг, чтобы поплясать и поиграть в мяч. Молодой был мастером этого дела; снаряжаясь к игре, он снял обручальный

перстень и надел его на палец бронзовой античной статуи, которая там стояла. То была статуя Венеры. Когда, по окончании игры, он подошел, чтобы взять свой перстень, палец статуи, на который он был надет, оказался пригнутым к ладони. После напрасных усилий освободить кольцо, молодой человек удалился, не сказав ни слова никому, чтобы его не осмелили и не похитили кольца в его отсутствие. Ночью он вернулся в сопровождении слуг; каково же было его изумление, когда палец статуи оказался выпрямленным и без кольца. С тех пор между молодым и его женой всегда являлось какое-то призрачное существо, невидимое, но ощущаемое: «ты обручился со мной, слышался голос, я богиня Венера, твой перстень у меня, и я никогда не отдам его». Долгое время длились эти муки; пришлось прибегнуть к заклинаниям священника Палумбо, чтобы удалить дьявольское наваждение.¹

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

Народ пел свои древние песни, обрядовые с остатками язычества, любовные (*winiliod*), женские (*puellarum cantica*), которые наивно переносил и в храмы. Он или унаследовал их, либо творил бессознательно по типу прежних, не соединяя с ними идеи творчества, личной ценности, а церковь обесценивала их в его глазах, говоря об их языческом содержании и греховном соблазне. И та же церковь обучала грамотности по латинским книгам, заглядывала, в целях риторического упражнения, в немногих классических поэтов, дозволенных к чтению, приучала любоваться их красотами, обходить соблазны аллегорическим толкованием; любопытство было возбуждено, читались втихомолку и поэты, не патентованные школьным обиходом, и на чужих образцах воспитывались к сознанию того, что было еще не выяснено на путях народно-психического развития. Стали творить, подражая; для этого надо было научиться языку, овладеть поэтическим словарем, проникнуться стилем, если не духом писателя — это ли не личный подвиг? В духовной школе развилось понятие *dictare* в значении упражнения, сочинения вообще, лишь впоследствии сгузившегося к значению поэтического вымысла: *dichten*. От понятия труда, к которому способны были немногие, переходили к понятию творчества, сначала и естественно на языке образцов, в робком подражании их манере, с постепенным втор-

¹ Сл. легенду о юноше с острова Книда, влюбленном в Афродиту Праксителя, *Cherbuliez, L'art et la nature*, p. 41.

жением личных и современных мотивов. Когда народная речь окрепла и оказалась годной для поэтического выражения, не без воздействия латинской школы, когда развитие личного сознания искало этого выражения, импульс был уже дан. Рыцарская лирика с ее личными поэтами и тенденциями явилась лишь новым выражением скрещивания своего, народного, с пришлым и культурным, что ускорило народно-поэтическую эволюцию, поставив ей серьезные задачи.

Так было на Западе, с его латинской школой, незаметно рассевавшей лучи классической культуры, с священным писанием, которое упорно берегли от вторжения народной речи. Христианская мысль, может быть, оттого не выигрывала, народ обходился катехизацией духовника, проповедью, легендой и толковой библией, но в то время, как он коснел в двоеверии, вокруг латинской библии создавалась и поддерживалась латинская школа, с слабыми, а затем яркими откровениями древней поэзии. Когда в XIII—XIV веках появились переводы священного писания на народных языках, латинская школа уже сделала свое дело.

Почему славянский восток не произвел в средние века своей изящной литературы, своей личной поэзии, не создал литературной традиции? ¹ Много можно объяснить более поздним выступлением славянства на почву культурной истории, географическим положением, обязывавшим к борьбе с иноплеменным востоком, и т. п. Остановимся лишь на школе, на двойственности образовательных элементов, которые и здесь, как на Западе, определили характер нового развития — в отличие от (видимой, по крайней мере) цельности древнего. И здесь, с одной стороны, народная, языческая, обрядовая или былевая поэзия, богатству которой мы до сих пор дивуемся в ее сербских и русских образцах, оригинальная по колориту и метру, которой не забыть в общем аккорде европейских песен; с другой — церковь, за которой стояло образовательное греческое предание, поэтическое и философское. Им она поступилась на славянской почве; целям и успеху проповеди ответил принцип народных церквей, народных и по языку поучений и по церковно-славянскому переводу св. писания, более внятному верующим, чем латинская библия. Это был шаг вперед в смысле усвоения и преуспевания христианского учения, хотя двоеверие народно-славянской поэзии ничем не отличается от сходных явлений на Западе и, пожалуй, еще откровеннее. Славянская библия определила, в известной мере, и характер школьного дела: не было того импульса, который заставил западного человека учиться по Донату * языку, который был языком би-

¹ Иначе Срезневский, Мысли об истории русского языка, 115—116: отсутствие стихотворства у славян объясняется исключительным спросом на литературу византийскую, где художественного стихотворства не было.

блии и мессы, но и языком *Виргилия*; не было образцов, чужого примера, который заманил бы к подражанию, к попытке поднять и свой собственный народно-поэтический клад. Если западную литературу можно представить себе, как результат скрещивания народного с классическим латинским, то на славянском Востоке такое скрещивание произошло в более узком смысле, определенном целями грамотности и церковного просвещения. Вот почему не было и поэзии.

Как бы пошло европейское литературное развитие, представленное эволюции своих собственных народных основ — вопрос, повидимому, бесплодный, но вызывающий некоторые теоретические соображения, которым действительные факты идут навстречу. Очевидно, органическая эволюция совершилась бы медленнее, не минуя очередных стадий, как часто бывает под влиянием чуждой культуры, заставляющей, иногда не вовремя, созревать не зрелое, не к выгоде внутреннего прогресса. В основе греческой драмы лежат обрядовые хоровые песни, вроде наших весенних хороводов; их простейшее религиозное содержание обобщилось и раскрылось для более широких человеческих идей в культе *Диониса*; художественная драма примкнула к этой метаморфозе народного аграрного игрища. Обратимся на Запад. И здесь существовали народные хороводы, простейшие основы драматических действий, но дальнейшего развития на этой почве мы не видим; если были зародыши соответствующего, обобщающего культа, то они заглохли, не принеся плода. Явилась церковь и создала из обихода мессы род духовной сцены — мистерию; но она лишена была народной основы, которая питала бы ее и претворяла, развиваясь вместе с догматом и выходя из него: церковная основа явилась со стороны, нерушимая, не подлежащая развитию. Площадная сцена, куда переселился впоследствии этот религиозный театр, могла внести в него несколько бытовых сцен и комических типов, не психологический анализ и не понятие внутреннего конфликта; и здесь школа дала лишек прогресса, приучив к иносказанию, к аллегоризации *Виргилия*, к обобщениям, которыми она орудовала, как живыми лицами: к фигурам *Пороков* и *Добродетелей*, *Филологии* и *Человека*, *Every man*. * Слияние этих обобщений с эпически-неподвижными лицами мистерии указывало на возможность дальнейшего развития, на задатки драматической жизни. А между тем уже в средневековом, даже женском монастыре читали комедии *Теренция*, помнили *Сенеку*; с ним снова входит в оборот предание древней драмы. В XIV веке является и первое гласное ему подражание. С XVI века драма водворилась, как признанный литературный жанр, завоевавший общие симпатии: за *Шекспиром* стоит английская драма *Сенековского* типа.

Откуда это поднятие, популярность драмы? Если литература отражает спросы жизни, то между ними и известными

поэтическими формами позволено предположить некоторое соответствие, если б даже те и другие не развились совместно; усваивается лишь то, к чему есть посылка в сознании, во внутренних требованиях духа.

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

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

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

Почему это? Мы обращаемся за справками к Греции, к условиям афинской политики, соединяем развитие личности с требованиями свободного общественного строя и переносим эти выводы на блестящий период Елизаветинской драмы, где оба условия, казалось, соединились к одной цели. Но мы не в состоянии помирить этот вывод с параллельным поднятием испанской драмы, в душной политической атмосфере, под религиозным гнетом, связывавшим свободу личности, вогнавшим ее в узкую стезю энтузиазмов и падений. Ясно, что не качества общественной среды вызвали драму, а внезапный подъем народного самосознания, воспитанного недавними победами к уверенности в грядущих, широкие исторические и географические горизонты, поставившие национальному развитию новые общечеловеческие цели, новые задачи для энергии личности. За греческой, английской и испанской драмой стоят: победа эллинизма над персидским востоком, торжество народно-протестантского сознания, наполняющее такую жизнерадостностью английское общество эпохи Елизаветы, и грёза всемирной испанской монархии, в которой не заходит солнце. В среде, где личность уходила без остатка в безразличие массы, ликования победы выразились бы народной эпической песней, в которой общее настроение, общая оценка пережитого скажется прославлением типического героя; в личности обособившейся яркий исторический момент, самая громоздкость обступивших ее событий вызовет потребность анализа, счетов с собою и с руководящими началами жизни, в виду требования

действия, обострит этот внутренний конфликт, который явится и условием и продуктом индивидуализации. Драматическая форма, как внешнее действие, как сцена, уже существовала; теперь она объявится драмой, отвечая спросу времени; условиями ее художественного обособления, ее популярности представляются мне: развитие личности и громкие события народно-исторического характера, открывающие народу новые пути и далекие перспективы.

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

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

История греческого литературного развития дает нам, приблизительно, картину последовательного выделения литературных родов, которую мы невольно склонны обобщать, усматривая в каждом роде, являющемся на сцену истории, отражение известных общественных и художественных требований, искавших и находивших себе соответствующее выражение в эпосе, лирике, драме и романе. Литературы новой Европы дают видимо такую же последовательность, но органическую или нет, вот вопрос. Мы уже знаем, что наши литературы сложились под воздействием пришлых, классических, что, например, ново-европейская драма вышла из не народных основ и доразвилась под влиянием древней. Прочных выводов здесь быть не может, тем более, что изучение народной поэзии открывает нам новые точки зрения, колеблющие возможные выводы. Оказывается, что в поэзии обряда, древнейшем показателе поэтического развития вообще, соединены, в наивном синкретизме, все роды поэзии, насколько они определяются внешними признаками формы: и драма в действии, и диалог хоро-

вода, и эпический сказ, и лирическая песня; более того: все это в соединении с музыкой, которая долгое время будет сопровождать продукцию той или другой поэтической формы, последовательно выделяющейся из безразличия обрядовой поэзии: будут петь и эпос, лирику, и в драме будет присутствовать музыкальный элемент; обособление музыки от лирического текста и одностороннее развитие последнего совершилось в Греции в по-Александровскую пору. По какому принципу совершилось это выделение, мы решать не станем; вопросы генезиса, всегда темные, лучше предоставить поэтике будущего, поставленной на рационально-исторической почве. Обратимся к новой Европе, с двойственностью ее образовательных и поэтических элементов: здесь эпос и лирика даны издавна, с средних веков; развилась и драма, испытавшая с XIV века и влияние драмы классической; с XIV века водворяется и художественная новелла, прототип нашего романа. С тех пор мы владеем всеми главными формами поэзии, а исторический опыт продолжает убеждать нас, что между ними есть какое-то чередование, как бы естественный подбор в уровень с содержанием сознания. Это, быть может, ложное впечатление, но оно само собою напрашивается. Почему драма является преобладающей поэтической формой в XVI—XVII веках? Почему новелла-роман надвигается начиная с конца XIV века, чтобы стать господствующим литературным выражением нашего времени? Последний вопрос не раз ставили в ожидании ответа, который и мы не в состоянии дать. Ограничусь параллелью, которая, быть может, объяснит нам не происхождение романа, а качества общественной среды, способной его возделывать. В Греции драма стоит еще в полосе национально исторического развития, роман принадлежит той поре, когда завоевания Александра Великого его нарушили, когда самостоятельная Греция исчезла во всемирной монархии, смешавшей восток и запад, предания политической свободы поблекли вместе с идеалом гражданина, и личность, почувствовав себя одинокой в широких сферах космополитизма, ушла в самое себя, интересуясь вопросами внутренней жизни за отсутствием общественных, строя утопии за отсутствием предания. Таковы главные темы греческого романа: в них нет ничего традиционного, все интимно буржуазное; это драма, перенесенная к очагу, со сцены — в условия домашнего обихода; она остается, тем не менее, драмой, действием: таково на самом деле название греческого романа. Древние греки жили общественной жизнью, на агоре, более чем дома, и тогда как дома жилось просто; храмы были чудом искусства, театр народным учреждением. Средневековые флорентийцы любили роскошь общественных празднеств и с торжеством носили по улицам мадонну Чимабуэ, потому что видели в ней идеал красоты, а дома царили родовые нравы, воспетые Данте: мужчины умывались редко и за столом не знали

вилки. Мы заменили художественную пестроту старинной одежды — черным сюртуком, величие наших публичных зданий отличается ремесленным колоритом, зато искусство и поэзия в миниатюре спустились до домашнего употребления, и драму мы переживаем в формах романа для чтения в обстановке домашнего комфорта.

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

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

ник в одно: роскошное поле, густая пшеница стоит в рост человека, отягченная колосьями; из другого иной вид: поле битвы, усеянное трупами, и море крови; в третьем открылась прежняя нива, наполовину сжатая, но на всей полосе всего один человек.¹

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

¹ См. сходные легенды смоленские и екатеринославские в «Этнографическом обозрении», VI, 212; XIII—XIV, 250; XV, 189; XVI, критика, 193 (из Ков. губ. вед.); XVII, 183.

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

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

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

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

Между этими реальными формулами и их позднейшими по-

этическими воспроизведениями, между милезийской сказкой и повестью Апулея прошли века развития, обогатившие содержание общественных и личных идеалов; отсюда такая разница в освещении. Именно эволюция этих идеалов не обуславливает ли повторение споров на тот или другой литературный сюжет, обновление старых?..

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

Но оставам период начинаний и смещений. Вообразим себе, что эволюция общественных и личных идеалов совершается ровно, что в ней есть моменты перехода от старого к новому, когда это новое требует выражения в формах научной рефлексии или поэтического обобщения, — что нас и интересует. В памяти народа отложились образы, сюжеты и типы, когда-то живые, вызванные деятельностью известного лица, каким-нибудь событием, анекдотом, возбуждившим интерес, овладевшим чувством и фантазией. Эти сюжеты и типы обобщались, представление о лицах и фактах могло заглухнуть, остались общие схемы и очертания. Они где-то в глухой темной области нашего сознания, как многое испытанное и пережитое, видимо забытое и вдруг поражающее нас, как непонятное откровение, как новизна и вместе старина, в которой мы не даем себе отчета, потому что часто не в состоянии определить сущности того психического акта, который негаданно обновил в нас старые воспоминания. То же самое в жизни литературы, народной

и художественно-сознательной: старые образы, отголоски образов, вдруг возникают, когда на них явится народно-поэтический спрос, требование времени. Так повторяются народные легенды, так объясняется в литературе обновление некоторых сюжетов, тогда как другие видимо забыты.

Чем объяснить и этот спрос и это забвение? Может быть, не забвение только, а и вымирание. Ответом могли бы послужить аналогические явления в истории нашего поэтического стиля, если бы эта история была написана. В нашем поэтическом языке, и не только в оборотах, но и в образах, совершается постепенный ряд вымираний, тогда как многое воскресает для нового употребления; увлечение народной и средневековой поэзией со времени Гердера и романтиков свидетельствует о таком перебое вкусов. Не говорю о более или менее близкой к нам современности, которую мы уже начинаем ощущать, как архаическую, но мы не сочтем поэтичным гомеровское сравнение героя с ослом, врагов, нападающих на него с досадливыми мухами, тогда как иные образы и сравнения до сих пор остаются в обороте, избитые, но внятные, видимо связывающие нас, как обрывки музыкальных фраз, усвоенных памятью, как знакомая рифма, и вместе с тем вызывающие вечно новые подсказывания и работу мысли с нашей стороны. Какой-то немецкий эрудит посвятил особую монографию одной поэтической формуле, проследив ее от народной песни до новых проявлений в изящной литературе: *Wenn ich ein Vöglein wär!* Таких формул много.

Подсказывание — это то, что английская, если не ошибаюсь, эстетика окрестила названием суггестивности. Вымирают или забываются, до очереди, те формулы, образы, сюжеты, которые в данное время ничего нам не подсказывают, не отвечают на наше требование образной идеализации; удерживаются в памяти и обновляются те, которых суггестивность полнее и разнообразнее и держится дольше; соответствие наших нарастающих требований с полнотою суггестивности создает привычку, уверенность в том, что то, а не другое, служит действительным выражением наших вкусов, наших поэтических вожелений, и мы называем эти сюжеты и образы поэтическими. Метафизик ответит на это историко-сравнительное определение отвлеченным понятием прекрасного и даже постарается обобщить его, сравнив с впечатлением, которое мы выносим из других искусств. И он убедит нас, если и для них он поставит те же вопросы устойчивости и суггестивности, которые определяют и нормы изящного, и их внутреннее обогащение на пути к той *science des rythmes supérieurs*, которые отличают наши вкусы от вкусов дикарей (Jean Lahor). Пока эта работа не сделана, правы будут те, которые постараются извлечь понятие специально поэтического не только из процессов его восприятия и воспроизведения, но и из изучения тех особых средств, кото-

рыми располагает поэзия и которые, накапливаясь в истории, обязывают нас, указывая нормы личному символизму и импрессионизму. Процессов восприятия и воспроизведения, сказали мы, потому что то и другое существенно одно и то же, разница в интенсивности, производящей впечатление творчества. Все мы более или менее открыты суггестивности образов и впечатлений; поэт более чуток к их мелким оттенкам и сочетаниям, апшерцепирует их полнее; так он дополняет, раскрывает нам нас самих, обновляя старые сюжеты нашим пониманием, обогащая новой интенсивностью знакомые слова и образы, увлекаая нас на время в такое же единение с собою, в каком жил безличный поэт бессознательно-поэтической эпохи. Но мы слишком многое пережили врознь, наши требования суггестивности выросли и стали личнее, разнообразнее; моменты объединения наступают лишь с эпохами успокоенного, отложившегося в общем сознании жизненного синтеза. Если большие поэты становятся реже, мы тем самым ответили на один из вопросов, который ставили себе не раз: *почему?*

ИЗ ИСТОРИИ ЭПИТЕТА

Если я скажу, что история эпитета есть история поэтического стиля в сокращенном издании, то это не будет преувеличением. И не только стиля, но и поэтического сознания от его физиологических и антропологических начал и их выражений в слове — до их закрепощения в ряды формул, наполняющихся содержанием очередных общественных мирозерцаний. За иным эпитетом, к которому мы относимся безучастно, так мы к нему привыкли, лежит далекая историко-психологическая перспектива, накопление метафор, сравнений и отвлечений, целая история вкуса и стиля в его эволюции от идей полезного и желаемого до выделения понятия прекрасного. Если бы эта история была написана, она осветила бы нам развитие эпитета; пока хронология эпитета может послужить материалом будущего, более широкого обобщения. * Польза такой хронологии стоит в прямой зависимости от богатства и разнообразия данных, находящихся в руках собирателя; я не могу похвалиться ни тем, ни другим и потому даю лишь наброски, ставлю вопросы и прошу дополнений.¹

Эпитет свойствен и поэзии, и прозаической речи; в первой он обычнее и рельефнее, отвечая поднятому тону речи. Гельги возвышается над другими витязями, как *благородный* ясень над терновником, — как *росою увлажненный* телец над стадом, впереди которого он бежит (Helgakv. Hundingsbana, II, 36); Сигурд сравнивается с *благородным* или *зеленым* пореем, *блестящим* (драгоценным) камнем, *высоконогим* оленем, *красным* золотом (Gudrunarkv. I, 18; II, 2). * Вот общий тип эпитета.

Эпитет — одностороннее определение слова, либо подновляющее его нарицательное значение, либо усиливающее, подчеркивающее какое-нибудь характерное, выдающееся качество предмета. Первый род эпитетов можно бы назвать *тавтоло-*

¹ Указания на источники и пособия, которыми я пользовался, найдут себе место в книге, из которой извлечена предлагаемая заметка.

гическими: *красна девица*, например, в сущности тождесловие, ибо и прилагательное и существительное выражают одну и ту же идею света, блеска, причем в их сопоставлении могло и не выражаться сознание их древнего содержательного тождества. См. еще: *солнце красное, жуто золото* (сербск.), *белый свет, грязи топучие* и др.

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

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

Возьмем примеры из народной поэзии. Белизна лебеди, например, может быть названа ее существенным признаком, как и *ὄρνις ἄδωρ* (Od. IV, 458), что нам казалось бы излишним; но старо-франц. *escut bucler* (Ch. d. Rolant v. 526) характеризует щит не со стороны его крепости или формы, а по выпуклому, обыкновенно украшенному возвышению в середине; «руино вино» сербской песни отзывается случайностью подбора (Гом. *ајџоф*, реже *мѣлац*, *ѣрџдрџ*; ит. *vinu* него), ее «честитя цар», «бјели двори», «вода ладна», «ситна мрежа»; «ступистая лошадушка», «тихомерные беседушки» (Барсов, Причит.), «столы белодубовые», «ножки резвые», «кествущка сахарная» и т. п. наших былиин указывают на желаемый идеал: коли царь, то честитый, стол белодубовый, стало быть, хороший, крепкий.

Отсюда пристрастие к эпитету «золотой»: у Асвинов колесница, и ось, и сиденье, и колеса, и вожжи — золотые, у Воруны золотой панцырь, у Индры громовые стрелы и жилище из золота; Слово о Полку Игорева говорит о «золотом столе», золотом седле и т. д.; в малорусских народных песнях являются золотые столы, ножи, челнок, весло, соха, серп и т. д.; в литовских: кольцо, шпоры, подковы, стремя, седло, ключи.¹ У древних германцев золото принадлежность богов, серебро героев; железо является лишь в позднейших произведениях англосаксонской и северной поэзии.

Мерилом подобного рода определений служит нередко бытовое или этнографическое предание, сохранившееся в переживаниях. Лучшим материалом для копеечных древок считался

¹ Указаниями на эпитеты литовской и латышской народной поэзии я обязан любезности Э. А. Вольгера. Другие сообщения из области эпитета сделаны были мне Л. Н. Майковым, В. К. Ериштедом и Ф. Де Ла Бартом.

ясень, оттуда ясневое копье гомеровских и старо-французских поэм: δόρυ, ἔγχος μέλινον, lance fraisine, espiez fresnin; рядом с ними, хотя и в менее частом употреблении, ἔγχυα ὀβόευτα (буковые; или острые? редко у Гомера), baston rommerin, espiel de cognier, lance sarine. В нашем эпосе копье мурзаецкое (сл. седельшко черкасское) указывает на исторические отношения, как и старо-французское arabi при коне: то и другое было типом хорошего копья (сербск. вито копје), доброго коня (сербск. добар коњ). Может быть, такими же отношениями объясняются «зеленые» щиты старо-французского эпоса; наше зелено вино не идет в сравнение: вино и виноград смешивались, эпитет последнего перенесен был на первое, тем легче, чем менее знакомы были с лозой; зелено вино вызвало далее образ «синего» кувшина. Иное дело *зеленые пути* (groenir brautir, grêne straeta) северной и англо-саксонской поэзии: до-рог нет, путь идет *зеленым* полем; в болгарской поэзии эти пути, друмы — *белые*; в старо-французском эпосе их эпитет anti = antique: *старые* римские дороги. Эпитет бросает свет на три культурные перспективы.

Цвет волос — этнический признак; как греческие, так и средневековые витязи волосаты, в гомеровских поэмах ахейцы зовутся «кудреглавыми» (κάρηκορώντες), женщины ῥήχοροι и καλλιπλόκαροι, прекраснокудрыми; волосы светлорусые: это любимый цвет у греков и римлян; все гомеровские герои белокуры, кроме Гектора. Реже черные волосы с синим отливом, *κράναι*, у Гомера это цвет стали, шкуры дракона, кораблей, эпитет волос (Κοκκυχαίτης = Посейдон); грозовой тучи; у Платона *κράνωβ* отвечает темносинему, у Гезихия *κράνόν* — цвет неба. Это синкретическое представление черного, отливающего в синий цвет, лежит в эпитете киргизской эпikki: черный стальной меч, старофр. acier brun, и в основе северного blár = нем. blau: blámaðr = эфиоп; в древне-русских текстах бесы изображаются эфиопами — *синьцами*; *синь*, как эпитет камня в болгарских песнях и галлицкой колядке, относится сюда же, как, может быть, и marbre bloi в Chanson de Roland.

И в сербском (руса глава), и в русском эпосе излюбленный цвет волос русый; в средневековой поэзии запада — золотистый: crin d'or; si cheveil ressembloient d'or fin ou de leton; plus furent luisans d'une coupe dorée; leur cheveulx reluisoient comme penne de paon; plus jaunes que penne de paon. Эта предилекция западных эстетиков настолько же этнического, насколько историко-культурного свойства, наследие, отчасти, римского вкуса; в других случаях предпочтение известных цветов, стало быть, и эпитетов, может возбудить вопрос: имеем ли мы дело с безучастным переживанием древнейших физиологических впечатлений, или с этническим признаком. Известно, что красный и желтый цвет раньше других распознаются ребенком, и физиологи указывают тому причину; красный, желтый, оран-

жевый цвета — пзлюбленные цвета диких, оставшихся на степени детски-наивного мирозерцания; мы не удивимся, после этого, если и гомеровские поэмы обнаруживают любовь к красному, но когда Грант Аллен говорит о таком же предрасположении у английских поэтов вообще, вопрос о народных особенностях эстетических впечатлений возникает сам собою. Наш «дородный добрый молодец» и «парень красавец» (*fețu frumos* = *formosus*) румынской народной поэзии принадлежат двум различным обобщениям.

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

Эпитет-метафора (в широком Аристотельском значении этого слова — троп) предполагает параллелизм впечатлений, их сравнение и логический вывод уравниения. *Черная тоска*, например, указывает на а) противоположение тьмы и света (дня и ночи) — и веселого и грустного настроения духа; б) на установление между ними параллели: света и веселья и т. д.; в) на обобщение эпитета световой категории в психологическое значение: черный, как признак печали. — Или — *мертвая тишина*, предполагающая ряд приравнений и обобщений: а) мертвец молчит; б) молчание — признак смерти; в) перенесение реального признака (молчание) на отвлечение: тишина.

Развитием эпитета-метафоры объясняются те случаи, когда, например: а) действие, совершающееся при известном объекте, в пределах одного представления, либо его сопровождающее, переносится на него, как действие, ему свойственное, при большем или меньшем развитии олицетворения. Глухое окно, *blindes Fenster* — это окно, в которое не видят, из которого не слышно; сл. франц. *lanterne sourde*; лес глухой (Пушкин); *vada caeca* (Aen. I, 536). Ленау говорит о звучащем, звучном утре (*der klingende Morgen*), у Пушкина встречаем и «голодную волну» и «зиму седую», и «грех алчный». Сюда относится и «золотая Церера» и «бледный страх» (*χλωρὸν θεός*, II, 7, 479); *βέλεα στονόεντα* (II, 8, 159); *αἱ δ'ἀποβαλοῦσαι θαλερὸν ὕμμάτων ὕπνον*. Eur. Bacch. 691); *pallida mors*, Hor. Od. 1, 4, 13; *pallentes.. morbi*, Virg. (Aen. VI, 275) у Гомера и Эсхила, и «бледная зависть», франц. *colère bleue*, и *caecus Amor*, и «розовый стыд» Шекспира; сл. сербские: *pijana* механа — корчма; оружие *плашиво* — страшное; лит. молодые дни; «Мертвые болезни», «царство белой смерти» (Бальмонт, Мертвые корабли, Почин на 1896 г., стр. 371). — Либо б) эпитет, характеризующий предмет, прилагается и к его частям: так синий. *caeruleus*

переносится от моря к каплям пота Ареутызы (Ov. Met. V, 633: caeruleae cadunt toto de corpore guttae); у nereид, обитательниц моря, волосы зеленые (цвет моря или морской травы?), а у Ленау (зеленая) тропа олицетворена: ей нечего поведать о бывшей любви, и она печально замкнула свои *зеленые уста*:

Der Pfad, der nichts der Liebe mehr zu künden,
Schloss trauernd seine grüne Lippen zu.

См. у Некрасова: зеленый шум, silenzio verde (Carducci), у Гейне, Neuer Frühling, 15: Da grüsst der Mond herunter — Mit lichtem Liebesweh.

Другие эпитеты, повидимому сходные с предыдущими, объясняются физиологическим синкретизмом и ассоциацией наших чувственных восприятий, в которой, при нашей привычке к аналитическому мышлению, мы обыкновенно не даем себе отчета, тогда как наш глаз поддерживается слухом, осязанием и т. п., и наоборот, и мы постоянно воспринимаем впечатления слитного характера, природа которого раскрывается нам случайно, или при научном наблюдении. Так впечатления света могут быть искусственно вызваны впечатлениями звука, слепой выражает ощущение солнечных лучей, говоря, что он его слышит; мы говорим о Klangfarbe, auditions colorées. Эпитеты, которые я называю *синкретическими*, отвечают этой слитности чувственных восприятий, которые первобытный человек выражал нередко одними и теми же лингвистическими показателями; целый ряд индоевропейских корней отвечает понятию напряженного *движения, проникания* (стрелы) и одинаково — понятиям *звука и света*, горения (сл. нем. singen и sengen), обобщаясь далее до выражения отвлеченных отношений: греч. δῆς, лат. aser, церк.-сл. остр служат для обозначения и звуковых и световых впечатлений; нем. hell прилагается и к звуку и к тону краски (сл. старо-фран. le vis cler; clers fut li jors Munjoie escrient et haltement e cler. Ch. de Rol. v. 1159, 1002, 1974). Мы говорим о ясном, то есть светлом солнце и о ясном, то есть стремительном, быстром соколе, не отдавая себе отчета в первичном значении эпитета во втором его употреблении: французское voix sombre, heller Ton, глухая ночь, острое слово, tacito... murmure (Ov., Metam., VI, 208) нас не смущают, иначе действуют сочетания voix blanche, froid noir, вихорь черный (Пушк.), bleu sourd (Goncourt, Journal), пестрая тревога (Пушк.), — и мы раздумываемся над своеобразием таких сопоставлений в тех случаях, когда поэт разовьет их с необычно картинностью, как Гюго: Un bruit farouche, obscur, fait avec des ténèbres, либо Данте: Inf. V, 28: io venni in luogo d'ogni luce muto: я пришел в место, *немотивовавшее светом*, то есть лишенное света. Сл. еще у Данте *молчание солнца* (dove'l sol tace. Inf., I, 60), per amica silentia lunae (Aen. II, 255).

Если я позволил себе отнести к выражениям не метафоры, а синкретизма и следующие примеры, в которых впечатления света и звука сливаются с представлениями иного, не чувственного порядка, то потому лишь, что и это слияние произошло уже на почве языка, выразившего его одним комплексом звуков. В Ригведе смеется молния, смеется сквозь тучи Dyaus; в Илиаде «под пышным сиянием меди — окрест, смеялась земля» (γέλασσε δὲ πᾶσα περὶ χθῶν χαλκοῦ ὑπὸ στεροπῆς); Biese, Die Philosophie des Metaphorischen, 86: Da lächelt in dem Rig-veda (№ 4, 6) die aufleuchtende Sonne wie Freude zum Glücke; Schönen Antlitzes ist sie zum Wohlwollen erwacht; und die Morgenröte spielt schönes mit schönen Strahlen (№ 308, 10); у Вальтера фон-дер-Фогельвейде смеются цветы, как и у Данте (Par. XXX, 65, 70); «прекрасное светило, побуждающее к любви (планета Венеры), заставляет улыбаться восток» (Purg. I, 19—20). Если греч. γέλαω — смеяться связано с корнем gal: быть светлым, блестеть, мы поймем синкретические основы эпитета. Или Данте говорит о Виргилии, что он от долгого молчания казался — хриплым или слабым (chi per lungo silenzio parea fioco). Стих этот вызывал много толкований: fioco по итальянски значит, собственно, слабый, расслабленный; молчание — признак слабости, упадка сил; так понял это язык: гот. slawan — слпѣн, сев. sljór, старосакс. sleu: слабый, бессильный; сл. груз. корень кдм, оттуда кдома, кудома=умирать, но кдома=молчать (сообщение проф. Марра).

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

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

В связи с его назначением: отметить в предмете черту, казавшуюся для него *характерной*, существенной, показательной, стоит, повидимому, его *постоянство* при известных словах. Греческий, славянский и средневековый европейский эпос представляют обильные примеры. У Гомера море темное (ιοειδής, ἰοδυεφής, οἶνοψ) или серое (πολιός), снег холодный (ψυχρή), немочь злая (κακή, στυγερή, ἀργαλέη), вино темное, красное, небо звездное, медное. Сл. *сербск.* вита јела (то есть стройная), вито, бојно копље, соко сиви (русск. ясный, сивый), бритка сабље (русск. острая), грозне сузе (русск. горючие, лит. горькие), био дан, сухо, жуто, жено злато (русск. красное; старонем. rotez gold), сиње, слано море (русск. сине море;

старофр. *salée*), живи огањ, равно поље, црна земља (русск. мать сыра земля, лит. черная), вјерна љубо, огријано-жарко, сјајно сунце, перени щит; брз, добар коњ; красан (поље, чедо двор, пријатеља), уста медана (русск. сахарные), змија љута (русск. *id.*), тихиј Дунав (лит.: глубокий), гусле јаворове (русск. яровчатые); *болг.*: бойно коње, бързъ, вранъ конь, вита елха, добаръ юнакъ, ситни звѣзды (русск. частые), дробень бисеръ и др.; *русск.* поле чистое, ветры буйные, буйная головушка, пески сыпучие, леса дремучие, лес стоячий, камешки катучие, сабля острая, калена стрела, тугой лук, крутые бедра, касата ластушка, сизый орел, серый волк, ясный сокол, ретиво сердце, палаты белокаменные, окошечко косячатое, высок терем (сл. лит.: высокая клеть, *aukstas svirnelis*); в *малорусских* думах: ветры буйны, степи широки, туманы (голубь, кинь, орел, зозуля) сизы, волк серый, байраки зелены, ничка (хмары, лес, луг) темная, свит вольный и т. д. В северном эпосе и сагах: земля, пути (*stigar, brautar*) зеленые, лес темный, волны холодные, море синее, темносинее (но и зеленое, серое, красное). Цветовые эпитеты обнаруживают в старо-германской поэзии склонность пристраиваться постоянно, тогда как другие свободнее.

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

что в пору древнейшего песенного развития, которую мы отличаем названием лирико-эпического или синкретического, это постоянство еще не установилось, лишь позднее оно стало признаком того типически-условного — и сословного мирозерцания и стиля (отразившегося и в условных типах красоты, героизма и т. д.), который мы считаем, несколько односторонне, характерным для эпоса и народной поэзии.

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

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

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

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

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

В истории этого развития отметим несколько моментов.

К одним из них принадлежит *забвение* реального смысла эпитета с его следствиями: безразличным употреблением одного эпитета вместо другого, когда, например, французский трувер не стесняется кличками *arabi*, *aragon*, *gascon* для одного и того же коня, либо бессознательным употреблением в тех случаях и положениях, которые его не только не вызывают, но и отрицают. Мы могли бы назвать это явление *окаменением*; в русском, греческом и старо-французском эпосах оно вырастает за пределы собственно эпитета, когда оценка явлений известного порядка переносится на явления другого, враждебного или противоположного, когда, например, царя Калина обзывают собакою не только враги, но и его собственный посол в речи, которую он держит к князю Владимиру, как Елена зовет себя *κωλύλις* (II, III, 180, Od. IV, 145), когда в песне о Роланде клич Карлова войска: *Monjoie* усвоен и сарацинами и т. п. Во французском эпосе этому отвечает окаменение исторического типа. У Карла Великого целая легенда, обнимающая его юность и старость, когда он стал *le viel roi asoté*, но один тип его особенно приглянулся, тип зрелого мужа, с проседью, *à la barbe fleunie*; не исключая другие, этот эпитет при нем устойчивее, не всегда в урвне с положением.

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

Ei, ist es Tag, oder will es schier her tagen,
Oder will die *liebe lange Nacht*
Nimmermehr kein End nicht haben?

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

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

Если в II. XXII, 154—155, троянские жены и дочери *моют блестящие одежды* (*εἴματα σιγαλόεστα*), то здесь, может быть, и нет противоречия, если *σιγαλόεστα* = разноцветные, расшивные (сл. II., X, 258: *κονέην . . . Ταυρεῖην*, XVIII, 319: *ἐλαφρηβόλος* об охотнике на льва), хотя подобное же *contradictio in adjecto*, без возможности иного объяснения, встречается, например, и в болгарской песне, где *острая* сабля должна быть *наострена*

(Да наостра моја остра сабља);¹ но когда Эрифилла предает своего милого мужа (Od. XI, 327), а в II. XV, 377 (=Od. IX, 527) Нестор (в Од. Полифем) среди бела дня воздымает руки к звездному небу (*ἀστερόεντα*),² то, очевидно, эпитет застыл до бессознательности и употребляется по привычке, как «быстрый» при кораблях, «быстроногий» при Ахилле, когда одни стоят у берега, другой плачется у матери: эпитет считается не с временным положением, а с существенным признаком, свойством лица или предмета, как бы подчеркивая противоречие; мы сказали бы: быстрые, — а стоят. — Дальнейшим развитием такого употребления объясняется, что в болгарских: сивъ соколъ, бѣль голѣбъ, синьо седло, вранъ конь, руйно вино эпитеты не ощущаются более, как цветочные, и прилагательное и существительное сплылись в значение нарицательного, вызывающего новое определение, иногда подновляющее прежнее, порой в противоречии с ним: сл. руйно вино червено, чрна врана коня, но *сивъ бѣль* соколъ, *сиви бѣли* голѣби, *синьо* седло *алено*.

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

Другое явление, которое мы отметим в истории эпитета, это его *развитие, внутреннее и внешнее*. Первое касается *обобщения* реального определения, что дает возможность объединить им целый ряд предметов. Я имею ввиду не процесс, обычный в истории языка, которым, например, старо-французск. *chétif* (= *carthus*) перешел к своему современному значению, греч. *πολύχορδος* = многострунный обобщился, как полнозвучный, и прилагается к флейте и пению соловья. Мои примеры

¹ Сл. в сербск. песн.: да погуби мила сына свога (Х а л а н с к и й, Южнослав. сказ. о Крад. Марке, I, 143, 152).

² Сл. Eur., Phoen., 28: *ἰπποβοῦκόλος*; Med., 682, *ναυστολέω* (о дороге по суше). У Гомера: τὸν τρισχίλιον ἵππων ἕλος κἀτα βοῦκολέοντο; или: Ἄρνῶν πρωτοτόνων ῥέζειν κλειτὴν ἐκατόμην. C'est ainsi qu'en sanscrit une écurie à chevaux s'appelle *aṣva goshta*, quoique *goshta* soit un composé contenant le mot *go* = vache. Сл. В r é a l, Essai de sémantique, стр. 133.

касаются поэтического и народно-поэтического словоупотребления. Белый день, лебедь белая — реальные, но понятие света, как чего-то желанного, обобщилось: в сербской народной поэзии все предметы, достойные хвалы, чести, уважения, любви — белые; сл. в русских и малорусских песнях: белый царь, бѣлый молодець, бѣл сын, біла дівка, білое дитя, белая моя соседка, болг. бѣли сватове, бѣли карагрошове (то-есть, черные гроши) — под влиянием ли белых «шари» или в обобщенном значении, в котором участвует и литовское *baltas*, являющееся в свою очередь в состоянии окаменения в песне, где большие мосты наложены из «белых братцев»; сл. латыш. белая (милая) матушка, доченька, сестрицы, деверья белые братцы — и белые, то есть счастливые дни. Белый, здесь, очевидно, обобщен: реальное, физиологическое впечатление света и цвета служит выражением вызываемого им психического ощущения и в этом смысле переносится на предметы, неподлежащие чувственной оценке. На такой метафоре основана отчасти *символика цветов*; я разумею символику народную. В северной литературе, например, зеленый цвет был цветом надежды и радости (*groenleikr: splendor*) в противоположность серому, означавшему злобу; черный вызывал такие же отрицательные впечатления, рыжий был знаком коварства. Характер обобщения зависел от эстетических и других причин, иногда неуловимых: почему, например, у чувашей *черный* часто означает: хороший, честный? — *Золотые* маслина, лавр, *χρῶσα καίλας εὐφροσύνη* *Θέμιτος*, золотые Ника, музы, nereиды у Пиндара, золотые паликары ново-греческой песни, очевидно, относятся не к цвету или материальному качеству предметов, а выражают вообще идею ценности, как и *goldne Mädchen, goldne Taler* немецких песен; может быть, так следует понять и иные из эпитетов Ригведы, там, где дело идет не о поделках из золота, а о золотых руках и бороде (сл. в малорусск. песнях золотые волосы, грива), о золотых путях, о «золотых, звучных песнях», посещающих Агни.

К числу распространенных принадлежит обобщение *зеленого*¹ цвета в смысле свежего, юного, сильного, ясного: *viridis senectus* (Verg.), *sonus . . . viridior vegetiorque* (Gell.); средневерхненемец. *mīn herze daz wirt grüene, mīn grüeniu freude ist val* (Parz. 330, 20, Lachm.); *grüenes Fleisch, grüne Fische*: сырое мясо, непосоленные рыбы; *Grün ist des Lebens goldner Baum* (Goethe); у Пушкина наоборот: *мертвая* зелень. Если в сербской поэзии зеленый является эпитетом коня, сокола, меча, реки, озера, то, очевидно, не под влиянием этимологии (зелен и желт, золото), а по указанному обобщению понятия,

¹ Сл. такое же обобщение у латинских поэтов времен упадка: *roseus* в значении *brillant, doré, beau*; напр. у Валерия Флакка Argon., C. V., v. 366. *Mole nova et roseae perfudit luce juventae*. Сл. Joret, *La rose dans l'antiquité et le moyen âge*, p. 80 и прим.

что не исключает в иных случаях (козь зеленко сербск., сив-зелень болгарск.) оттенок цветового порядка, как в отмеченном нами выше употреблении *κόκκινος*, *blár*. Наоборот: Гете говорит о серых слезах:

Vermagert bleich sind meine Wangen
Und meine Herzenstränen grau

(Divan, Nachklang)¹

Этих серых слез и золотых полей не изобразить в живописи: эпитеты суггестивны в смысле тона, яркости ощущения, не материальной качественности предмета. Греческие боги не всегда так писались, как описывались; розоперстая Эос принадлежит поэзии, не живописи, как Шекспировский образ занимающегося утра, шествующего в рыжебуром плаще по восточным покрытым росой холмам (HamI. I, 1).

Внешнее развитие эпитета, например, в старо-французском и греческом эпосе, очевидно, не принадлежит доисторической, лирико-эпической чередке, а стоит по сю сторону «постоянства»: постоянные эпитеты сгладились, не вызывают более образного впечатления и не удовлетворяют его требованиям; в их границах творятся новые, эпитеты *накаплиются*, определения разнообразятся *описаниями*, заимствованными из материала саги или легенды. Говоря о накоплении эпитетов, я разумею не те случаи, когда при одном слове стоит несколько определений, дополняющих друг друга (сл. русский удалый добрый молодец, перелетные серые малые уточки, болгарск. мила стара майка и т. д.), а накопление эпитетов однозначущих или близких по значению, когда например в греческом эпосе о муже говорится: ἦρος τε μεγὰς τε; о Пенелопе: ἄριστος, ἄπλοτος ἑδῆτος (Od. IV, 788), ἄριστος ἄριστος; сл. русск.: сыт — питанен (ἐν διὰ δουίη). Сюда относятся *парные* эпитеты старо-французского и немецкого эпосов: *baus et jolis, baus et envoisié, corageux et hardi, dolent et mas, fins et loiaus, sos et fous; bataille merveilleuse et pesant (или grant); bel et cher, isnel et legiers; doucement et soeif, curant et aati (о коне); mâri und mahtig, bald endi strang, thimm endi thiustri; stark und viel küene, küen unde guot, küene unde balt, edel unde küene*; малор. чудный пречудный, болгарск. ситни дребни пилци, силень буень вѣтръ. — Если я отнес эти эпитеты-дублиеты к развитию и разложению постоянного эпитета, то потому лишь, что на почве писанного эпоса, немецкого и французского, они нередко являются в качестве *cheville*, вызванной требованием стиха. Но, быть может, подобные дублиеты — древние, простейшее выражение плеоназма: накопление должно было поднять тон, подчеркнуть настроение; сл. гом. хитроумный, стародревний наших причитаний; Ай-же ты ведь старыя старик (Вольга и Микула); черным черно (был.) то же, что

¹ Сл. у него же — das graue Weib (= die Sorge).

bataille merveilleuse (вм. merveilleusement) et pesant. Так многорукие истуканы индусов и многоочитый Аргус выражали понятие силы, могущества, бдительности.¹

Отметим, вне эпитета, подобные ли парные формулы эпоса: ψάμαθός τε κόινός τε, οὐ δέμας οὐδὲ φύην; ἔπος φάτο φώνησεν τε, ἔπος τ'ἔφατ' ἐν τ'ὄνομάζεν (при чем могли еще ощущаться и оттенки значения. Сл. Gerber, Die Sprache als Kunst, I, p. 324; βῆ δ'ἴμεν, βὰν δ'ιέναι) Ib. I, 445: ἄβριν ὑδρίεις, deorum vitam vivere; ahd. wirsan werc; 451: ἐχόντες οὐκ ἄκοντες; γνωτὰ, κοὐκ ἄγνωτα; ῥήτὰ κοὐκ ἄρητα сл. ib. 453, был. биться-ратиться, старофр. ost ostesir, μαχὴν μάχεσθαι; ст. франц. chieux que tu fais palir et taindre (Adam de la Halle. У Jeanroy, Trois dits d'amour du XIII siècle, Romania, 85, стр. 50, стих 29, сл. Mätzner, Altfranz. Lieder, p. 164), провещиться-проязычиться; (о реке Смородине) Широким ты не широкая, Глубоким ты не глубокая; Широким широкая, А глубоким глубокая; пир-беседа; за беду стало, за великое горе показалось; млрс. думы: плаче-рыдае, грае-выгравае, тяжко-важко; старо-сакс. hugi endi herta, égan endi erbi и др. Насколько это явление связано с явлением синтаксического параллелизма, отмеченного в изложении старо-германского, французского, славянского и финского эпосов — этого вопроса я здесь не коснусь.

Позднему времени отвечают *сложные эпитеты*, сокращенные из определений (болгарск. кравицы бѣлобозки, коньовци лѣвогривки и др.) и сравнений, как у Гомера (волоокая, розоперстая), в Ригведе («сильный — как — бык» и др.), немецк. blitzschnell (сл. у Гейне, Nordsee, 1-er Cyclus, Abenddämmerung: ein wiegenliedheimliches Singen; Die Nacht am Strande: ветер рассказывает Riesenmärchen, todschlaglaunig; Runensprüche... dunkeltrotzig), — и *описательные определения* французского эпоса, например для *храброго* витязя: en lui a chevalier molisme bon, vaillant chevalier, miudre de li fu adonc trové; où tant de noblesse a; le plus biaux bascelers qui soit en paienime n'en la crestienté и т. д. Бог вседержитель, господь всемогущий и т. д. — эти выражения развились в целую фразеологию: эпитет забыт за описанием, внутренним данными евангелия и церковными представлениями о божестве, но личный элемент сдерживается не ими одними, а и пределами древнего эпитета. Сл. следующие старо-французские определения при боге и Христе: Damnes Deus (Dominus Deus), le magne rei de Trinitat; nostre pere; biaux dous Dieu, bias sire Diex; Deu le grant, le bel, Dex saint vertu nommé, la grant vertu souveraine, sainte vraie paterne; qui maint là sus, qui maint en Bellient, au firmament, en Orient, qui haut siet et loing voit; Deu le roi, le roi auçor; vrai pere poesteis; donneres de joie, li vrai guerredonnere, le roi du firma-

¹ (плеоназм) В серб. песн. (Халанский, I, с., I, 90—1): у Мусы три сердца, у Чины — десять (II, 231, 242; сл. 248, 258, 260); Гераклу Виргилий дает три души, Аен. VIII, 563. — *Трехглазый арап* в сербск. песн. у Халанского, I, с., 266 с. 269.

ment, del tron, qui au ciel, el mont fait vertu, qui fait par toutes terres miracles et vertu, croistre jardins et blez et reverdir le fus; qui del limon fist Eve, Adan en ot formé, qui fist ciel et rousée, qui fist nuit et jour; biau peres reiemant; le bon qui non mentid; qui le mont doit sauver, qui maint âme a sauvé, qui sauva Daniel; le roi justicier, droiturier, qui les pechiés pardone; à cui m'âme s'atent, cui j'ai m'âme voée, où nous sommes créant; cel signor que l'on doit aorer; qui pardonne péchies, qui de le mort nous vaut tous racater; c'on pourtrait en painture; qui de vierge fu nes; qui est sans fin и т. д.

Так разнообразятся эпитеты и определения при Франции (douce France, le bon païs proisié, la garnie, la loée, la jollie, la bele и др.), императоре (frans, loieuz), Карле Великом: le fiz Pepin, le roi, li frans, li nobiles, nostre avoé, nostre enpereres d'Ais; qui dolce (tote) France tient, à l'aduré coraige, au cuer franc, droiturier, le ber, le fier, a le cuer fier, à la fiere vertu; le guerrier, qui tant fait a proisier, qui tant fu redotés; le viel chenu, le flouris; à la barbe canue, florie, grifaigne, meslée, à la chièrre membrée и т. д.

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

Представим себе, что одна из описательных формул, на которые разложился эпитет, показалась характерной, приглянулась и вошла в частое употребление — и мы объясним себе некоторые явления гомерической речи и северного поэтического языка. У Гомера корабли сравниваются с морскими конями, ἀλός ἵπποι (Il. IV, 708 след.), веялка или лопата для веяния хлеба зовется истребительницей ости, ἀθηρηλογός (Od. XI, 128 = XXIII, 275); греческие определения для царя: пастырь народов, богорожденный, кормчий и т. д.; у Эсхила корабли: колесницы мореходов, плавающие по морю с полотняными крыльями; улитка — носительница дома; полип — бескостный (Гезиод); плащ: защита — от холодного ветра (Пиндар). —

Сюда относится простейшая группа так называемых северных kenningar; разница та, что северная поэзия последовательно разработала то, что в греческой осталось частным явлением, и разработала, как средство реторики: определение или оппозиция выделена как самостоятельный показатель лица, или предмета, к которому она относилась, а лицо и предмет умалчиваются. О буре, например, говорили, как о «ломающей ветви»; это определение («ветви — ломающая», сл. у Лукреция: *silvifraga flabra*) и становится вместо «бури»; или король, конунг щедр, щедрость выражалась тем, что он раздавал, ломая их, запыстья, служившие на севере выражением денежной ценности; коли он того не делал, он оказывался не щедрым, не ломающим запыстья. Так явился ряд выражений — эпитетов, возведенных к значению нарицательных: *baugabroti* — ломающий запыстья (сл. англосакс. *beaggiefa*: раздающий их), *baugskyndir*, *baugskati* — и *baughati*: ненавидящий запыстья, то есть золото; во всех случаях в значении короля. Таким же образом создались эпитеты — образы: кубок ветров = небо, путь чаек = море, путь ланей = горы и т. д.; сл. выражения для щита в англос. поэзии: *gúðbord*, *headolind*, *oferholt*, *hilderand*, *sidrand*, *bânhelm* (Bode, *Die kenninger in der angelsächsischen Dichtung*, 1886, стр. 54 след.). Их обилие и чрезмерное сочетание затрудняет чтение скальдов, это сторона искусственности; в основе эпитет — образ принадлежит естественному развитию народно-эпического стиля; сравнение с параллелями греческими и описательным приемом французского эпоса подтверждает общие отношения народно-поэтической эволюции к инициативе личного поэта или поэтической школы.

Одностороннее определение эпитета не всегда выражалось в форме прилагательного или соответствующего существительного; вместо того, чтобы сказать: это совершил такой-то сильный воитель, можно было выразиться: сила, мощь воителя; мощь = мышцы, тело; то и другое обобщалось в определении самого героя. Сл. употребление греческ. эпоса: *βίη*, *ἰς*, *μέγος*, *σθένος*, старо-француз. *corps*, *cors*, *char*: *βίη* 'Hρακλήος или 'Hρακλήτειη (II. 5, 638; Hes. Theog. 333): сила Геракла или Гераклова = сильный Геракл; *κρατερή ἰς* 'Ὀδυσῆος (II. 23, 720), *ἰερή ἰς* Τηλεμάχου (Od. 16, 476 след.); *mais ne cuideie à vo gent cors parler* = с вами; *Il meismes ses cors est maintenant montez*; *cors Deu*; *cor saint Espir, le cors Rollant* (Ch. de Rol. v. 613); *De Mahomet les vertuz e le cors* (ib., v. 3233); *La char du bon roys ont forment regretée*, то-есть короля; *Aliscans: qui par son cors a XV rois matiz*. Сл. *sin lip* (Сигфрида) *der ist so klene* (Нибелунги) и в том же значении малорусские: «Головонькаже моя бідная», «голова моя казацкая! Бувала ты у землях

у турецких, у вірах бусурманських», и т. д. (Иларион, Слово о ветхом и новом завете: встані, о честьная главо). Сл. сербск. моја драга, мое *име* драго; ново-греческ. εἰς τοῦ λόγου σου = тот и т. д. Это не отвлечение, а *pars pro toto*; эпитет, заступивший место нарицательного, как в старо-северном кеннинге: разделитель запястий. Сербск. выражения: *сила* и сватови, *киѣ* и сватови вместо *силни*, *кићени* сватове, *чуда* и *јунаке* вместо *чудни* *јунаке* свидетельствуют уже о другом психическом акте; сила, чудо указывают на обобщение и на другую череду развития.¹

Перенесите этот прием на другую почву, и вы придете к римским отвлечениям: *Virtus*, *Victoria*, и целой веренице иносказательных образов, унаследованных средневековым и более поздним европейским аллегоризмом. Еще несколько шагов далее, и мы еще в XVII веке, но уже на стезях новой поэтики, которая подскажет нам нечто подобное гомеровскому βῆη, но с другим личным оттенком и другим пониманием. «Сила Геркулеса» — это просто мышцы, крепость мышц; Maupard во 2-й оде к Ришелье говорит не о *beauté des jaunes moissons*, а о *la jaune beauté des moissons*. Что его поразило прежде всего, это не реальный вид золотой *жатвы*, а именно *красота*, она все застилает, на нее-то и перенесен реальный эпитет: желтый, золотой. Это как бы переживание древнего поэтического или риторического приема на почве личного аффекта. Сл. киѣу, силу сербск. песни и такие же образы у Золя и Додэ: *la gaieté blonde* (Zola, *Le rêve*); *l'éternité voyageuse de la mer* (Daudet, *Contes du lundi: La moisson au bord de la mer*), *le calme opulent qui vient de l'ordre de choses* (ib. *La partie de billard*) и др.; *la jeunesse du jour erre en lueurs diffuses, en haleines attendrissantes* (Bourget, Daniel Valgrave), сл. Plaut, *Curc.*, 2, 3: *o mea opportunitas*, *Curculio exoplate, salve*. Shaksp. *Troilus and Cr.*, V, 1: *Well said, Adversity* (=Терент); id., *Coriol.*, II, 1: *My gracious silense hail!* (Кориолан к жене); id. *What you will* 1, 5: *Farewell, fair cruelty!*

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

Синкретические и метафорические эпитеты новейшей поэзии дают повод говорить о таком же переживании, которым можно измерить историческое развитие мысли в сходных формах словесного творчества. Когда в былое время создавались эпитеты: ясен сокол и ясен месяц, их тождество исходило не из сознательного поэтического *искания* соответствия между чувственными впечатлениями, между человеком и природой, а из фи-

¹ (к *парности*) «Народ и хрит Ђанлук» (ib. I, 141).

эпизодической неразборчивости нашей, тем более первобытной психики. С тех пор мы научились наслаждаться раздельно и раздельно понимать окружающие нас явления, не смешиваем, так нам кажется, явлений звука и света, но идея целого, цепь таинственных соответствий, окружающих и определяющих наше «я», полонит и опутывает нас более прежнего, и мы вторим за Бодлером: *Les parfums, les couleurs et les sons se répondent*. Язык поэзии и наша групповая впечатлительность оправдывают в известной мере это положение. Гюго видится *la dentelle du son que le filre découpe*, у Зола читаем о *musique bondissante de cristal*, о *fontaines ruisselantes de muettes clartés* (*Le Rève*); у Эйхендорфа о *пурпурной влаге вечера* (*rote Kühle*). Сл. Бальмонт, Мертвые корабли (Почин на 1896 г., стр. 375); хлопья снега падают *беззвучно*, «любимцы немой тишины»; отсюда представление сна, но, ведь, хлопья *пушисты*, и этот эпитет переносится на понятие сна: «Мы пушистые, чистые сны». Гейне говорит в «Флорентийских ночах» о способности воспринимать музыкальные впечатления образно, так сказать глазом: играет Паганини, и каждый удар его смычка вызывает в воображении ряд осязательных, фантастических картин и положений, музыка рассказывает и изображает в звучащих иероглифах, *in tönender Bilderschrift*: «то были звуки, которые то сливались в поцелуе, то, капризно повздорив, разбегались, то снова обнимались, смеясь, и, опять слившись, умирали в опьянении союза». Нечто подобное испытал Гете, когда молодой Мендельсон сыграл ему увертюру Баха: ему казалось, он видит торжественную процессию сановников, в парадных одеждах, спускающуюся по гигантской лестнице. Той же способности объясняются иные эпитеты у гр. А. Толстого: «*Звуки скрипки так дивно звучали, разливаясь в безмолвии ночи*. В них *рассказ* убедительно-ложивый развивал невозможную повесть, *И змеиною цвета отливы* — соблазняли и мучили совесть (т. I, стр. 250—251)». «Если я перенесусь в настроение, какое дают стихотворения Гете, я точно воспринимаю впечатление золотисто-желтого цвета, отливающего в червонный», говорит Отто Людвиг, и Argeat подтверждает подобную же слитность впечатления у живописцев, музыкантов в душе, для которых Моцарт — синий, Бетховен — красный; Nourrit выразился об одном итальянском певце, что у него в распоряжении всего два цвета: белый и черный и т. п.*

На почве такого рода психологических скрещиваний выросли синкретические эпитеты новейшей поэзии: ее необычные эпитеты — метафоры предполагают такую же бессознательную игру логики, как знакомые нам обиходные формулы: черная тоска, мертвая тишина, только более сложную, потому что усложнились и исторический опыт и спрос анализа. Голубая даль переносится от понятия пространства во время и

получается «сон о жизни в голубой дали», vom *ferneblauen Leben* у Готфрида Келлера; так явились у Гейне цветы, шепчущие друг другу *душистые сказки*: в основе простейший параллелизм (цветок — человек) и анимизм — цветок живет, как человек; у цветов своя речь — аромат; когда они стоят, склонив друг к другу головки, они точно нашептывают друг другу сказки, и эти сказки — *душистые*. У Фофанова звезды нашептывают цветам «сказки чудные», которые рассказывают их ветрам; те распели их над землей, над волной, над утесами. «И земля под весенними ласками, наряжаяся тканью зеленою», переполнила «звездными сказками» безумно-влюбленную душу поэта, который в дни многотрудные, в темные ночи ненастные, отдает звездам (в ненастные ночи!?) их задумчиво прекрасные сказки. — Образ тот-же, но доразвитый до потери реализма.

Вернемся еще раз к синкретическим эпитетам. Выделить среди них те, которые восходят к физиологическому синкретизму чувственных впечатлений, от других, которые говорят скорее за *сознательное смешение* красок, дело нелегкое: надо иметь в своем распоряжении массу самых разнообразных и разновременных примеров, чтобы разобраться в их хронологии. К какой из двух категорий отнести например — «обширную тишину», *vastum silentium* Тацита (с иным оттенком в *Ann.* 3,4: *dies per silentium vastus*), темный (тенистый) холод, *frigus orasum* Виргилия (Сл. франц. *froid noir* и сербск. *дебел хлад*)? Верно одно, что чем подробнее и разделеннее становится наше знание природы и жизни, тем шире игра психических соответствий и разнообразная суггестивность эпитета; что если в творчестве мифа человек проектировал себя в природу, оживляя ее собою, то с нарастающим обособлением личности она стала искать элементов самоанализа в природе, очищенной от антропоморфизма, перенося ее внутрь себя, и это искание отразилось в новой веренице эпитетов. В том и другом отношении поэты символисты идут в колею, давно проторенной поэзией; все дело в мере и признании; если порой символистов не понять, в этом отчасти их вина. «Мысли пурпурные, мысли лазурные» одного из современных русских представителей символизма поражают нас, хотя в основе лежит тот же психический акт, который позволяет нам говорить о *ясных мыслях*, *düstere Gedanken* Гейне, хотя нас не смущают и его *blaue Gedanken* (*Neuer Frühling* 18). Разница в специальном характере перенесения впечатлений пурпура и лазури, ярких и горячих, либо мягких и спокойных на настроения мысли. Такого рода личные настроения могут выразиться в эпитете, выводе из целого рода уравнений, взаимная зависимость которых не всегда ясна, а ощущается, как нечто искомое, неуловимое, настраивающее на известный лад: *la chanson grise* символистов, *où l'Indécis au Précis se joint*. Сделать такого рода личные эпитеты общеупотребительными может энергия сильного та-

ланта (личная школа) и такт художника. Примером может послужить характеристика Бориса и Пьера в «Воине и Мире»: разговаривает Наташа с матерью «И очень мил, очень, очень мил! говорит Наташа о Борисе; только не совсем в моем вкусе, — он узкий такой, как часы столовые... Вы не понимаете?... узкий, знаете серый, светлый... — Что ты врешь? сказала графиня. — Наташа продолжала: Неужели вы не понимаете? Николенька бы понял... Безухий — тот синий, темносиний с красным, и он четверугольный» (т. II, ч. 3, гл. 13).¹ Голубые мысли, мечты Гейне не поражают, а нравятся потому, что обставлены целым рядом образов, наводящих на них соответствующую окраску: *blaue Augen, ein Meer von blauen Gedanken*. Так и у Гонкуров (Journal): *ainsi que les nuages, ainsi que ce lointain se renvolent lentement au ciel l'horizon de la jeunesse, les espoirs, tout le bleu de l'âme*. Вырванные из голубой атмосферы эти эпитеты режут ухо.²

Но помимо личной школы, есть еще школа истории: она отбирает для нас материалы нашего поэтического языка, запас формул и красок; она наложила свою печать на эпитеты романтической поэзии, с ее предилекцией к «голубому», как заставила нас верить в «contes bleus» и «blaus Wunder», *blaue Rätsel* (Сл. Heine, Lyr. Intermezzo, 33: *Deine Klaren Veilchenaugen — Schweben vor mir Tag und Nacht, Und mich quält es: Was bedeuten Diese süßen blauen Rätsel?*). А какое богатство новых представлений и соответствующих им образов принесло нам христианское мирозерцание, этого вопроса касались с разных точек зрения, но со стороны стиля он остается открытым.

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

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

¹ (к данным из Толстого) См. В i e s e, Die Philosophie des Metaphorischen (1893) стр. 85: er lässt (Zola) den Claudius in l'Oeuvre zu seiner Frau sagen: «Welch eine merkwürdige Haut du hast, sie trinkt förmlich das Licht.... So bist du heute, man möchte es nicht für möglich halten, vollkommen grau; und letztthin warst du rosafarben, aber ein Rosa, das nicht echt scheint».

² Сл. V. H u g o: Pas de trait où l'idée au vol pur Ne puisse se poser, tout humide d'azur. (Сл. голубую тоску у Maeterlinck'a, Serres chaudes).

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

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

ЭПИЧЕСКИЕ ПОВТОРЕНИЯ КАК ХРОНОЛОГИЧЕСКИЙ МОМЕНТ

О типических повторениях французского эпоса много было писано и высказано для объяснения их несколько гипотез. Я касался этого вопроса в моей статье: Новые исследования о французском эпосе;¹ с тех пор литература возросла, она указана проф. Крешини в его прекрасном введении к итальянскому переводу Песни о Роланде, сделанному Москетти.² Эпическим повторениям посвящены были недавно³ два чтения в неофилологическом обществе, состоящем при С.-Петербургском университете, г. Тиандера⁴ и гр. Де Ла Барта; подойдя к анализу одного и того же явления с разных сторон, они выдвинули тот или другой момент его развития; я старался обобщить и вместе обособить этот вопрос в предлагаемом далее отрывке из моих чтений по исторической поэтике.

¹ Журнал Министерства Народного Просвещения. Ч. ССХХХVIII, отд. 2, стр. 245 след.

² Сл. Dietrich в Roman. Forschungen I, 4—50; Groeber в Zs. f. rom. Philologie VI, 492—500; Pakscher, Zur Kritik u. Geschichte d. franz. Rolandliedes, Berl. 1885, стр. 100 след. и Zs. für rom. Philol. XIII, 563—7; Nordfelt, Les couplets similaires dans la vieille épopée française, Stockholm 1893 (сл. Romania XXII, 632; G. Paris; сл. ib. XXIII, 619; о мнении Линднера); G. Paris, Extraits de la Chans. de Roland, p. XXIX, 75 № 26 и 122. К этой библиографии присоединю: I principali episodi della canzone d'Orlando, trad. da Andrea Moschetti, con un proemio di Vincenzo Crescini, стр. LV след.; Heinzel в разбопе Ten-Brink'a (Anzeiger, XV, 166); сл. еще Gautier у Petit de Julleville, Hist. de la langue et de la littérature française t. I, стр. 118 след.

³ 24-го марта и 20-го ноября 1895-го года.

⁴ Сл. К. Тиандер, Заметки по сравнительному изучению народно-эпического стиля: О повторениях в народном эпосе. Живая Старина, ч. VI, вып. 2-й, стр. 202 след.

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

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

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

Позволю себе привести здесь сказанное мною по этому поводу в моей упомянутой выше заметке.¹ Повторения встречаются обыкновенно в нескольких последовательно строфах. «Общее построение такое: строфа открывается каким-нибудь положением, сценой, которые и развиваются в дальнейших стихах. Начало следующей строфы снова возвращает нас к положению, иногда (с небольшими видоизменениями) к запеву первой, и снова то же положение развивается почти так же, новым является один какой-нибудь штрих, одна подробность, незаметно подвигающая действие. То же может повториться и в третьей строфе».

Я привел в доказательство строфы CXXXV—VII песни о Роланде; я разберу их теперь в связи с строфами LXXXIV—VI.²

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

LXXXIV... «Товарищ Роланд, затруби в свой рог! Услышит его Карл и вернется войско. Отвечает Роланд: Безумно

¹ 1. с., стр. 247.

² Далее песнь о Роланде цитруется по Оксфордскому списку в издании Theodor Müller, La Chanson de Roland.

поступил бы я, уронил бы в милой Франции мое славное имя. Стану я наносить Дюрандалем столь могучие удары, что лезвее обогрится до головки меча. В недобрый час подошли к ущельям поганые язычники; ручаюсь тебе, все они обречены на смерть» (Cumpaign Rollanz, kar sunez vostre corn! Si l'orrat Carles, si retournerat l'ost. Respunt Rollanz: Jo fereie que fols, En dulce France en perdreie mun los. Sempres ferrai de Durendal granz colps, Sanglant en ert li branz entresqu'al or. Felun paien mar i vindrent as porz; Jo vos plevis, tuz sunt jugez à mort).

LXXXV. «Товарищ Роланд, затруби в олифант, услышит его Карл, велит войску вернуться... Отвечает Роланд: Да не попустит того господь, чтобы мои родичи через меня посрамились и была принижена милая Франция, если б из-за язычников я стал трубить в мой рог! Напротив, я стану сильно рубить Дюрандалем... Все вы увидите его окровавленное лезвее. В недобрый час собрались сюда поганые язычники; ручаюсь тебе, все они осуждены на смерть» (Cumpains Rollanz, l'olifan car sunez! Si l'orrat Carles, ferat l'ost retourner... Respont Rollanz: Ne placet damne Deu Que mi parent pur mei seient blasmet, Ne France dulce ja cheet en viltet! ¹ Einz i ferrai de Durendal asez,... Tut en verrez le bran ensanglentez. Felun paien mar i sunt asemblez; Jo vos plevis, tuz sunt à mort livrez).

LXXXVI. «Товарищ Роланд, затруби в свой олифант! Услышит его Карл, он проходит теперь ущельями. Ручаюсь вам, французы вернутся. — Да не попустит того Господь, чтобы кто-нибудь из живущих сказал, что я затрубил из-за язычников; не будет из-за того попрека моим родичам. Когда я буду в жаркой битве, я нанесу тысячу и семьсот ударов, увидите вы обогренное кровью лезвее Дюрандала» (Cumpainz Rollanz, sunez vostre olifan! Si l'orrat Carles ki est as porz passant; Je vos plevis, ja retournerunt Franc. — Ne place Deu, ço li respunt Rollanz. Que ço seit dit de nul hume vivant, Ne pur paien que ja seie cornant!² Ja n'en avrunt reproece mi parent. Quant jo serai en la bataille grant, E jo ferrai e mil colps e. VII. cenz, De Durendal verrez l'acer sanglent)...

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

CXXXV. «Роланд приставил ко рту олифант, хорошо его захватил, сильно в него затрубил. Высоки горы, далеко разносится звук, на тридцать больших льё слышали, как он раздавался... Слышит его Карл и дружина» (Rollanz ad mis l'olifan à sa buche, Empeint le ben, par grant vertut le sunet. Halt sunt li pui e la voiz est mult lunge, Granz XXX. liwes

¹ В переводе я воспользовался далее стихом, недостающим в Оксфордском списке: Se por paiens je sonasse mon corn (сл. текст. G. Paris в его Extraits).

² Ja por paiens que jo seie cornant (G. Paris ib.).

l'oïrent il respundre. Karles l'oït e ses cumpaignes tutes). Говорит император: То бьются наши люди! А Ганелон ему в ответ: Если б такое сказал кто иной, за великую ложь то показалось бы.

СХХХVI. «Граф Роланд трубит в свой олифант с трудом и усилием и великою болью (Li quens Rollanz par peine e par ahans, Par grant dulong sunet sun olifan), алая кровь струится у него изо рта, лопаются жилы на висках (Par mi la buche en salt fors li cler sancs, De sun cervel le temple en est rumpant). Далеко слышен звук его рога, слышит его Карл, проходя ущельями (Del corn qu'il tient l'oïe en est mult grant; Karles l'entent, ki est as porz passant), слышит его герцог Немон, слышат французы. Говорит император: Слышу я рог Роланда. Отвечает Ганелон: Нет никакой битвы!» — и он обличает престарелого императора в детской легковёрности: будто он не знает, как заносчив Роланд? Это он тешится перед пэрами. Вперед, до Франции еще далеко!

СХХХVII. «У графа Роланда рот в крови, лопнули жилы на висках, он трубит в олифант с болью и трудом. Слышит его Карл, слышат французы (Li quens Rollanz a la buche sanglente, De sun cervel rumpant en est li temples, L'olifan sunet à dulong e à peine. Karles l'oït e ses Franceis l'entendent). Говорит император: Силен звук этого рога! Отвечает герцог Немон: Бароны, работает там добрый вассал,¹ по моему там идет битва. Он бросает подозрение на Ганелона; надо подать помощь своим.

Эти своеобразные повторения, с захватами стихов из строфы в строфу, вызвали различные толкования. Одни находили в них следы простейших эпических песен, сведенных впоследствии в целую поэму, причем однозначущие строфы очутились иногда рядом; другие говорили о вариантах одной какой-нибудь песни, которые плодились в исполнении бродячих жонглёров, и они заносили их порой в свои книжки, выбирая из них, при пении, тот или другой вариант, какой полюбится; после чего явились переписчики и все эти разночтения списали под ряд. Третье объяснение опять же исходит из идеи записи: сходные строфы — дело интерполяции, прием позднейших пересказчиков, составителей больших эпоей, основанных на песенном предании. Если вторая гипотеза объясняла, более или менее вероятно, механическую работу переписчиков существование в однородных строфах некоторых (иногда кажущихся) противоречий, то идеи сознательного свода и интерполяции их исключали. — В настоящее время преобладает, кажется, воззрение, что повторения французского эпоса следует объяснить, как особенность французской народно-поэтической, наивной стилистики. Но это не объяснение, а новая

¹ Оксфордский текст: Baron i fait là peine; переведено согласно с VS. в текстом G. Paris'a.

постановка вопроса. Старая точка зрения (Wolf-Lachmann) на большие поэмы, как на свод народных песен, не выдержала критики; * теории вариантов и интерполяций покоятся на гипотезе записи, текста, не считаясь с тем фактом, что и в народной не-писанной поэзии встречаются образцы таких же повторений и захватов. Примеры тому представляют фрейские песни — и малорусская дума, которую мне уже случилось привлечь к сравнению:

Верхь Бескида Калинова
Стоїть мі там корчма нова,
А в той корчмі турчин піе,
Пред ним дівка поклон біе:
«Турчин, турчин, турчиноюку,
Не губь мене молодойку»,

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

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

Это положение повторяется еще дважды, с тою разницею, что в новом городе дарят уже не конями, а хустками и наконец девками; лучшая достается жениху.¹

Я пытался психологически выяснить себе подобного рода повторения по поводу эпизода песни о Роланде: о том, как он трубит.² «Некоторые сцены, образы до такой степени возбуждают поэтическое внимание, так захватывают дух, что от них не оторвать глаз и памяти, как бы ни было впечатление болезненно, томительно, и, может быть, потому именно, что оно томительно, что оно щемит душу, им не насытиться. Веселые моменты жизни переживаются быстрее. Встретив образ изнеможенного Роланда, трубящего, надрываясь, на весть своим, современный поэт схватил бы его, быть может, целиком, исчерпал бы в один присест присущее ему, либо связанное

¹ Сл. Добровольский, Смоленский сборник II № 89; см. ib. №№ 223, 231, 270, 296, 303, 404. Сл. Великор. нар. песни, изд. Соболевским, т. II, № 649, стр. 552—3 (внутренний повторяющийся припев). Сл. Янчух, Малор. свадьба, № 31 (стр. 17), № 59, 81; Потебня, Объясн. малор. и сродн. народн. песен, II колядки и щедровки, стр. 575 след.

² Сл. I. с., стр. 249—50.

с ним поэтическое содержание. Народная поэзия и поэзия, стоящая еще под ее влиянием, ближе воспроизводят действительный процесс психологического акта. В каждом комплексе воспоминаний, преимущественно патетических, есть одно, почему бы то ни было становящееся поверх других, как бы их покрывающее, дающее тон всему. Воспоминания тянутся вереницею, возбуждая различные ассоциации, разбегаясь за ними в сторону, и снова возвращаются к основной ноте и образу: обессиленный Роланд трубит».

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

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

Брали они молодых коней,
Брали седельшка черкаские
И седлали они молодых коней;
Брали они кисточки шелковые
И бросали они кисточки шелковые,
Брали в руки тросточки дубовые,
Садились они на добрых коней

(Рыбл. III, № 3, стр. 9)

Могут заметить (и возражения такого рода явились), что как в приведенном выше ряде строф, так и в некоторых других подобных, дело идет не об одном моменте, развитом повторе-

ниями, а о нескольких: певец действительно хотел сказать, что Роланд трижды принимается трубить, что он затрубил трижды, как в другом месте три раза пытается раздробить свой меч о камень. С этим толкованием согласятся лишь те, которые и в аналогических приемах русского эпоса (повторение удара, спроса и т. п.) способны усмотреть выражение действительно повторенных актов, а не риторическое усиление одного и того же, плеоназм, подчеркивающий впечатление, как например в эпитетах: хитроумный, стародревний,¹ как например, в сербских песнях у витязя три сердца или даже десять сердец, то есть сердце богатырское. Это только особый вид той координации, о которой шла речь выше.

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

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

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

II

Древнейшее исполнение песни, соединенной с музыкой и действием, было хорическое, оставившее свой далекий след и в некоторых явлениях поэтики современной.² То были песни обрядовые, аграрные, бытовые и героические. Древне-греческий дифирамб, до его видоизменения в V—IV веках, пелся хором: певец, ἑξάρχων, повествовал о страданиях, либо подвигах бога или героя, хор подхватывал, отвечая (ἐσβίμων). Хором пелись, по всей вероятности, и похоронные и героические песни у готов и франков, как по свидетельству начала XII века (у автора *Vitae Sancti Willelmi*) песни о Вильгельме. Для кантилены о св. Фароне,^{*} была ли это боевая песня о победе Клотария, или нечто вроде духовного стиха,³ засвидетельствовано такое

¹ Сл. Из истории эпитета, стр. 84.

² Я резюмирую далее часть моих докладов в Неофилологическом обществе 19-го февраля, 11-го марта и 25-го ноября 1896 года: о синкретизме и дифференциации поэтических родов.

³ Сл. Новые исследования, I. с., стр. 250—3. (Кантилена о св. Фароне). Сл. Koerting, *Das Farolied*, in *Zs. f. franz. Spr. u. Litt.*, t. XVI, p. 235—64 и отчет в *Romania* № III, p. 466: фрагмент принадлежит не к *Chanson de geste*, — это une poésie lyrique, une sorte d'hymne populaire qu'il est disposé à faire remonter au VII siècle.

же исполнение: ex qua victoria carmen publicum juxta rusticitatem per omnium paene volitabat ora ita canentium, feminaeque choros inde plaudendo componebant:

De Chlotario est canere rege Francorum,
Qui ivit pugnare in gentem Saxonum,
Quam praviter provenisset missis Saxonum,
Si non fuisset inclytus Faro de gente Burgundionum.

Et in fine hujus carminis:

Quando veniunt missi Saxonum in terram Francorum,
Faro ubi erat princeps (de gente Burgundionum?)
Instinctu Dei transeunt per urbem Meldorum,
Ne interficiantur a Rege Francorum.

Можно представить себе, что песня пелась одним лицом, женщины не только рукоплескали в хороводе, но и подпевали. Первое из приведенных четверостиший принадлежит ли запеву, или хоровому, повторявшемуся refrain? Такого рода refrain пять раз прерывает описание битвы в отрывках старофранцузской поэмы о Gormond et Isemebard.

И теперь еще раздаются в хоровом исполнении старые эпические песни и игровые балладного содержания. Их характерная черта — *припев*, refrain, и *подхватывание* стиха из одной строфы в другую. Таков тип старофранцузских gondels: солист (Vorsinger, запевало) начинал запевом, который подхватывал хор; далее песня исполнялась солистом, за каждым стихом хор вступал с тем же запевом, получавшим теперь значение *припева*, тогда как солист вел песню от строфы к строфе, *повторяя* в начале каждой последующей последний стих предыдущей. В хоровой импровизации бретонцев повторения простираются и на несколько стихов. — Датские viser указывают на такое же распределение припева и подхваченных стихов.¹

Иногда вместо одного хора выступало два, отвечавших друг другу при естественном усилении диалогического момента. Так в малорусских веснянках, в весеннем же немецком прении Лета и Зимы; свадебные песни Сапфо, отразившиеся в превосходном гимнее Каталла, имели в виду хоры девушек и юношей; хоры мужчин и женщины являются и в обряде французской и эстонской свадьбы;² подобную двойственность предположили и для начал древне-аттической комедии.

¹ Jeanroy, Les origines de la poésie lyrique en France, стр. 309, 406 и след., 414, 419 след.; Tiersot, Histoire de la chanson populaire en France, стр. 353; Steenstrup. Vore Folkeviser fra Middelalderen, стр. 23 след.; 69 след.; 75 след.; 192 след.

² Tiersot l. c., стр. 205 след.; сл. Веселовский, Новые книги по народной словесности в Журнале Министерства Народного Просвещения, 1886 г., ч. CCXLIV, отд. 2, стр. 180.

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

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

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

Тут девушка, находящаяся в середине, спрашивает: «А далеко старец?» Хор отвечает, указывая деревню. Тогда опять поется: «Я на старца» и т. д.; в последний раз отвечают, что старец «а вот уже на той вулицы». Тогда является девушка, наряженная стариком. Хоровод замолкает, девушка, с увлечением плясавшая в середине, останавливается как вкопанная. Старец вступает в круг и ведет строгие речи к жене. Дело кончается тем, что старец с палкой бросается за ней, но ему подставляют ногу, и он падает.¹

Следующая провансальская плясовая песня понятна лишь на почве такого же хорического исполнения; что она принадлежала к *Kalendas maugas*, песням, сопровождавшим весенние

¹ См. Грузинский, Из этнографических наблюдений в Речицком уезде Минской губернии, *Этнограф. обозрение* XI, стр. 144—5.

празднества, это мы знаем из провансальской новеллы Фламенса.¹ В основе — весенний хоровод, с таким же содержанием, как и в русском, но диалог, видимо, сократился, перешел в цельную песню, хору принадлежит лишь припев; действующие лица — король и «апрельская» королева.² Приведу в подлиннике первую строфу:

A l'intrade del tens clar — eua
Pir ioie recomençar — eua
E pir ialous irritar — eua
Vol la regina mostrar
K'ele est si amourouse.

Припев, повторяющийся за каждой строфой:

A la vi', a la vie, ialous!
Lassaz nos, lassaz nos
Ballar entre nos, entre nos.

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

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

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

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

«Кто бы увидел ее тогда в пляске, как она там веселилась, мог бы по правде сказать, что нет на свете равной апрельской королеве. (Припев)». ^{3*}

¹ Jean go u, l. c., стр. 88—9; сл. припевы на тот же сюжет, стр. 179, 395; R a u n a u d, Molets I, 151.

² La regine avrillouse. Romer читает aurillouse в значении: munter, веселая. Это не изменяет дела.

³ К весенним игровым песням сходного содержания сл. Чубинский. Труды этнографическо-статистической экспедиции в Западно-русский край, юго-западный отд., т. III, стр. 69 след., № 13 (Жона та муж), стр. 141—142, № 46. Сл. весеннюю игру № 4: Чоловік та жінка: грачи сидят в кружке, выбирают двух — быть мужем и женой; жена бегаёт кругом грачей, а муж за ней с «ломакою». Хор поет за того и за другого. За мужа: «Гей, мати, до дому!... Діти плачуть, істи хочуть, Нікому дати». Она отвечает: «Там на полиці Три палиниці, Нехай ідять». Муж говорит, что дети хотят спать, она отвечает: «Там на дїжечці Е три подушечки, Нехай сплять!»... В заключении муж угоняет жену домой. Сл. хоровую песню из Лесбоса: (Речитатив) Соседушка, твоему мужу пить хочется. (Пение) Он хочет пить, а мне все равно, пляска в ходу. Есть вода в горшке, пусть

Такие выделившиеся из хорового состава песни носят следы своего происхождения не только в припеве, но и в повторении стихов. Таково, например, построение датской баллады о Мимеринге: она начинается двустушием, как бы запевом, за ним refrain, повторяющийся за каждой из следующих четырехстишных строф; первая строфа повторяет $1\frac{1}{2}$ стиха начального двустушия и присоединяет два новых стиха; следующая подхватывает последние $1\frac{1}{2}$ стиха предыдущей, и снова ведет песню далее таким же порядком:

1. Mimering vor den mindste mandt
Som foedd vor paa Karl kongens landt.

Припев: Min skoeniste iomffruer.

2. Then mindste mandt,
Som foedd vor paa Karl kongens landt.
Foerr hand bleff til verden baarn,
Da vore hans kleder till ham skarnn.

(Припев).

3. Till verden baren
Da vore и т. д. ¹

Хору принадлежала партия refrain'a, песня с ее повторениями певцу — или певцам? Стенструп предполагает последнее для датских viser, Вигфуссон ² для английских баллад: хор при двух чередовавшихся певцах; лишь впоследствии, когда баллада утратила свой лирический характер, певец явился один. Я присоединю к этому и другое соображение: при системе одного хора с двумя певцами, или двух хоров, отвечающих друг другу, солисты невольно выделялись; отнимите у них хор, песня останется с ее захватами и повторениями из строфы в строфу, исчезнет элемент припева.

На этой стадии развития и, вместе, разложения хорического начала явилось пение амебейное, антифоническое, вдвоем или более, взапуски, засвидетельствованное и в древности, и в средних веках и до сих пор широко распространенное в народном

напеться. (Речитатив) Соседушка, твой муж есть хочет. (Пение) Он хочет есть, а мне все равно: есть что поесть в шкапу, пусть поест. (Речитатив) Соседушка, твой муж умер. (Пение) Умер, а мне все равно, пляска в ходу. Пусть женщины поплачут, певчие попоют, попы его погребут, черви поедят. Georgakis et Pineau, Le Folk-lore de Lesbos, стр. 161—162. Сл. Tier-sot, I. c., стр. 59—60. Сл. Великорусск. народн. песни, изд. Соболевским, гл. 2, стр. 362 след., №№ 430—38; сл. № 505 след., 589, 615. Сл. Велико-руссы в своих песнях, обрядах и т. д. Матерьялы, собранн. П. В. Шейном, т. I, вып. 1 (СПБ. 1898) №№ 453, 454, 455, 456, 457, 639, сл. №№ 945—9. [Ср. нем. «Frau, du sollst nach Hause kommen»: Erk-Böhme, Deutscher Liederhort, № 940, и Веселовский, Три главы из исторической поэтики, стр. 224].

¹ Сл. Grundtvig, DgF. I № 14 (я обязан этим указанием В. Ф. Шишмареву); Steenstrup, I. c., стр. 85 след.

² Vigfusson, Corpus poet. bor. II, стр. 389.

обиходе. Укажу на феценнины (*versibus alternis orggobria rustica*), на лодочников Горация, проводивших ночь в пении *setatim*;¹ на застольные аттические сколии; в средние века на диалогический принцип пастурелей. Может быть, следует допустить влияние школьных диспутов в искусственных тенцо-нах и *débats, contrasti*, в прениях о вещи мудрости в мифологических песнях стихотворной Эдды, в «евангелистой песни» и ее родичах, и в песне о «превращениях»,² в вопросах и ответах, нередко с характером загадок, которыми обмениваются в иных местностях Германии начальники двух народных трупп, исполняющих рождественскую мистерию;³ но во всем этом, как и в увлечении средневековых латинских поэтов *Виргилиевской* *буколикой*, отразилась, вероятно, и народная струя, привычка к песенному антифонизму.⁴

В настоящем случае я обойдусь немногими примерами.

Начну с немецкого народного обычая, известного уже в XVI веке: об Иванове дне, или и в другую пору лета, девушки водили по вечерам хороводы с песнями (*in ein Ring herum singen*), туда являлись и парни и пели *взапуски о венке*; кто споет лучше, тому венок и достанется. В одном летучем листке, напечатанном в Страсбурге в 1570 году, сохранилась песня с мотивом такого прения. Из далеких стран прибыл певец, много вестей принес: там уже лето настало, показались алые и белые цветы, девушки вьют из них венок, чтобы выступить с ним в пляске и было бы о чем петь молодцам, пока венок не достанется одному из них. Весело подходит молодец к хороводу, всем поклон кладет, богатому и бедному, большому и малому, вызывает другого певца, пусть разрешит его загадки и заслужит венок. Загадки такие: Что выше бога? Сильнее насмешки? Белее снега? Зеленее клевера? — Другой отвечает: Выше бога венчик (на иконах), стыд сильнее насмешки, белый день белее снега, мартовская зелень зеленее клевера. Не достанется венок тому, кто заганул, заключает певец и в свою очередь предлагает красавице девушке вопрос; коли ответит, венок

¹ Гораций в «Путешествии в Брундизий» (*Sat. I, 5*) рассказывает, что в вилле Кокция близ Кавдия он слышал местной шуткой: забавным приемом двух балагуров скоморохов, v. 52. *Sarmenti scurrae pugnam Messique Cicerri*.

² О них сл. Веселовский И, Разыскания в области русского духовного стиха, VI, стр. 67 след. С тех пор библиография вопроса разрослась и потребовала бы особой заметки.

³ Сл. Sch r ö e r, Rätselfragen, Wett- und Wunschlieder, в Zs. des Vereins für Volkskunde III, стр. 67 след. Сл. ib. VII, стр. 382 след.: *B o l t e, Kranzwerbung* (сл. 384—5: *A. Hartmann, Volksschauspiele, 1880, p. 120: Dürrenberger Brautbegehren*), teilt aus Salzburg ein bei den Hochzeiten der Bergknappen übliches Frage und Antwortspiel des Brautvaters und der Brautführer mit.

⁴ (К антифонизму) Сл. R a u n a u d, Recueil de Motets français, II, стр. 224 (из *Mystère de l'Incarnation: des chansons estrivent*). Сл. ib. p. 367 (певцы-музыканты ходят и исполняют вместе), 380 (вдвоем).

останется за нею и дольше. У венка нет ни начала, ни конца, говорит он, цветков парное число; какой цветок посредине? Никто не отвечает, разрешает загадку сам молодец: цветок посредине — сама красавица; и он еще раз просит девушку: пусть возьмет венок своею белоснежной ручкой и возложит его на его белокурые волосы. Венок достается победителю, и игра кончается его приветом и благодарением. — В песне по рукописи XV века сама девушка задает загадку прохожему молодцу: У моего отца на крыше семь птичек сидят; чем они кормятся? Коли скажешь, венок твой. Одна живет твоей юностью, другая твоей добродетелью, третья твоим милым взглядом, четвертая твоим добром, пятая твоим мужеством, шестая твоею красой, седьмая твоим чистым сердцем. Подари меня твоим розовым венком, дорогая! — Далее такая загадка: Скажи, что то за камень, над которым не звонил ни один колокол, который ни один пес не облаял, ветер не обвеял, дождь не омочил? — Тот камень лежит в глубине ада, зовут его Dillestein, на нем покоится земля, и он расторгнется от призывного гласа, от которого воскреснут усопшие. *

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

Ой що росте без коріння,
А що біжить без повода,
А що цвіте да без цвіту?
Камень росте без коріння,
Вода біжить без повода,
Папороть росте без цвіту.
Панночка загадочек не вгадала,
Русалочка панночку зашекотала. ¹

В колядке такие же загадки предлагает девушке ее милый: коли угадает, его будет, коли нет — «людская» будет: что горит без жаріння? Ответы девушки: камень, папороть, огонь. ²

Венок немецкого обряда и его пение взапуски еще ближе отвечают армянскому обычаю накануне праздника Вардавар (6-го августа: Преображение Христово), заменившего древнее празднование Афродиты. В селе Чайкенд, Елисаветпольского уезда, девушки и парни собирают в навечерие Вардавара цветы и делают один общий букет. Вечером на церковном дворе или за селом и те и другие усаживаются отдельно, кружками,

¹ Ч у б. I. с., стр. 190, № 7. Очевидно, разрешение загадок не принадлежит девушке, а объяснение певца.

² Ч у б. I. с., стр. 314—315, № 44; Г о л о в а ц к и й, IV, 71, 75, 40; П о т е б н я, Объяснения малрс. и сродных народных песен, II, 595.

после чего между ними начинается диспут в песнях; иные, не песенные, переговоры строго воспрещены. Обмениваются импровизированными четверостишиями, которые поются речитативом; за каждым из них *refrain* — двустишие вроде: «Душа — роза моя, душа, душа!» Самое название Вардавар означает: «сияние розы»; это, вероятно, наследие Афродиты, впрочем, уже переименованное новым толкованием: будто бы Христос до своего преобразования был подобен розе в бутоне, а во время преобразования на Фаворе из его тела разлилось и загорелось розовое сияние, которое было и у Адама в раю и которым Христос показал славу и величие творца. Прение продолжается до рассвета и прекращается лишь, когда одна сторона окажется уже не в состоянии продолжать его. Победители получают букет.¹

В других случаях обрядовый характер народного антифонического пения выражен менее ярко, но являются и новые данные: зарождение цельной песни из чередующихся вопросов и ответов. Так, например, в южной Германии: одно импровизированное четверостишие (*Schnaderhüpfel*) вызывает другого певца, он отвечает, повторяя отчасти схему предыдущего, подхватывая последний стих; образуется таким образом, в чередовании певцов, серия четверостиший, которая поется впоследствии и как нечто целое. *Schnaderhüpfel* — живая форма народного творчества: в баварских и австрийских Альпах он раздается под окнами милой, на церковных праздниках и свадьбах, особенно при пляске. Выступая со своею дамой, парень кидает музыкантам какую-нибудь монету и напевает мелодию, которую и подхватывает оркестр; за первую следуют другие, один за другим танцоры поют *Schnaderhüpfel*, все на ту же мелодию, обыкновенно обращенные к их дамам, которые им и отвечают. Это напоминает любовные песенки, которыми обменивались в Исландии мужчины и женщины во время пляски и против которых еще в XII веке восставал епископ *Íón Ögmundarson* (1106—21): пели попарно, схватившись руками и раскачиваясь взад и вперед, опираясь на правую ногу, но не сходя с места.²

Сардинские *battorinas* — четверостишия, нередко с припевом, повторяющим один или два начальных стиха, импровизированные или усвоенные в живой смене певцом; порой они слагаются в целую канцону (*canthone*).³ Сардинские *muttos*

¹ К а л а ш е в, Вардавар, в Сборн. материалов для описания местностей и племен Кавказа, XVIII, отд. 2, стр. 1—4 и след.

² См. Новые книги по народной словесности, в *Журнале Министерства Народного Просвещения*, ч. ССХIV, отд. 2, стр. 193—5; *Nauffen*, *Das deutsche Volkslied in Oesterreich-Ungarn* в *Zs. d. Vereins für Volkskunde* IV, стр. 14 след.; *Vigfussön*, *Corp. poet.*, II, стр. 385, 388.

³ Сл. *Valla*, *Canti popolari Sardi*, в *Archiv per lo studio d. trad. popolari*, т. XV, fasc. II (1896), стр. 235 след. (к амебейности?) *Cesky lid*, III, 1: *И р а н к*, Перекликания пастухов в форме двустиший, четверостиший.

также пелпсь амебейно во время жнитва или при молотье: когда лошади ступали по снопам вокруг жерди, утвержденной в середине тока, погонщик, что стоял у жерди, запевал *muttu*, ему отвечали другие, занятые другими работами. *Muttu* начинается запевом в два, три и более стихов, часто не стоящим в связи с содержанием следующего *muttu*, подхватывающего первый стих запева и далее развивающегося самостоятельно, вторя рифмам запева, но в обратном порядке ($ab=ba$). Серии таких *muttos*, недавно записанные, свидетельствуют, что амебейность и здесь выражалась повторениями, но они приняли крайне искусственную форму, указывающую на внешнее переживание когда-то органического песенного приема. Ряд *muttos* открывается запевом (*isterria*), например, четверостишием, которое мы выразим: 1, 2, 3, 4; следующие четверостишия построены таким образом: первое начинается с первого стиха запева и присоединяет три новых стиха: *abc*; второе открывается вторым стихом запева и продолжается стихами предыдущей строфы, лишь в ином порядке; третье берет третий стих запева и снова переставляет стихи второй строфы и т. д. Графически это можно выразить так: 1, 2, 3, 4; 1 *abc*; 2 *sba*; 3 *cab*; 4 *abc*. Все это отзывается чем-то механическим, хотя каждый перебой стихов открывает в новом музыкальном впечатлении и новые стороны для психологического анализа. Серии прелестных малайских четверостиший (*pantun*), связанных друг с другом повторением, лишь в ином порядке, двух стихов, производят впечатление большей поэтической цельности.

В Сицилии, во время полевых работ, кто-нибудь сложит и запоет *stornello*: двустихие, либо трехстишие, при чем первый стих играет роль запева, не связанного содержательно с следующими; иногда это — полустих с названием цветка. На *stornello* отвечает другой певец, воспринимая порой его рифму и вводя новую, которая в свою очередь может быть подхвачена в следующем ответе. Такие поэтические состязания распространены по всей Италии, где живет *stornello* в его разных видах и обозначениях. Д'Анкона выводит его метрическую форму из разложения четверостишия, с рифмующим вторым и четвертым стихами: древней, предположительно, форме сицилианского *strambottu*, *strammottu*. Уже Диц отождествлял это название с старо-французским *estrabot* (*estribot*) у Benoit de Saint-More: песенка сатирического содержания; у Guillaume de Machaut и в современном валлонском говоре *estrabot* означает: насмешку, издевку, *raillerie*;¹ Пасквалино определяет сицилианское *strammottu*: *ridicula cantiuncula*, а *strammu*, ut

¹ См. G. Paris, отчет о Nigra, *Canti popolari del Piemonte*, в *Journal des Savants* 1889, стр. 532 и след. Автор оставляет под сомнением вопрос: отвечает ли *estrabot* провансальскому *estribot*, исп. *estribote*.

insinuatur deflexio a vera significatione in malam partem accepta.¹ Этим указанием определена и ходячая этимология *strambotto*: от лат. класс. *strambus* — косой, вульгарно-латинского *strambus*: хромой; отсюда *strambotto*, *strammottu*, *estribot*. Поводы к такому обозначению объяснялись различно. G. Paris, основываясь, вероятно, на провансальском *gims estrams*—не рифмующие стихи и исп. *estrambote*—неправильная строфа, следующая за правильно построенною, предполагает, что первоначальный *estribot* мог быть сложен по испанскому типу; такого рода построение встречается в старо-французских песнях; неправильная строфа и производит впечатление чего-то неконченного, неполного, хромого. Но старо-французских *estribots* мы не знаем, а предполагаемый древнейший *strambotto*-четверостишие так же симметричен, как и современный сицилианский: из восьми стихов все четные рифмуются, нечетные связаны тождеством последней гласной, стоящей вне ударения.

Иное объяснение дал Нигра: *strambotto* обозначало, по его мнению, единичную строфу, стоящую по себе, в отличие от серии строф, связанных взаимно.²

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

Не в таком ли же переносном смысле следует объяснить название аттических застольных песенок, *σκόλια*, то есть кривые?³ Они пелись на пирах и свадьбах; запевал возлежавший на первом месте за первым столом и передавал миртовую ветку тому, кто занимал то же место за вторым столом. Затем ветка переходила ко второму гостю первого стола, который передавал ее по порядку второму гостю второго и т. д. Принимавший ветку перенимал и песню, доканчивая ее или продолжая; это называлось: *τὸ δῆχροντα τὰ σκόλια*. Их название «кривые» объясняется, между прочим, этой передачей песни от стола к столу, по кривой линии; но, может быть, и здесь «кривой» следует истолковать, как недоконченный, не полный, ожидающий восполнения. Содержание песенок гномическое, шутливое, с элементами басни и личной сатиры, но и эпических и патристических воспоминаний: об Адмете, Теламоне и Аяксе, Гармонии и Аристокитоне. Подхватыванием песни объясняется

¹ I. с., стр. 635, прим. 3.

² Сл. Domenico Bagella, *Lo strambotto piemontese*. Alessandria, Jacquemod 1896: по его мнению древнейшая форма южного *strambotto* sarebbe il tetrastico popolare subalpino. Сл. Giorn. stor. d. lett. Ital., fasc. 91, стр. 166.

³ О сколиях сл. Reitzensstein, *Epigramm und Scolion*, стр. 3—44.

парность некоторых схолий; в следующем примере две пары схолий, распределенные между четырьмя певцами, развивают одно и то же содержание: прославляются герои Афинской свободы, Гармодий и Аристоклитон. Первая схолия начинается запевом: «в мртвой ветке понесу меч, как Гармодий и Аристоклитон»:

ἐν μέρτου κλαδί τὸ ξίφος φορήσω
ὥσπερ Ἀρμόδιος καὶ Ἀριστοκλείτων.

Прославляется их подвиг, «ибо они убили тиранна и сделали Афины свободными»: ὅτι τὸν τύραννον ἐκτανέτην ἰσονόμους τ' Ἀθήνας ἐποίησάτην. Ответная, вторая, схолия говорит об их пребывании среди героев древности на островах блаженных. Третья схолия начинается с запева первой; следуют похвалы Гармодию и Аристоклитону, «ибо, во время жертвоприношения Афине, они убили тиранна Гиппарха» (ὅτ' Ἀθηναίης ἐν θυσίαις ἄνδρα τύραννον Ἰππάρχον ἐκτανέτην). Четвертая, ответная, схолия говорит о бессмертной славе героев и кончается заключительным стихом первой: ὅτι τὸν τύραννον ἐκτανέτην и т. д.

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

ἔστι μοι πλοῦτος μέγας δόρυ καὶ ξίφος,
καὶ τὸ καλὸν λαισῆιον, πρόβλημα χρωτῶς
τούτῳ γὰρ ἄρῳ, τούτῳ θερίζῳ,
τούτῳ πατέω τὸν ἄδῶν οἶνον ἀπ' ἀμπέλῳ,
τούτῳ δεσπότας μνοίας κέκλημαι.
τοὶ δὲ μὴ τολμῶντ' ἔχειν δόρυ καὶ ξίφος
καὶ τὸ καλὸν λαισῆιον, πρόβλημα χρωτῶς,
πάντες γόνυ πεπτηῶτες ἐμὸν κυνέονται, δεσπόταν
καὶ μέγαν βασιλῆα φωνέοντες.

Припев, *stef*, то правильно перемежающийся, то разбитый на части (*klofa-stef*, *rek-stef*) в старо-северных драпах, * является таким же искусственным стилистическим приемом; объяснить ли его из хорического исполнения, как во французских *gondets* и датских *viser*, или из амебейной смены? В Норвегии *stef*'ом зовутся теперь строфы, которые поются взапуски, в чередовании вопросов и ответов.¹

¹ См. Möbius, *Vom Stef*, Germania N. R. XVIII, стр. 129 след.; Vigfusson, *Corp. poet.* I, 451 след.

III

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

Предположим, однако, что те кантилены-былины, которые дали впоследствии материал для chansons de geste и определили особенности их стиля, пелись антифонически; в них будут повторения, но припев исчез вместе с хором, отзвываясь разве в загадочном Aoi, которым кончаются некоторые строфы поэмы о Роланде.¹ Один певец пел о том, как Роланд затрубил в призывный рог: «*Роланд приставил ко рту олифант, хорошо его захватил, сильно затрубил. Высоки горы, далеко разносится звук, на тридцать больших льё слышно, как он разнесся. Слышит его Карл и его товарищи*». Другой певец вступал в то же положение: «*Граф Роланд трубит в свой олифант с трудом и усилием и великой болью; алая кровь струится у него изо рта, лопаются жилы на висках. Далеко слышен звук его рога; Карл слышит его...*» Затем первый из певцов вел рассказ далее, и второй вступал в его содержание, варьируя его в новой laisse, присоединяя подробности, не предусмотренные в предыдущей и производящие на нас порой впечатление противоречий. Иные из них устраняются при связном чтении: когда, например в строфе 2-й Марсилиий жалуется, что у него нет войска, а в 44-й говорит, что у него четыреста тысяч всадников, то в первом случае он держит речь своим, во втором хвастается перед послом, Ганелоном. Фактические противоречия действительно существуют в chansons de geste, но не во всех подобных случаях позволено говорить об интерполяциях и неумелых вариантах, введенных в текст в ту пору, когда он подвергся записи и литературной обработке. Певцы стояли в живом предании, один досказывал то, что обошел другой, противоречия принадлежат иной раз нашему впечатлению, которого слушатели не получали: предание объединяло для них эти противоречия, и они подсказывали себе многое из запаса воспоминаний. Песни о каком-нибудь событии из цикла хотя бы Косовской битвы — эпизод, естественно

¹ 173 строфы из 198 по Оксфордскому списку.

вставлявшийся для них в связь других событий, тогда как мы потребуем комментария.

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

Последний стих IX строфы (о Карле: *Baisset sun chef, si comencet à penser*) повторяется, по содержанию, в начале следующей (X: *Li empereres en tint sun chef enclin*; см. такое же повторение в заключении CL и начале CLI строфы; LXXIX и LXXX).

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

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

Обращение к собравшимся баронам в начале XIII-й *laisse* отвечало бы логически развитию действия: XII-я строфа останавливает его перечислением лиц, явившихся на призыв, подхватывая, с вариантами, приведенные выше стихи:

Li empereres s'en vaît desuz un pin,
Ses baruns mandet pur sun cunseill fenir.

(Сл. начала строф V и VI)

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

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

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

быть в аррьергарде, *гневно* обратился к своему отчиму: трус и негодяй! (Ahi! culvert, mauvais hom de put aire), ты полагал, что я уроню рукавицу, как ты уронил жезл перед лицом Карла!¹ (LXII) Он просит императора вручить ему рукавицу и жезл; Карл теребит бороду, плачет (LXIII), а Нэмон говорит ему: Слышал ты? Расходился Роланд (irascut), ему присудили быть в аррьергарде, и теперь никто его не отговорит.

В двух ответах Роланда видели противоречие, в одном из них интерполяцию, но предание и слушатели соединяли один с другим. Роланд доволен, что на него возложено трудное сторожевое дело, благодарит и Ганелона, и вместе с тем он убежден, что замысел отчима был другой, злостный, и он обращается к нему с гневной речью. Выражено это в форме координации, напоминающей эпитет русской былины при Калине: царь — и собака,² либо «милую» Францию в устах Сарапина *Chanson de Roland II*); художник слагатель явится позже и сплотит в одно целое разбросанные психические моменты. Правы ли те (Dietrich), которые видят в первом ответе Роланда иронию, что дало бы возможность помирить видимую благодарность с следующей затем вспышкой гнева? Не подсказываем ли мы древней поэме более, чем следует?

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

CLXXIII. Чувствует Роланд, что смерть близко подступила;³ перед ним *темный* (brune) камень; десять раз ударяет он по нем в тоске и гнев; скрипит сталь, не ломается и не зазубрилась (*Cruist li acers, ne freint ne ne s'esgrumet*). — Следует обращение к мечу, которым витязь победил в стольких сражениях.

CLXXIV. Роланд ударяет по твердому камню (*sardonie*); скрипит сталь, не ломается и не зазубрилась (*Cruist il acers, ne briset ne s'esgraignet*). Следуют жалобы, эпически развитые воспоминаниями: сам господь сослал Durendal Карлу, он опоясал им Роланда; им он завоевал Анжю, Бретань и т. д.

CLXXV. Роланд ударил по серому (*bise*) камню, отколол больше, чем я сумею вам рассказать. Меч скрипит, не сломался и не разбился (*L'espée cruist, ne fruisset ne ne brise*). — Новое обращение к Durendal, в его головке заключены святые мощи; многие страны покорил им Роланд.

¹ В строфе XXVI Ганелон роняет не посольский жезл, а перчатку. Видеть в этом противоречии след другой версии нет основания: в представлении певца или слагателя факт «знамения» (зловещее падение) заслонил вещественные символы вассальной верности: рукавицы или жезла.

² Из истории эпитета, I. с., стр. 81.

³ Перевожу согласно с текстом G. Paris I. с.: que la mort fort l'argüe; в Оксфордском списке; la vüe a perdue.

Три раза ударяет Роланд по камню, то темному, то твердому, то серому; если разумеются три камня, то противоречия нет; так мог понять редактор Оксфордского списка поэмы, где Карл, явившийся на поле битвы, узнает удары Роланда на трех камнях (ССVIII). Но другие списки этого стиха не знают; хроника Псевдо-Турпина говорит о трех ударах (*trino ictu*), и мы можем поставить вопрос: не разумеется ли здесь один и тот же камень, с разными обезличенными эпитетами, которыми певцы орудовали свободно, как общими местами, не имеющими ярко-реального значения и не вызывавшими у них противоречия.¹ Заметим кстати, что один из эпитетов *brune* и *bise* мог быть подсказан и ассонансом. Противоречие и следы сознательной переделки видели (Pakscher) в том, что в строфе CLXXIII Роланд поминает былые подвиги, совершенные им с помощью *Durendal'*я, что совершенно в духе героя и героической песни, тогда как в CLXXV говорится о мощах, заключенных в мече — и эта черта обличает, будто бы, руку духовного лица, стало быть, рукописный вариант. Но ведь герои *chansons de geste* были и боевыми и благочестивыми людьми, одно не исключало другого в понимании певцов. *Durendal* зовется святым мечем, *saintisme*, но им завоеваны и многие страны; да и в строфе CLXXIV говорится, что сам господь сослал его Карлу. Все это в духе времени, один из певцов предпочел начать с воинственных воспоминаний, другой присоединил священные, и то и другое объединилось, с новыми подробностями, в третьей строфе.

Строфа CLXXVI начинается с того же образа, что и первая из трех, посвященных *Durendal'*ю (CLXXIII, *Ço sent Rollanz la véue a perdue*): чувствует Роланд, что смерть его захватила (*Ço sent Rollanz que la mort le tresprent*), и это повторяется и в следующей *laisse* CLXXVII: чувствует Роланд, что ему не долго жить (*Ço sent Rollanz de sun tens n'i ad plus*). Во всех трех строфах (CLXXVI—VIII), описывающих кончину Роланда, красной нитью проходят одни и те же образы: Роланд лежит под сосной, обратился лицом к Испании, приносит покаяние в грехах, протягивает к небу свою рукавицу (символ вассальной верности и преданности богу). Во второй строфе есть движение вперед: ангелы спускаются к умирающему, а последняя прибавляет, что это был Гавриил архангел, который и принимает рукавицу из рук умирающего.

Карл, явившийся слишком поздно на выручку, причитает над Роландом ССXI; Друг Роланд, я вернусь во Францию, и когда буду в Лаоне, в моем покое, придут иноземцы из многих царств, спросить, где граф-предводитель? (*Cum jo serai à Loün en ma chambre, De plusurs regnes vendrunt li hume estrange, Demanderunt ù est li quens cataignes?*). — ССXII:

¹ Из истории эпитета I. с., стр. 84 сл.

Друг Роланд, красный молодец, когда я буду в Aix, в часовне, придут люди спросить вестей (Cum jo serai à Eis en ma chapele, Vendrunt li hume, demanderunt noveles). — Aix был резиденцией Карла Великого, Лаон резиденцией последних Каролингов со времени Карла Простодушного; чередование того и другого названия показывает только, что в песенном предании, из которого вышла поэма о Роланде, оба города обобщились к значению — столицы; и там и здесь Карл мог ожидать одного и того же вопроса.

Подсказыванием из общего эпического запаса объясняются различные заявления Ганелона перед его судьями в двух следующих *laissez*, CCLXXVIII—IX. Смерть Роланда — мое дело, говорит он в CCLXXVIII, ибо Роланд обидел его казной (me forfist en or et en avoir); я искал его смерти и гибели, но предательства тут не было (Mais traïsun nule n'en i otrei). Отвечают французы: об этом мы и станем держать теперь совет (Or en tendrum cunseill). В *laisse* CCLXXIX Ганелон попрежнему на суде: Роланд возненавидел меня (me coillit en haïr), объясняет он, обрек на смерть и горе (то есть, на посольство к Марсилью); я открыто заявил свою вражду к нему, Оливье и всем его товарищам; я отомстил, но предательства тут нет (mais n'i a traïsun). Отвечают французы: пойдем на совет (Respudent Francs: A conseil en irums). — Оба объяснения соединимы, могли соединяться и в предании.

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

Явления припева (*gesros*, то есть ответ в провансальских плясовых песнях), анафоры, климакса, палилогии, захватов

из строфы в строфу и повторений — все это объясняется из принципа древнего хоризма и амебейности, и все это является уже на почве народной лирики, средством подчеркнуть настроение. Таково впечатление refrain в северных балладах и французских песнях; именно частое отсутствие содержательной связи между песнею и refrain, иногда заимствованного из другой песни, указывает на его обобщившееся значение. И здесь не лишним будет напомнить, что *наше* эстетическое впечатление бывает обманчиво, и мы часто настраиваемся невпопад. Былина о Соловье Будимировиче у Кирши вовсе не вызывает своим содержанием чудесного запева, в котором чувствуется столько широты и приволья:

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

В основе — это развитая формула параллелизма, столь обычного в народной поэзии: Соловей ехал в Киев, Днепром; оттуда: глубоки омуты Днепровские, параллель: глубота океан-море. В варианте у Рыбникова I, 54 = Гильф. № 53 формула запева осталась, непонятая, вместо Днепра — поморская страна, Белоозеро; и всему дан комический оборот. — Это бросает свет на появление в песнях по крайней мере некоторых припевов, вне связи с их содержанием; в начале дело могло идти о такой же формуле параллелизма. В малорусской поэзии еще прозрачен символ воды, которую замутили гуси, где купались голуби; на такое же содержание указывает refrain французской песни XVII-го века: *J'ai vu un cerf du bois sailly — Et boire à la fontaine.*¹ Впоследствии значение формулы было забыто, а пристрастие или привычка к ней осталась и восполнялась случайно, по созвучию с настроением.

В пору личной, художественной лирики все это очутится стилистическим приемом, отвечающим музыкальному *Leitmotiv*. Примеры излишни; припомню хотя бы Гейневское: *Ja, du bist elend und ich grolle nicht* (Buch der Lieder), или у Фета I, № XXXVII: *И тебе не грустно? И тебе не томно?... И тебе не томно? И тебе не больно?* — То же и в прозе, в рассказах Додэ, у D'Annunzio и др. Я хотел лишь указать, как формы, зародившиеся в связи с простейшими выражениями психики (первоначальный refrain, как восклицание, звукоподражание, синтаксическая координация) и механизмом песенного исполнения (хоризм, амебейность), последовательно переходили к значению художественных.

¹ Jean роу, I. с., стр. 162, прим. 3.

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

Эпическая песня поется вдвоем. Скрс. kuçilava — рапсод, актер; kauçilavuа — профессия рапсода, актера; но kuçilava означает также: Куца и Лава, братьев близнецов, сыновей Ситы и Рамы, учеников Вальмики. Рассказывается в начале Рамаяны, что когда Вальмики ее кончил, стал раздумывать, кто будет ее петь по свету; тут подошли к нему, в одежде отшельников, двое прекрасных, благородных юношей, Куца и Лава, и обняли его колени; им он и передал свою поэму, дабы они пели ее вместе.

Песни на один сюжет слагаются и поются друг за другом несколькими певцами. Кабардинские гегуако, бродячие певцы, еще недавно являлись на народных собраниях, праздниках и гризнах, посявляя современных героев, воспевая и древних. Умирал ли человек, уважаемый за мудрость и храбрость, народ собирался на его могиле, приглашал нескольких гегуако и просил их сложить песню про умершего на память потомству. В таких случаях один из гегуако брался воспеть одну сторону деятельности покойного, другой другую и т. д. После этого гегуако на некоторое время удалялись от света в безлюдные, уединенные места и, ведя там самую тихую жизнь, слагали свои песни. По истечении некоторого времени они объявляли об окончании своей работы, и тогда народ стекался со всех сторон на определенное место, куда являлись и гегуако. Один из них всходил на возвышение среди толпы и пропевал сначала только голосовой мотив песни, ударяя при этом харсом; настроив свой голос под харс, он пропевал свою песню, за ним другой, и так до последнего.¹

Эпические песни исполняются (и слагаются) антифонически. Ὑποδέχσθαι μέλος означает: принять от певца песню с целью продолжать ее, подхватив (Aesch. Suppl. 1023). См. выше: τὸ δέχσθαι τὰ σόλια. В этом смысле можно понять и П. IX 189 след.: играя на форминге, Ахилл

ἀεῖδε δ' ἄρα κλέα ἀνδρῶν.

Πάτροκλος δὲ οἱ οἶος ἐναντίος ἦστο σιωπῇ
δέγμενος Δίαχιθον ὅποτε λήξειεν αἰείδων,

¹ Материалы для описания местностей и племен Кавказа, вып. I, отд. 2: Урусбиев, Сказания о нартских богатырях у татар-горцев Пятигорского округа Терской области, стр. IV—VI; Разыскания в области русского духовного стиха, № VII, стр. 248—49.

т. е. ожидая, пока он допоеет, чтобы подхватить песню о славных мужах.

Интересно в нашем смысле, несмотря на свою отрывочность, показание Alberico da Rosciate в его комментарии на Божественную комедию: ¹ объясняя слово Comedia, он говорит о комедях, то есть жонглёрах: они до сих пор водятся у нас, особенно в области Ломбардии, *поют в ритмах про деяния великих властителей*, при чем один поет (ставит вопрос?), другой отвечает (*Isti adhuc sunt in usu nostro, et apparent maxime in partibus Lombardiae aliqui cantatores, qui magnorum dominorum in rithmis cantant gesta, unus proponendo, alius respondendo*). «Деяния великих людей», повидимому, исключают лирическое содержание песни; может быть, дело идет о тендонах на современные политические события, — или же имеются ввиду те франко-итальянские cantatores, которые пели на площадях о сюжетах французского эпоса, чередуясь? Они пели об одном и том же мотиве, фактическая сторона песни была общая, но подробности и стилистические мелочи, развивающие одно и то же положение, могли быть разные; один певец восполнял другого, отправляясь от его положения или стиха и досказывая по-своему. Мы возвращаемся к гипотезе, высказанной выше по вопросу о французских couplets similaires.

Амебейное исполнение, на этот раз, унаследованных эпических песен сохранилось в пении финских рунов, но в чертах архаического переживания. Певцов двое; запевало и вторящий ему, тот, кто крутит и вьет струну песни, спетой первым; *säistäjä* от *säistää*: вить веревку или шнур, как и у греков существовало аналогическое выражение: *σχοινότης ἀοιδῆς*: длинная, строфическая песня. — Оба певца сидят рядом или друг против друга; касаясь коленями, схватившись руками и слегка покачиваясь, они поют; запевало пропевает первый стих и несколько более половины второго; тут присоединяется к нему вторящий и затем повторяет, уже один, первый стих. — Так поют и самоедские шаманы: первый бьет в барабан и поет несколько стихов, большею частью импровизованных, на мрачную, унылую мелодию; второй подхватывает, и они поют вместе, после чего второй повторяет уже один спетое первым. ² Финские руны поются взапуски для испытания, у кого память сильнее; первый из певцов, у кого запас иссяк, выпускает руки товарища; никто не был в состоянии схватиться за руки с Вейнемейненом, говорится в Калевале.

В такой амебейности песня могла не только петься, но и

¹ F i a m m a z z o, Il commento dantesco di Alberico da Rosciate (Bergamo 1895). Сл. отчет D'Ancona в Rassegna bibliografica III, № 41—12, стр. 285.

² C o m p a r e t t i, Der Kalevala, стр. 65—66; R i l l s o n, Folk Songs comprised in the Finnisch Kalevala, в Folk-Lore v. VI, № 4, стр. 320—324; S t e e n s t r u p, l. c., стр. 72 след.

слагаться при особых обстоятельствах, возможных в героическом быту. Происходят битвы, идут пограничные стычки, враждуют и мирятся, чувство народного самосознания вырастает рядом с культом героя, витязя, чей бы он ни был, свой или чужой. Одно и то же событие вызывает в разных лагерях разную оценку, нередко поражение представляется победой. Русский военный уполномоченный в Черногории, полковник Боголюбов, в ночь своей поездки в Цетинье, слышал одного гуслера в передовом черногорском шанце в Тербише, воспевавшего события из осады Никшича черногорцами. И в то же время из турецкого шанца было слышно, как почти те же события воспевались гуслером в Никшиче. Один понимал другого, и по временам они отвечали друг другу в своих песнях.¹ Из такой «войны гуслеров» могла выработаться и распространиться одна песня, с вариантами и повторениями, в которой противоположности освещения были не ощутимы или сглажены.

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

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

Мюлленгоф выразил мнение,² что песни Эдды, которые последовательно провели стихотворную форму, лишь перело-

¹ *Московские ведомости* 1877 г., Авг. 13, № 201.

² *Zs. f. deutsch. Altert.* XXIII, стр. 151 след.

жили в строфы более древние прозаические партии; Schröder¹ видит в смешении стиха и прозы признак древнейшего, праисторического стиля, далеко предшествовавшего появлению эпоса; Koenig² считает его прагерманским и даже арийским: наблюдения Ольденберга над некоторыми гимнами Ригведы,³ которые считали фрагментарными, доказали, что они дополнялись рассказом в прозе; Koenig обобщает это явление в связи с культом: в поэтическую форму облакались лишь диалог и некоторые выдающиеся эпизоды действия, остальное дополнял жрец в прозаическом изложении.

Это чередование, напоминающее такое же чередование экарха и хора в древне-греческом дифирамбе, могло остаться и позднее формой эпического изложения, вне связи с обрядом и культом. В этом смысле понимает Шрёдер значение средневековой немецкой формулы для эпического сказа: *singen und sagen*. Иначе Koenig:⁴ древне-франкские песни, говорит он, были строфические, восполнявшиеся рассказом в прозе; готские певцы ввели эпическую песнь связную, без строф; их-то изложение и характеризуется понятием *singen, siggwan, ne sanere*, а *recitare*, сказывать на распев. Но что же делать с *sagen*? Тавтология ли это с *singen*, или отзвук старого чередования стихов и прозы, сохранившейся лишь в формуле?

Так или иначе, это чередование, засвидетельствованное на примере для древне-римской сатуры,^{*} является довольно распространенною формой эпического изложения, хотя каждая из относящихся сюда групп фактов подлежит особому анализу и объяснению, ибо формально сходные явления коренятся иногда в источниках совершенно разнородных. Древне-бретонские певцы предпосылали своим *lais* рассказ, объяснявший их содержание;⁵ на французской народной свадьбе такое же объяснение предшествует каждому куплету.⁶ С другой стороны так называемые русские побывальщины, где стихотворные части перемежаются пересказом в прозе, представляют разложение или забвение первых, причем запечатованное излагается певцом от себя, иногда с обрывками стиха и в конструкции, в которой еще отзываются и размер и формулы былинного склада. Не предположить ли подобный же процесс и для некоторых песен стихотворной Эдды, что удалило бы, по отношению к ним, гипотезу прагерманской древности? — Сходное, повидимому, явление представляет ирландский эпос, один

¹ Schröder, Über das Spell, ib. XXXVII, стр. 241 след.

² Koenig, Gesch. d. deutschen Litteratur bis zum Ausgange des Mittelalters I-er B., I-er Theil, стр. 97 след.

³ Oldenberg, Das altindische Akhyāna, Zs. d. deutsch. morgenländ. Gesellschaft XXVII, стр. 54; Akhyāna-Hymnen im Rigveda, ib. XXXIX, стр. 52 след.

⁴ I. c., стр. 130, 143.

⁵ G. Paris, La littérature française au moyen-âge, 2 éd., стр. 91.

⁶ Romania, № 44, стр. 584—585.

из древнейших европейских — по записи: рассказ идет в прозе, перемешанный с эпизодами в стихах; это либо диалог, либо отдельное стихотворение, речь действующего лица, введенная в рассказе формулой: «тогда сказал», или «тогда запел» такой-то. В стихах изложены главным образом лирические и драматические элементы легенды, говорит Виндиш, перед нами как бы начало ее поэтической обработки.¹ Если я верно понял слова автора, то стихотворные партии не пересказ соответствовавших прозаических, а те и другие возникали совместно и разница формы обуславливалась содержанием. Кара-киргизский Акуп (певец) выражает ее двумя мелодиями: одна в скором темпе для рассказа, другая — медленный, торжественный речитатив для диалога.²

В других ирландских текстах этот распорядок производит иное впечатление: поэтические партии просто пересказывают предшествующие прозаические. Ирландская поговорка: сказ без песни, объясняется из такого чередования, как обычного; Whitley Stokes'у оно напомнило подобный же распорядок в полинезийских сказках и в памятниках буддийской литературы; пенджабские легенды, записанные Темплом,³ представляют такую же смену прозы и стихов, причем для некоторых легенд (например, приключения раджи Расалу) существуют две версии: одна смешанная, другая стихотворная; прозаическая часть изложена общим литературным языком (урду), стихотворная большею частью на местных диалектах, с архаическими формами. Если, говоря об аналогическом явлении в Эдде, Мюлленгоф склонялся на сторону первой, как более древней, то Темплъ заключает наоборот, что прозаические партии вышли из стихотворных. Он, впрочем, считает возможным и другое решение, которого я коснулся, говоря о наших побывальщинах: певец (часто руководящийся записью) не все помнил одинаково и прибегал к рассказу в прозе в тех случаях, когда память стиха изменяла. Стихотворные партии вводятся иногда формулой: он так сказал; сообщают какое-нибудь нравственное изречение, либо назначены вызвать смех; часто их содержание ничем не отличается от изложенного в прозе, но порой они идут с ней в разрез, тем не менее повторяясь из поколения в поколение.⁴

Это приготовило нас к оценке своеобразной формы Aucasins et Nicolette, поэтической старо-французской сказки начала

¹ Revue Celtique, t. V, стр. 70 след. Сл. о том же стилистическом явлении ib., стр. 364; IX, стр. 14, 448; XII, стр. 318, 319; XIII, стр. 32.

² Radloff, Proben V, Vorwort, стр. XV—VI.

³ Temple, Legends of the Panjâb, v. I. Préface, VII; сл. отчет Barth'a в Mélusine II, стр. 364—365.

⁴ В татарской сказке «Молла-Касум» прозаический рассказ по манере, усвоенной певцами-сказателями, чередуется с короткими песнями (Сборник для опис. местност. и племен Кавказа, XIX, отд. 2-й).

XIII века. Место ее действия — южная Франция и Африка (Карфаген) и еще какое-то тридцатое государство Togelore, где король держится обряда кувады, царица ходит на войну, где сражаются свежим сыром, печеными яблоками и грибами. Имя главного действующего лица Aucassins напоминает арабское al-Kâsim; предположить ли для повести византийские литературные влияния — это я оставляю под сомнением.¹

Начинается она стихотворным обращением:

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

Qui vauroit bons vers oïr
Del deport du viel caitif,
De deux biaux enfans petis.
Nicholete et Aucassins,
Des grans paines qu'il soufri
Et des proueces qu'il fist
Por s'amie o li cler vis?
Dox est li cans biaz li dis...

Последний стих указывает на распорядок изложения: чередуется рассказ в прозе под заглавием: Or dient et content et fablent или: or dient et content (Теперь сказывают-рассказывают) — с стихотворным отделом, надписанным: «Or se eante (Теперь поют)»; оттуда и название повести: cantefable (в конце: No cantefable prent fin, n'en sai plus dire).

В первом прозаическом отделе 2) рассказывается о том, как валенский граф Bougars воевал с Garin, графом Бокера. Garin стар и слаб; у него сын красавец Aucassins; всем хорош, разве то не ладно, что он поддался всепобеждающей любви, почему и не хотел ни стать рыцарем, ни взяться за оружие. Отец и мать убеждают его выйти на защиту своей земли, на помощь своим. К чему говорить об этом? отвечает он отцу: когда я стану рыцарем на коне и выйду на бой или в битву, где буду поражать рыцарей, а они меня, пусть господь не внемлет моей молитве, если вы не отдадите за меня Николетту, мою милую, которую я так люблю. — Не дело это, говорит отец, оставь Николетту, это полонянка, приведенная из чужой земли,

¹ Следующие цитаты сделаны по Aucassins und Nicolette, neu nach der Handschrift von Hermann Suchier, 2 Aufl. Cl. G. Paris, Romania № 114, p. 288 (по поводу 4-го издания Suchier, Aucassin et Nicolette (Paderborn, Schöning, 1893): в ркп. стоит не caitif, а antif; Schultz предлагает читать d'un viel natif; он сравнивает vious antiz, название Роландова коня у Филиппа Monsquet, — но G. Paris предпочитает veillantif = vigilantivum (см. Arch. f. das Stud. d. neueren Sprachen CII, 224. Cl. из истории эпитета).

купил ее виконт этого города от сарацин, воспринял ее и крестил и удочерил и вскоре даст ей мужа, который будет честно доставать ей хлеб. Тут тебе делать нечего; коли хочешь жениться, я дам тебе в жены дочь короля или графа. Увы, отец мой! отвечает Aucassins, всех почестей на земле мало для Николетты: таково ее благородство и приветливость и доброта и всякие хорошие качества!

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

Действие подвигается в прозаическом эпизоде № 4: Garin боится за сына, говорит о том приемному отцу Николетты и грозит сжечь ее. Отец отвечает в выражениях № 2: я купил ее на свои деньги, воспринял и крестил и удочерил и хотел было дать ей мужа, который честно бы зарабатывал ей хлеб. Тем не менее он запирает ее во дворце, в комнате, дверь которой запечатал. Следующий стихотворный отдел 5) начинается с того же напоминания: Николетта посажена в тюрьму, в комнате со сводами; он сетует. № 6 открывается тем же: Николетта была в тюрьме, в комнате, как вы слышали-уразумели. Aucassins приходит к приемному отцу Николетты, спрашивает: что он с нею сделал? Тот отвечает как в №№ 2 и 4: она полонянка, я привез ее из чужой земли; купил на свои деньги у сарацин, воспринял и т. д.; Aucassins никогда ее не увидит — и юноша удаляется, печальный, от вицеграфа. «Aucassins вернулся, печальный и убитый» — так начинается № 7, стихотворный; следуют сетования влюбленного (Nicolete, biax ester, — biax venir et biax alers, — biax deduis et dous parler и т. д.), повторяющиеся, с изменениями, в № 11. — № 8: новое нападение графа Bougar'a и новые просьбы отца Aucassins'у — принять участие в битве. Сын отвечает как в № 2 (когда я стану рыцарем на коне и выйду на бой или битву и т. д.) и соглашается лишь на условии: если Господь вернет меня живым и здоровым, дайте мне настолько повидать Николетту, мою милую, чтобы мне сказать ей два-три слова и раз поцеловать. Отец соглашается: № 9 (стихотворный) ведет рассказ далее: Aucassins вооружается, в отделе 10 (в прозе) на это указано вкратце; Aucassins одержал победу и напоминает отцу об его обещании в выражениях № 8.

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

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

Интересно было бы проверить факт, отмеченный Barrois, что в одной рукописи Энеиды X века речи действующих лиц сопровождаются музыкальной нотацией. Предполагали, быть может, что эти части пелись, рассказ в третьем лице читался, но и сказывался? ¹

Для хронологии эпических повторений мы наметили несколько моментов: древнее исполнение хором, с чередованием хора и запевалы или запевал; чередование двух хоров; антифонизм при двух или нескольких певцах; личное исполнение. Повторения французского типа развились на стадии антифонизма, на ней именно и застала их запись и обработка древних *chansons de geste*; в *Chansons de Roland* лиризм еще сильно подчеркнут. В эпоху личного исполнения такие повторения стано-

¹ La chevalerie Ogier de Danemarche, éd. Barrois, I, Préface, стр. LI (из рукописи собрания Libri).

вились лишними, и в эпической песне, отвечающей этой поре развития, преобладают повторения спорадические, как например в греческом и славянском эпосах; вместо амейности или парности — *Iocī communes*.

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

Древность рукописи или версии, показания языка и метрики, исторические и бытовые подробности текста — вот приемы, служащие критике средневековых эпических и вообще поэтических текстов. Не лишним критерием являются, по моему мнению, и наблюдения в истории стиля, тем более, что здесь границы изучения могут быть раздвинуты и развитие поэзии записанной или литературной проверено поэзией народной, развившейся в других, в более свободных условиях. Я полагаю, что не только история эпитета,¹ но и история повторений, поставленная возможно широко, послужит хронологии поэтического творчества там, где другие критерии оказались бы недостаточными либо дали сомнительные результаты.

¹ Сл. Из истории эпитета, стр. 73.

ПСИХОЛОГИЧЕСКИЙ ПАРАЛЛЕЛИЗМ И ЕГО ФОРМЫ В ОТРАЖЕНИЯХ ПОЭТИЧЕСКОГО СТИЛЯ¹

I

Человек усваивает образы внешнего мира в формах своего самосознания; тем более человек первобытный, не выработавший еще привычки отвлеченного, необразного мышления, хотя и последнее не обходится без известной сопровождающей его образности. Мы невольно переносим на природу наше самоощущение жизни, выражающееся в движении, в проявлении силы, направляемой волей; в тех явлениях или объектах, в которых замечалось движение, подозревались когда-то признаки энергии, воли, жизни. Это мирозерцание мы называем анимистическим; в приложении к поэтическому стилю, и не к нему одному, вернее будет говорить о *параллелизме*. Дело идет не об *отождествлении* человеческой жизни с природною и не о *сравнении*, предполагающем сознание раздельности сравниваемых предметов, а о *сопоставлении* по признаку действия,

¹ Из чтений по исторической поэтике. Сл. *Журнал Министерства Народного Просвещения* 1894, № 5, отд. 2. (Из введения в историческую поэтику); 1895, № 11, от. 2. (Из истории эпитета); 1897, № 4, отд. 2 (Эпические повторения как хронологический момент).

[В отдельном оттиске посвящение: Анне Михайловне и Владимиру Федоровичу Шишмаревым посвящает Александр Веселовский; с эпиграфом:

Слала зоря до місяця:
Ой, місяцю, товаришу,
Не заходь же ти раній мене,
Изійдемо оба разом,
Освітимо небо и землю....
Слала Марья до Иванка:
Ой Иванку, мій сужений,
Не сидай же ти на посаду,
На посаду раній мене,
Обсядемо обоє разом,
Звеселимо отця и ньеньку.

и с датой: Короваево, 29 Июля 1897].

движения: дерево хилится, девушка кланяется, — так в малорусской песне. Представление движения, действия лежит в основе односторонних определений нашего слова: одни и те же корни отвечают идее напряженного движения, проникания стрелы, звука и света; понятия борьбы, терзания, уничтожения выразились в таких словах, как *morg*, *mage*, *μάρασμα*, нем. *mahlen*.

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

Дальнейший шаг в развитии состоял из ряда перенесений, пристроившихся к основному признаку — движения. Солнце движется и глядит на землю: у индусов солнце, луна — *глаз*; Soph. Ant. 860: *ἰσρὸν ὄμμα*; земля порастает травой, лесом — *волосом*: у Гомера говорится о *κομήη* деревьев (сл. Vasc. 676: *πρὸς ἑλάτης... φόβην*, Eur. Hipp. 210: *ἐν κομήτῃ λαμών*); когда гонимый ветром Агни (огонь) ширится по лесу, он скашивает волосы земли; земля — невеста Одина, пел скальд Hallfredr (Hákonardraga, до 968 г.), лес — ее волосы, она — молодая, широколицая, лесом обросшая дочь Онара; «Vom Naare der Bäume troff Feuer auf mich» (Schubart, Der ewige Jude)¹ — У дерева *кожа* — кора (инд.), у горы *хребет* (инд.; сл. греч. *τράχηλος ὄρος*; сл. еще *χάρα*, *ποῦς*, *ράχις*, *χέρας* — о горе), как и у моря (*ῥῶτα θαλάσσης, αὐχὴν πόντου*); *дерево пьет ногою — корнем* (инд.), его *ветви* — *руки, лапы* (сл. Plin. *brachia arborum*; франц. *branche*, ит. *branca*; наоборот, в Aetn. 63,2: *палец на ноге* = *ножная ветка*) и т. д.

В основе таких определений, отразивших наивное, синкретическое представление природы, закрепощенных языком и верованием, лежит перенесение признака, свойственного одному члену параллели, в другой. Это — *метафоры языка*; наш словарь ими изобилует, но мы орудуем многими из них уже бессознательно, не ощущая их когда-то свежей образности; когда «солнце садится», мы не представляем себе отдельно самого акта, несомненно живого в фантазии древнего человека:

¹ (Трава — волосы) Сборн. Мат. для оп. местностей и племен Кавказа XVIII (татарские детские песни — «вызывание солнца», записанные, г. Иоскитовым в Елисаветпольской губ., стр. 73): «Солнце выходи. . . плешивую дочь (зиму) оставь дома, Волосатую (весну) дочь запряги (наряди), выходи!»

нам нужно подновить его, чтобы ощутить рельефно. Язык поэзии достигает этого определения, либо частичною характеристикой общего акта, там и здесь в применении к человеку и его психике. «Солнце движется, катится вдоль горы» — не вызывает у нас образа; иначе в сербской песне у Караджича (I, 742):

Што се сунце по край горе *краде*?

(См. Daudet, L'évangéliste ch. VI: un parc immense *grimpa*it la côte).

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

Behaglich streckte dort das Land sich
In Eb'nen aus, weit, endlos weit.

.....
Hier *stieg* es *plötzlich* und *entschlossen*
Empor, stets *kühner* himmelan

(Lenau, Wanderung im Gebirge)

Sprang über's ganze Haideland
Der *junge* Regenbogen

(id. Die Haldeschenke)

Doch es dunkelt tiefer immer
Ein Gewitter in die Schlucht,
Nur zuweilen über's Tal weg
Setzt ein *Blitz* in wilder *Flucht*

(id. Iohannes Ziska)

Fernhin *schlich* das *hagre* Gebirg, wie ein wandelnd Gerippe,
Streckt das Dörflein *vergnügt* über die Wiesen sich aus

(Hölderlin)

Der Himmel glänzt in reinstem Frühlingslichte,
Ihm schwillt der *Hügel* *sehnsuchtsvoll* entgegen.

(Möricke, Zu viel)

Равнина разостлалась уютно, молодая радуга перескочила через поляну, *тощий* хребет *крадется*, словно ходячий скелет, а холм поднимается, растет, точно *полный желанья*, навстречу весеннему небу. Параллель оживилась, наполнившись содержа-

нием человеческих симпатий; у Гомера камень Сизифа — безжалостный (Od. II, 598).

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

Последние сопоставления не давали повода к дальнейшим, частичным перенесениям, тогда как сопоставление «солнце — глаз» смежно с другими:¹ солнце и смотрит, и светит, и греет, палит и скрывается (ночью, зимой, за тучами); рядом с ним луна, вызвавшая такую же игру перенесений и, далее, смежное развитие двух параллелей при возможности обоюдного влияния одной серии на другую. Или другой пример: человек жаждет крови врага, жаждет ее хищный зверь, далее: копьё, сабля: добра λιλαιόμενα χροὸς ἄσπι (сл. II. XI, 574; XV, 542, сл. ib. VIII, 111 и IV, 126); bitat beim vapn né velir (Hávam. 146, 6); m'espée meurt de faim et ma lance de soi; Pri pojasu sablja ožednjela, Poželjela krvi od junaka. Эта жажда крови могла представиться роковой: таков рассказ о мече Ангантира, приносившем смерть всякий раз, когда вынут его из ножен; в нашей повести о Вавилонском царстве меч Навуходоносора заложен в городскую стену, заклят; когда царь Василий извлек его, он всех порубил и самому царю голову снял.

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

¹ (Солнце — глаз). Сл. греч. (солнце) πάνοπτης πανόπτης.

сам познания. Мы зовем его *мифом*; такие комплексы давали формы для выражения религиозной мысли.

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

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

Возвращаясь к истории параллелизма — сопоставления.

Когда между объектом, вызвавшим его игру, и живым субъектом аналогия сказывалась особенно рельефно, или устанавливалось их несколько, обуславливая целый ряд перенесений, параллелизм склонялся к идее уравнивания, если не тождества. Птица движется, мчится по небу, стремглав спускаясь к земле; молния мчится, падает, движется, живет: это параллелизм. В поверьях о похищении небесного огня (у индусов, в Австралии, Новой Зеландии, у северо-американских дикарей и др.) он уже направляется к отождествлению: птица приносит на землю огонь-молнию, молния = птица.

Такого рода уравнивания лежат в основе древних верований о происхождении людского рода. Человек считал себя очень юным на земле, потому что был беспомощен. Откуда взялся он? Этот вопрос ставился вполне естественно, и ответы на него получались на почве тех сопоставлений, основным мотивом которых было перенесение на внешний мир принципа жизненности. Мир животных окружал человека, загадочный и страшный; манила трепещущая тайна леса, седые камни точно выросли из земли. Все это, казалось, старо, давно жило и

правилось, довлея самому себе, тогда как человек только что начинал устраиваться, распознавая и борясь; за ним лежали более древние, сложившиеся культуры, но он сам пошел от них, потому что везде он видел или подозревал веяние той же жизни. И он представлял себе, что его праотцы выросли из камней (греческий миф), пошли от зверей (поверья, распространенные в средней Азии, среди северо-американских племен, в Австралии),¹ зародились от деревьев и растений. Генеалогические сказки, образно выразившие идею тождества.

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

Племена Сиу, Дамаров, Лени-Ленанов, Юркасов, Базутов считают своим праотцем дерево; Амазулу рассказывают, что первый человек вышел из тростника; сходные предания можно встретить у иранцев, в Эдде, у Гезиода; праотец фригийцев явился из миндалевого дерева; два дерева были родоначальниками пяти мальчиков, из которых один, Бук-хан, стал первым уйгурским царем. Частичным выражением этого представления является обоснованный языком (семя-зародыш), знакомый по мифам и сказкам мотив об оплодотворяющей силе растения, цветка, плода (хлебного зерна, яблока, ягоды, гороха, ореха, розы и т. д.), заменяющих человеческое семя.²

Наоборот: растение происходит от существа живого, особенно от человека. Отсюда целый ряд отождествлений: люди носят имена, заимствованные от деревьев, цветов (см. напр. собственные имена у сербов); они превращаются в деревья, продолжая в новых формах прежнюю жизнь, сетуя, вспоминая: Дафна становится лавром (Ovid. *Metamorph.* V, 97), сестры Фаэтона, обращенные в деревья, проливают слезы —

¹ Сл. Этногр. Обозрение, XXXVIII и XXXIX: Х а р у з и н, «Медвежья присяга» и тотемические основы культа медведя у остяков и вогулов. Сл. XXXIX, стр. 16 след. О тотемизме: сл. F r a z e r, *Totemism*; J e v o n s, *An introduction to the history of religion*, и отчет M a r i l l i e r в *Revue de l'hist. d. religions*, XXXVI, 208—53, 321—69, XXXVII, 204 след. S c h u l t z, *Der Fetischismus*.

² Сл. S i d n e y H a r t l a n d, *The legend of Perseus*, I, 147 след. (*The supernatural birth in practical superstition*). (Зарождение от плода) сл. G a s t i n, *La pomme et la fécondité*, *Rev. d. trad. pop.*, XIV, Fevr. 1894, стр. 6 след. (Связь человека с животным и растительным миром). Сл. K o h l e r, *Der Ursprung der Melusinesage*, Lpz. 1895, стр. 32 след.: происхождение животных и растений от людей и 37 след. явление тотемизма; происхождение человека от животного 38 след., от растения 42; превращения, 42 след.; смешения человека с животным, 45 след.; 47 — комбинации человеческой и животной форм (Люди — деревья). Сл. G o l t h e r, *Handb. german. Mythologie*, 156. Сл. W ü n s c h e, *Die Pflanzenfabel in der mittelalterlichen deutschen Literatur*, в *Zs. für vrgl. Literaturgeschichte*, N. F., XI, 5—6 (сл.).

янтарь (ib. VII, 396), Клития, покинутая Сол'ем, томится в образе цветка (ib. XXI, 99); припомним мифы о Кипарисе, Нарциссе, Гиацинте; когда вырывают кусты с могилы Полидора, из них каплет кровь (Virg. Aen. III, 22 след.) и т. п. На пути таких отождествлений могло явиться представление о тесной связи того или другого дерева, растения с жизнью человека; в египетской легенде герой помещает свое сердце в цветах акации; когда, по наущению его жены, дерево срублено, он умирает; в народных сказках увядание деревьев, цветов служит свидетельством, что герой или героиня умерли, либо им грозит опасность.¹ Последовательным развитием идеи превращения является другой сюжет, широко распространенный в народных поверьях, в персидском сказании, в песнях шведских, английских, бретонских, шотландских, ирландских, греческих, сербских, малорусских; явор с тополем выросли на могиле мужа и жены, разлученных злою свекровью, на могиле мужа — зеленый явор, на могиле жены — тополь, и

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

Либо вместо мужа и жены двое влюбленных: так в кавказской (пухадарской) песне молодой казикумык, вернувшись из отлучки, застаёт свою милую умершей, велит показать её себе: «труп отнял у него душу, её глаза выпили его глаза и сердце проглотило его сердце»; «умерших от взаимной любви и скончавшихся от общей радости» похоронили в одной и той же могиле и в одном саване. «Изнутри этой могилы выросли два дерева, одно сахарное, а другое гранатное: когда дул северный ветер, то они обнимались друг с другом, когда дул южный, оба расходились». Так умирает, в последнем объятии задушив Изольду, раненый Тристан; из их могил вырастает роза и виноградная лоза, сплетающиеся друг с другом (Eilhard von Oeberge), либо зеленая ветка тернsvника вышла из гробницы Тристана и перекинулась через часовню на гробницу Изольды (французский роман в прозе); позже стали говорить, что эти растения посажены были королем Марком. Отличие этих пересказов интересно: в начале, и ближе к древнему представлению о тождестве человеческой и природной жизни, деревья — цветы выросли из трупов; это — те же люди, живущие прежними аффектами; когда сознание тождества ослабело, образ остался, но деревья — цветы уже сажаются на могилах влюбленных, и мы сами подсказываем, обновляя его, древнее представление, что и деревья продолжают, по симпатии, чувствовать и любить, как покоющиеся под ними. Так в лу-

¹ О превращениях подобного рода (в растение, животное и т. д.) см. Sidney Hartland, l. c., I, стр. 182 след. (Death and birth as transformation).

жицкой песне влюбленные завещают: «Похороните нас обоих там под липой, посадите две виноградных лозы. Лозы выросли, принесли много ягод; они любили друг друга, сплелись вместе». В литовских причитаниях идея тождества сохранилась свежее, не без колебаний: «Дочка моя, невеста велей; какими листьями ты *зазеленеешь*, какими цветами *зацветешь*? Увы, на твоей могиле я посадила землянику!» Или: «О, если бы ты вырос, посажен был деревом!» Напомним обычай, указанный в вавилонском Талмуде: садить при рождении сына кедровое, при рождении дочери — сосновое дерево.

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

Дальнейшее развитие образности совершилось на других путях.

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

В центре каждого комплекса параллелей, давших содержание древнему мифу, стала особая сила, *божество*: на него и переносится понятие жизни, к нему притянулись черты мифа, одни характеризуют его деятельность, другие становятся его

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

Я займусь обзором некоторых из его поэтических формул.

II

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

Солнце не знало, где его покой,
 Месяц не знал, где его сила,
 Sólfat ne vissi hvar hon salí átti,
 Máni fat ne vissi hvat hon megin átti

(Voluspá, 5)

Или схема четыре-строчной строфы, обычной в поэзии скальдов:

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

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

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

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

Либо :

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

Или:

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

- 7 а Шаўковая нитычка к стене льнетъ,
б Дуничка к матушке чалом бьетъ.
- 8 а Стелется и вьетца
Па лугам трава шолковая,
б Цалуить, милуить
Михайла свою жонушку. (Сл. Не свивайся, не свивайся трава с повеликой, Не свыкайся, не свыкайся, молодец с девицей. Хорошо было свыкаться, тошно расставаться. Сл. Печерский, В лесах, ч. II, стр. 33).
- 9 а Звіўся, звіўся хмель в аўсом,
б Зышоўся, вѣехаўся зять са тстѣм,
а Пуваліў, пуваліў хмель аўса,
б Спадманіў, спадманіў зять тстя.
А за гумном асина,
Ай теща зятя прасила и т. д.
- 10 а Ой яворе зелененькій, не шуми ж на мене,
б А ти милый, чернобривий, не сварись на мене.
- 11 а Отломилась веточка
От садовой от яблонки,
Откатилось яблочко;
б Отъезжает сын от матери
На чужу дальнюю сторону.
- 12 а Катилося яблычка с замостья,
б Просилася Катичка с востолья.
- 13 а Липушка велѣнья ўсю ночку шумела...
Всю ноченьку шумела, с листикым говорила:
Листочик велѣный, будет нам разлука;
б (Марьюшка всю ночь не спала, с маткой говорила: будет нам разлука).
- 14 а Кленова листына,
Куды тебе вѣтер несе:
Чи ў гору, чи ў долину,
Чи назад ў кленину?

в Молода диўчина,
Куды тебе батька оддае:
Чи ў турки, чи ў татары,
Чи ў турецкую землю,
Чи ў великую семью?

15 а Что висока, висока,
Клён дерива ат вады;
Хуть же ина висока,
Дак листочик отпадеть;
По морюшку паплыветь.

в Што далёка, далёка,
Родна маминька ат мине;
Хуть жа ина далёка,
Ранёшинька устанить,
Тяжалёшинька уздыхнить,
Сильнёшинька заплачить,
Мине младу успумянить.

16 а Зеленая беревонька, чему бела, не велена?

в Красна дзевочка, чему смутна, не весела?

17 а Тонкое дерево свирельчатое,
Нет его тончее иво всей рощи,

в Умная девушка Еленушка,
Нет ее умнее иво всей родни.

18 а Елиночка зиму и лето велена,

в Наша Маланка нешто дзень весела.

19 а Рябина, рябинушка,

Рябина моя,

Чему ты, рябинушка,

Рано отцвела?

в Дзеучина, дзеучинушка;

Дзеучина моя,

Чему ты, дзеучинушка,

Засмуцилася?

20 а Конопля, конопля веленая моя,

Что же ты, конопля, не весело стоишь?

Ах, как мне, конопле, веселой жить...

в Девка ты, девушка красная,

Что же, девушка, не весело сидишь?

— Мой батюшка хочет замуж отдать.

21 а Ой гороше, гороше,

Сяно тебе хорёше.

- При долу, при долинонці,
И при ясному солнцу.
b Ой, Марушко, ты Марушко,
Сватаем тебе хороше,
При роді, при родинонці,
И при риднесенькой неньці.

(вариант:

- a Горошик мой сочный,
Люблю тябе сеить
При пути дарошки,
При белый бярэзкі.
b Митичка маладай,
Ты любишь жанитца
При роду, при племю,
При роднэй матушки.)
-
- 22 a Ой у поли крыныця беводна,
Тече в ней и водыця холодна,
b Як захочу, то напыюся,
Кого люблю, обіймуся.
-
- 23 a Тихие ветрики понавеяли,
b Любыя гостики понаехали,
Абламили сени
Новые,
Выпили чару
Винную.
-
- 24 a Ай па морю, па синему, волна бьет,
b Ай па полю, па чистому, арда йдет.
-
- 25 a Не видать месяца из-за облака,
b Не знать князя из-за бояров.
-
- 26 a Гуси лебеди видели в море утушку, не поймали, только
подметили, крылышки подрезали.
b Князи-бояре-сваты видели Катичку, не взяли, под-
метили, косу подрезали.
-
- 27 a Сокол валетает в сад, не здесь ли его голубка? «Ина
здесь была, гнездо вила», пташки пособили ей его свить;
b Ивашечка приезжает в терем; где его Катичка? Де-
вущки пособляют ей свить венки.
-
- 28 a Узмитався рой над гумном;
b А нявестушка к нам грим на двор
(Отец огребает рой, встречает невесту).
-

- 29 а Выхвалялася берэва,
У бярезничку стоючы,
Сваім лісткікам шурокам,
Сваім каренным глыбокам.
Як зачуў — пачуў веліч дуба:
«Не выхваляйся, бярэза!
Ня сама лісткіка шурочела,
Ня сама карення глыбачела:
Шурочіў лісткіка дробін дождзь,
Глыбачіў карення гасподь бог».
- б Дарычка хваліцца русою носою, «белиньким личинним»,
а Матвейка гаворыць, што носу растыла матушка, «белила
личиння сястрица».
-

30 а Ой зелен кудрявый вишніў сад!
Кали его маровы іспастигнуть,
Палавина ветэя атбудить,
Больше громысту прибудить,
Ну, ня громысту, хворысту.

- б Красна, хароша Марыюшка!
Кали же сватоўя спастигнуть,
Палавина красы атбудить,
Больше заботы прибудить.
-

31 а Кукувала кукуша ў садочку,
Прилажіўшы галоўку к лісточку;
Птицы спрашываюць, отчего она кукует; то орел разво-
рил ее гнездо, самое ее взял;

- б Дуня плачэць у светлічцы, приложив голову к се-
стричке; девушки спрашываюць; ответ: она свила веноч.
Ваничка его разорвал, самое к себе взял.

32 а Травка чернобылка прилегаець к горе, пытаець яе о лю-
той зиме;

- б Дуничка прылегла к сестре, пытаець о чужих людях.

33 а Лиса просит соболя вывести ее из бора,

- б Дуничка Ваничку — вывести ее от батьки.
-

(Сербские)

34 а Тавна но́ці, тавна ти си!

- б Nevjestice, bleđa ti si.
-

35 а Тавна но́ці, puna ti si mraka,

- б Srce moje još punije jada.
-

36 а Naslonja se smilje na bosilje,

- б Svaka draga na svojega draga.
-

- 37 a Lepa ti je sjajna mesečina,
b Još je lepša Jela udovica.
-
- 38 a Nač je v lozi borak, ki se ne zeleni,
b Nač je majki sinak, ki se ne veseli? —
a Nač je v lozi drivo, kô lišća ne rodi,
b Nač je majki dcéra, ka k tanci ne hodi?
-

(Польские)

- 39 a A stoji lipka,
Pod nią topola,
b Ožeń się mój chłopalu (либо: moja mala).
-
- 40 a Wirošla rutka z jałowca,
b Nie chodź, dziewczyno, za wdowca,
a Gorzała lipka i jawór,
b Gdzieześ się, Jasiu, zabawiał?
-

- 41 a Zielony trawnicek
Kręta rzécka struże,
b Biedna ja sierota,
Cale życie służe.
-

- 42 a Przykryło się niebo obtakami,
b Przykryła się Marysia rąbkami,
a Okrył się jawór zielonym listeńkiem,
b Młoda Marycia bielonym czepeńkiem.
-

(Чешские)

- 43 a Koulelo se, koulelo
Červeno jabličko,
b Komu ty se dostaneš,
Má zlatá holčičko?
-
- 44 a Červena růžecko, co se nerozvíješ?
b Co k nám, můj Jeničku,
Co k nám už nechodiš?
-

- 45 a Sil jsem proso na souvratí;
Nebudu ho žiti,
b Miloval jsem jedno děvče,
Nebudu ho miti.
-

(Моравские)

- 46 a Travičko zelená,
Proč sa nezelenáš?

b Sohajíčku švarný,
Proč sa na mně hněvaš?

- 47 a Teče voda skokem
Kole našich oken,
Nemóžu ju zastavít';
b Rozhněvala sem si švarneho synečka,
Nemóžu ho udobřit'.
-

- 48 a Zpívat ptaček na karlatce,
b Žalovala cera matce.
-

- 49 a Aj zakukala zezulenka
V lese na javoře,
b Naříkala sobe moja najmilejší,
Chodící po dvoře.
-

(Литовские)

- 50 a Придет теплое лето, прилетят лесные кукушки, сядут на елке и станут куковать, b а я матушка, стану им помогать; кукушка станет куковать по деревьям, я, сирота, буду плакать по углам.
-
- 51 a Много в деревне клетей, а в клетях девушек; какая из них красивее, ту я за себя возьму; b много яблоней в саду, а на яблонях яблук; какое из них порумянее, — я себе сорву.
-

(Латышские)

- 52 a Много ягод и орехов в лесу, да некому их брать; b много девушек в деревне, да некому их взять.
-
- 53 a Рости мак за кустом репейника, чтобы на тебя не дули северные ветры; b рости, сестрица, за братцем, чтоб тебя не видели суровые чужие люди.
-
- 54 a Где берут пчелы мед? С тонкой крапивы, что у изгороди; b где берут братцы жен? Суровы девушки у соседей.
-
- 55 a Сердито течет поток, сердито течет Двина; b сердятся братья, что я так долго ношу (девичий) веноч.
-

(Итальянские)

- 56 a Fiore di cannal
Chi vo' la canna, vada a lo caneto,

- Chi vo' la neve, vada a la montagna,
b Chi vo' la figlia, accarezzi la mamma.
-

- 57 a Ches montagnis scûris, scûris
E a lis bassis dutt nulâat.
b Il miò puem a mi fas mûže,
Cui sa mai úce ch'a l'è stâat?
-

(Французская)

- 58 a Quand on veut cueillir les roses,
Il faut attendre le printemps,
b Quand on veut aimer les filles,
Il faut qu'elles aient seize ans.
-

(Испанские)

- 59 a A la mar, por ser honda,
Se van los rios,
b Y detras de tus ojos,
Se van los mios.
-
- 60 a Que alta que va ia luna
Y el lucero en su compañia!
b Que triste se queda un hombre,
Cuando una mujer lo engaña.
-

(Немецкие)

- 61 a Dass im Tannwald finster ist,
Das macht das Holz,
b Dass mein Schatz finster schaut,
Das macht der Stolz.
-
- 62 a Wie kloaner die Ros'n,
Wie grösser der Dorn,
b Wie kloaner das Dirndl,
Wie grösser der Zorn.
-
- 63 a Aufn Tauern tuets schauern,
Dass blau niedergeht,
b 's Diandle tuet trauern,
Weil der Bua von ihm geht.
-
- 64 a Die Kirschen sind zeitig,
Und die Weichsel sind braun,
b Hat an jeder a Diend'l,
Muss m'r a um oans schau.
-

- 65 a Schwimma zwa Antla in Wassa,
Schwimma zwa Antla in Söi,
b Mo Schotz hant mi valoussa,
Tout mia ma Herzel sua wöi.
-
- 66 a Die Brännlein die da fliessen,
Die soll man trinken,
b Und wer ein steten Buhlen hat,
Der soll ihm winken.
-
- 67 a Hätt mir ein Espeszweigelein (vap. Selbensträuchelein,
Waldbeerstrauch, Distelbaum),
Gebogen zu den Erden,
b Den liebsten Buhlen den ich hab',
Der ist mir leider allzu ferre.
-
- 68 a Wie schön ist doch die Lilie,
Die auf dem Wasser schwimmt,
b Wie schön ist doch die Jungfrau,
Die ihre Ehre behält.
-

(Грузинские)

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

(Турецкие)

- 71 a Два челнока едут рядом, то замедляя путь, то скользя дальше;
b кому милая неверна, у того сердце истекает кровью.
-
- 72 a Катится ручей, волна за волной, вода утолила мою жажду;
b твоя мать, носившая тебя в утробе, будет мне тещей.
-

(Арабская)

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

{Китайские}

- 74 а Молодое, стройное персиковое дерево много плодов принесет; в молодая жена идет в свою будущую родину, все хорошо устроить в доме и покоях.
- 75 а Вылетела ласточка с ласточкой, неровен вамах их крыл; в Милая возвращается домой, долго шел я за нею следом; глядь, ее не видать, и мои слезы льются, что дождь.
-

{Новозеландская}

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

{Из Суматры}

- 77 а К чему зажигать свеч, когда нет светильни? в К чему любовные взгляды, когда нет серьезных намерений.
-

{Пракрит}

- 78 а Листья тростника облетели, остались одни стволы; в и наша юность прошла, прошла любовь, вырвана с корнем.
-
- 79 а Поток увлекает цветок кадамбы, путая и раздирая волною его пестики, тогда как сидевшая на ней пчела, погружаясь и снова выныряя, все еще льнет к нему; в будешь ли ты, милый, так же льнуть ко мне?
-

{Татарские}

- 80 а Пошел я на поле пшеницы,
Застрелил желтого воробышка,
в День и ночь я прошу у бога
Тебя, мою душеньку.
-
- 81 а На берегу реки ветвистый тис,
Сорви ветку и в воду брось;
в Молодые годы назад не вернуться;
Покуда молод, пой песни.
-
- 82 а Побежал я в цветочный (фруктовый) сад,
Покраснело, поспело одно яблочко;
в Тебя со мной, меня с тобой,
Не соединит ли нас бог?
-

- 83 а Желтый жаворонок садится на болото, чтобы пить прохладную воду; б красивый молодец ходит по ночам, чтобы целовать красивых девушек.
-

(Башкирская)

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

(Чувашские)

- 85 а У начала семи оврагов
Ягод много, да места мало,
б В доме отца и матери
Добра много, да дней мало (то-есть, жить не долго).
-

- 86 а Вышла я за околицу накосить сена,
Между двенадцатью копнами
Выростила я ровную коровку;
б В доме отца и матери
Выростила я свой тонкий стан.
-

- 87 а Маленькая речка, золотая вода,
Не мости моста, а ваставь прыгнуть лошадь;
б Вот красивый молодец,
Не говори с ним, а только мигни глазом.
-

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

Примеры взяты мною отовсюду, может быть, недостаточно широко и равномерно, но, полагаю, и в моем подборе они дадут понятие об общности приема, то удержавшегося в простейшей форме, то развившегося, еще на почве народной песни, до некоторой искусственности и психологической виртуозности. Некоторые из приведенных мною стихотворных формул ходят, как самостоятельные песни (например: немецкие, итальянские, испанские и др.), русские поются и отдельно, чаще они встречаются в начале песни, как ее вступление, запев или мотив. В основе — *парность* представлений, связанных, по частям,

по категориям действия, предметов и качеств. В нашем № 1, например: вишня хилится, склоняется = девушка кланяется: связь действия; в следующем № 2-м представлены все три категории, при условии вполне естественного сближения: молодо = зелено, склоняться = повесить голову, опуститься, печалиться. Таким образом получается параллель: хилиться = журиться, явор = козак, зеленый = молодой. Но склоняться, хилиться может быть понято и в нашем значении: склонности, привязанности; так в следующих запевках:

Похилився дуб на дуба, гільем на долину,
Ліпше тебе, любцю, люблю, як мати дитину.

Похилився дуб на дуба, гільем на долинку,
Ой прийдеться в села пійти через чорнобрівку.

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

Любить = связаться, привязаться; рядом с этим другие сопоставления: утолить любовь = утолить жажду, напиться (№ 72), напоить коня, замутить воду. Или: любить = сеять, садить (см. лат. *satus* = сын; *saeculum* = род, собственно посев; сл. литов. *sėklà*), но и топтать.¹ С точки зрения последнего, реального понимания, по сходству действия, девушке отвечает в параллельной формуле образ сада — винограда, вишеня, льна, зелья, руты, васильков: их топчет жених, поезжане, либо конь, олень, стадо и т. д. Но жених представлялся в другой параллельной формуле соколом, бросающимся на лебедь белую; между двумя формулами произошло смешение: образ сада остался, но не конь его топчет, а сокол перелетает через ограду и ломает ветви (как в малор. песнях райские птички обтрушивают золотую росу с дерева, в сербской сокол обломал тополь); далее исчез и сад, вместо него является дуб и даже гора. — В западной народной поэзии также известен образ виноград-

¹ (К параллелизму: топтать). Сл. в таком значении сл. *мутить*. М и л о ж е в и й, Пес. и об. Нар. Срб. I, стр. 95, 119—20; К а р а њ и й, Жив. и об. срб., 26; его же Срб. нар. п. I, стр. 126, № 199, 200; М и л и й е в и й; Ж е а н г о у, Orig., стр. 162; сл. П о т е б н я, Объясн. Малор. и сродн. песен, II, сл. XX сл.

ника, который кто-то попортил, обобрал, сада, который потоптал олень (In meinem Garten geht ein Hirsch, tritt nieder alle Blüte); либо срывают, рубят, ломают дерево, ветку:

Da brach der Reiter einen grünen Zweig
Und machte das Mädchen zu seinem Weib,

поется в немецкой песне; в польских и литовских: срубить дерево — взять девушку, «не вызревшей рябинушки нельзя заломать, не выросшей девушки нельзя замуж взять». — Цветком часто является роза:

Müeste ich noch geleben, daz ich die rôsen
Mit der minneclîchen solde lesen,
Sô wold ich mich sô mit ir erkôsen,
Daz wir iemer friunde müesten wesen.

(Walter v. d. Vogelweide).

Peut-on êtr' si près du rosier
Sans pouvoir en cueillir la rose?
Cueillez, mon cher amant, cueillez,
Car c'est pour vous que la rose est éclose.

См. латышскую формулу: Белые красивые розы цвели в садике моего брата; проезжали чужане, не смели сорвать ни одной; если б сорвали, заплатили бы пеню.

Щиплите роженку, стелите дороженку,
От сельца до сельца, куда йхать от винца,

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

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

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

пбо параллелизм ограничен здесь действием катиться = удалиться. (Сл. вариант: Руби, руби, молодец, куда дерево хлопится, Отдай, отдай, батюшка, куда замуж хочется).¹

¹ Сл. еще: «Катилось яблучко в гори до лісу, — Час вам, дівочки, в гуляни до дому», где яблоко едва-ли символ заходящего солнца (Сл. Петебня, Объяснения малор. и сродных песен, стр. 58—60).

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

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

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

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

Висока верба, висока верба,
Широкий лист пускае,
Велина любов, тяжка разлука,
Серденько знывае.

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

Предшествующий анализ, надеюсь, доказал, что параллелизм народной песни покоится главным образом на категории действия, что все остальные предметные созвучия держатся лишь в составе формулы и вне ее часто теряют значение. Устойчивость всей параллели достигается лишь в тех случаях, 1) когда к основному сходству, по категории действия, подбираются более или менее яркие сходные черты, его поддерживающие, или ему не перечастые; 2) когда параллель приглянулась, вошла в обиход обычая или культа, определилась и окрепла надолго. Тогда параллель становится *символом*, самостоятельно являясь и в других сочетаниях, как показатель нарицательного.¹ В пору господства брака через увоз, жених представлялся в чертах насильника, похитителя, добывающего невесту мечом, осадой города, либо охотником, хищной птицей; в латышской народной поэзии жених и невеста являются в пар-

¹ (Символика) Сл. V e n e z é, Das Traummotiv in der mittelhochd. Dichtung bis 1250 u. in alten deutschen Volksliedern. Halle 1897.

ных образах: топора и сосны, соболя и выдры, козы и листа, волка и овцы, ветра и розы, охотника и куницы, либо белки, ястреба и куропатки и т. д. К этому разряду представлений относятся и наши песенные: молодец — козел, девушка капуста, петрушка; жених стрелец, невеста куница, соболю; сваты: купцы, ловцы, невеста товар, белая рыбица, либо жених — сокол, невеста голубка, лебедь, утица, перепелочка; сербск. жених — ловец, невеста — хитар лов и т. д. Таким-то образом отложились, путем подбора и под влиянием бытовых отношений, которые трудно уследить, параллели, — символы наших свадебных песен: солнце — отец, месяц — мать; или: месяц — хозяин, солнце — хозяйка, звезды — их дети; либо месяц — жених, звезда — невеста; рута, как символ девственности; в западной народной поэзии — роза, не снятая со стебля, и т. п.; символы то прочные, то колеблющиеся, постепенно проходящие от реального значения, лежавшего в их основе, к более общему — формуле. В русских свадебных песнях калина — девушка, но основное значение касалось признаков девственности; определяющим моментом был красный цвет ее ягод.

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

—
Да калинка наша Машинька,
Пад калиной гүляля,
Ножками калину топтала,
Падолом ноженьки вытирала,
Тым ина Ивана спадабала.

Красный цвет калины вызывал образ каления: калина горит:

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

Калина — олицетворенный символ девственности:

Харошее дерева калина,
Па дароге ишла, гримела,
Па балоту ишла, шумела,
К и двару пришла, заиграла;
«Атвари, Марычка, вароты!»
«Не кали, калина, не кали»,

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

Разгарслася калинка,
Пирид зарею стоючи;
Туші ў ветрик, не утушіў,
Па полю искры разнасіў.

Расплакалась Ликсандринка,
Пирид матушкой седючи;
Унимала матулька, не ўняла,
Болій жалости задала.

Горенью калины отвечают во втором члене параллели слёзы девушки: *горючих* слёз не утушить, как ветер не унимает пожар. Заря (звезда) = мать внесена в песню из другого ряда символических сопоставлений; отсюда странный образ: калина стоит перед звездой. То же перенесение в варианте песни, где, кажется, зарей (звездой) является отец, месяц — мать,

Разгарелася калина,
Пирид варёю стоючи,
Пирид ясененьким месіцым;
Туші ў ветрычек, не ўтуші ў
Больши искры разнасі ў...
Мне ж тябе, калина, ни утушить,
Утушить, ня ўтушить дробен дождь.
Як расплакалась Дарычка,
Пирид батькою стоючи,
Пирид родныю маткыю.
Мне тябе, дочушка, ни ўняти,
Больши жалости пиддати:
Унимить, ня ўнимить Матвейка,
Сиканеть сярдечко пушкыю,
Вытреть слезыньки хвусткою.

В третьем варианте песня нарастает неорганически, непосредственно за последним стихом:

Як сеў (Ванічка) на каня, як жаўнерь,
Узяў Марыючку за каўмерь:
«Сяди, мья Марычка, ны дрыжи,
Пасабью табе усе брыжи;
Ня ў тыя руки пупала,
Штоб ты стоючи дримала;
Ня тыя мужики дураки,
Што миняют кони биз цаны,
А бьют жонычк биз вины,
Биз вялікія прычыны,
Не наскипаўши лучины»

В следующей песне калина уже обозначает девушку.

Непраўдивая калина
Да казала:
Твисти не буду (bis),
Зялёнаго ліствіка
Не пушу (bis),

Бельга твяточка не люблю.
 Як пришла висна, дак затвила,
 Зялёный листвик пустила
 И беленький твяток злюбила.
 Непраўдивая Катичка
 Да казала:
 Замуж ни пайду,
 Маладого Романа не люблю.
 Як пришла пыра, дак пашла,
 Маладого Романа злюбила,
 И ў слядок в яго ступила.

В вариантах этой песни вместо калины является зозуля: не хотела она полететь в бор, полюбить соловья, а полюбила.

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

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

III

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

Одним из них является — *умолчание* в одном из членов параллели черты, логически вытекающей из его содержания в соответствии с какой-нибудь чертой второго члена. Я говорю об умолчании, — не об искажении: умолчанное подсказывалось на первых порах само собою, пока не забывалось. Отчего ты речка не всколыхнешься, не возмутишься? поется в одной русской песне: нет ни ветра, ни дробного дождика? Отчего, сестрица-подруженька, ты не усмехнешься? Нечего мне радоваться, отвечает она, нет у меня тятиньки родимого. (См. латышскую песню: Что с тобою, речка, отчего не бежишь? что с тобою, девица, отчего не поешь? Не бежит речка, засо-

рена, не поет девица, сиротинушка). Песня переходит затем к общему месту, встречающемуся и в других комбинациях, и отдельно, к мотиву, что отец просится у Христа отпустить его поглядеть на дочь. Другая песня начинается таким запевом: Течет речка, не всколыхнется; далее: у невесты гостей много, но некому ее благословить, нет у нее ни отца, ни матери. Подразумевается выпавшая параллель: речка не всколыхнется, невеста сидит молча, не весело.

Многое подобное придется подсказать в приведенных выше примерах: высоко ходит луна, звезды ей спутницы; как печально человеку, когда женщина его обманывает (№ 60), то есть не сопутствует ему. Либо в турецких четверостишиях №№ 71, 72: два челнока едут рядом; у кого милая не верна (не едет с ним рядом), у того сердце истекает кровью; катится ручей, вода утолила мою жажду, — а твоя мать будет мне тещей, то есть ты утолишь мою жажду любви. См. еще татарское четверостишие № 81: Сорви ветку и брось в воду, молодые годы назад не вернуться, то есть они ушли безвозвратно, как брошенная в воду ветка и т. д.

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

Зогнулася на двое лецинонька,

Полюбылася да в козаком девчинонька.

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

Внутреннему логическому развитию отвечает внешнее, обнимающее порой оба члена параллели, с формальным, несодержательным соответствием частей. Так в нашем № 9: хмель-зять свился, сошелся с овсом-тестем:

Ай за гумном асина,

Ай теща зятя прасила.

Последняя параллель не выдержана, как будто вызвана ассонансом, желанием сохранить каданс, совпадение ударений,

не образов, как в характерном примере, приведенном выше: ветер, буря, дробный дождик = пиво, мёд, горелка, или в нашем № 21: горох посеян при долине, при ясном солнце = Марушку сватают при роде (= долина), при матери. Либо в пинской свадебной песне: ищут голубки (утки), а она в очерет ушла; ищут девушки, а она в клеть пошла (уже в доме жениха),

Ключами забражджела,
А суньямы зашастела.

В первой части параллели этим стихам отвечают следующие:

Черетына похилилася,
Утоўка сторонылася.

Содержательный параллелизм переходит в *ритмический*, преобладает музыкальный момент, при ослаблении внятных соотношений между деталями параллелей. Получается не чередование внутренне-связанных образов, а ряд ритмических строк без содержательного соответствия. Вода волнуется, чтобы на берег выйдти, девушка наряжается, чтобы жениху угодить, лес растет, чтобы высоким быть, подруга растет, чтобы большой быть, волосы чешет, чтоб пригожей быть (чувашская).

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

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

А чія ж это пашаниченька,
Што *долгія* й гони,
А што *долгія* гони?
А чія-ж эта деучиночка,
Што *черныя* брови?

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

Девушка — яблоня в саду, за девушкой ухаживают *двое*, и милый печалится, но песня (моравская) увлеклась созвучием и говорит о *двух* яблонях (Mam já jednu zahrádečku, dvě jablka v ní).

Ай *тямно*, тямно у лузи,
Тямней у свата на дворе,
Бьяре вароты обняли.

А ў маху, ў маху журавины *буйны*,
Ай буйцы, буйны, да буйнешеньки.

Ай, у Данькови да — й робяты *дурны*,
Ай дурны, дурны, дай дурнѣшеньки.

На обеих руках у меня по запястью,
Не будет-ли *тяжело* моим рукам.
Если я не пойду за милой,
Не будет-ли *тяжело* душе?

(Чувашская)

Я *купил* разных цветов,
Чтобы посадить их в саду;
Но не *купить* счастья за деньги,
Если бог даст его.

(Татарская)

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

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

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

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

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

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

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

Хмель *вьється* — козак *бється*,

рифма уже заслонила образ.

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

Плавала вутица по росе,
Плакала Машинька по косе.

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

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

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

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

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

Только рифма *Nodier: amandier* вызвала у Мюссе одно из самых градиозных его стихотворений. Это параллель к красе — косе — росе. *Car le mot, qu'on le sache, est un être vivant* (V. Hugo, *Contemplations*).

Параллель сложилась: содержательная, музыкальная: отложились из массы сопоставлений и перенесений и такие, кото-

рые получили более или менее прочный характер символов: жених, сват = сокол; невеста, девица = калина, роза и т. д. К ним приучаются, они приобретают характер нарицательных — и переносятся в такие сочетания, где их не ожидаешь по связи образов. В немецких песнях обычен образ дерева и под ним источника: то и другое символ девушки; явился сокол, ломающий ветки сада, то есть похищающий невесту; в сербской песне Мица дает розу сивому соколу: «Оно ни био сивы сокол, него младостина»; в русской соколы (сваты) рассыпали крупен жемчуг (слезы), распухлили черный шоль (косу): так толкуется сон невесты: либо крупен «жемчуг» рассыпал «сизый орел». Калина — девушка стоит, плачется перед звездой — матерью; или жених = месяц, невеста = звезда: выйдем оба разом, осветим небо и землю, то есть сядем зараз на посад (малор. песня).¹ Формула полюбилась: засветим все разом, говорит месяц = жених звездам = поезжанам в одной пинской песне: это жених зовет свою родню — воевать с тестем; в латышской песне месяц с звездами спешит на войну — на помощь молодым парням. — Мы уже знаем, что косить, жать — символы любви; они понятны при женихе, косце и т. д., как в немецких плясовых песнях (Haberfmähen), не в малорусской, где они перенесены на девушку:

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

Язык народной поэзии наполнился иероглифами, понятными не столько образно, сколько музыкально, не столько представляющими, сколько настройвающими; их надо помнить, чтоб разобраться в смысле. Кстати параллель из области христианской символики: надо знать, что петух — символ Христа, лев — дьявола, чтобы понять изображения на порталах Альдорфской церкви во Пфорцгейме: петух в борьбе со львом, затем он же стоит на льве, связанном цепями.

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

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

¹ (Солнце — жених, муж; невеста, жена — зоря) Сл. Brunnhafers, Üb. d. Geist d. Indischen Lyrik. Lpz. 1882, стр. 10: Rigveda I, 115: gleichwie ein Bräutigam seiner Braut nachfolget, so Sürge seiner Gattin Morgenröthe.

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

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

Последнее явление объяснили сноровкой певцов: им нужно было расходиться, распеться, чтобы иметь время припомнить текст; в таком случае все дело было в напеве, слова безразличны, либо являлись капризным развитием восклицания, звукоподражанием свирели, или какому-нибудь другому инструменту, как часто во французском *refrain*. Это открыло бы нашим запевам и припевам довольно почтенную историческую перспективу, в ту седую древность, когда в синкретическом развитии пляски — музыки — сказа ритмический элемент еще преобладал над музыкальным, а слова песни намечались слабо, междометиями, отдельными фразами, медленно направляясь к поэзии. Точки зрения, установленные в предыдущей главе, побуждают меня видеть в бессмысленности и бродячести *refrains*, запевов явление позднее, отвечающее той же стадии развития, которое вызвало явление музыкального параллелизма, игру в рифму и созвучия, обобщило символы и разметало их в призрачных, настраивающих сочетаниях по всему песенному раздолью. В начале запев мог быть крепок песне, и я не прочь предположить в иных случаях, что в нем отразилась забытая формула параллелизма. Я привел тому два примера,¹ к которому подберется, быть может, и несколько других: былинный запев: Глубоко, глубоко окнан море.... Глубоки омуты Днепровские — построен на представлении глубины и именно

¹ Эпические повторения, как хронологический момент, стр. 115.

Днепра, по которому поднимается Соловей Будимирович в открывающейся затем былине; refrain одной французской песни объясняется из знакомого народной поэзии параллелизма: любить — замутить — загрязнить. Когда такая формула обобщалась, ее реальный смысл бледнел, но она уже успела стать выразительницей известного настроения в составе той песни, которую она открывала или к которой вела. В запевах наших песен: Ходила калина, ходила малина, или: Калинушка, малинушка, розолевый цвет! как и в припеве: Калина, малина! исчезли всякие следы реального символизма.

Этим объясняется перенесение таких обобщенных формул в другие песни сходного тембра и новая роль, в которой начинает выступать запев: он не поддерживает память певца, не вызывает песни, а готовится к ее впечатлению, готовится и слушателей и певца своею метрической схемой. Так в северных балладах: в шведской песне об увозе Соломоновой жены refrain такой: Хочется мне поехать в лес! ¹ Между содержанием песни и припевом нет, видимо, ничего общего, но припев настраивает к чему-то далекому, на далекие пути, по которым совершатся умыканье.

Самостоятельно параллельные формулы существуют, как я сказал, в виде отдельных песенок, чаще всего четверостиший, которые представились мне ² антифоническим сочетанием пары двустий, либо развитием одного, ибо его формами исчерпывалась психологическая парность образов. По новым наблюдениям именно к двустийшию восходят народные латышские quatrain; тема известного (малор., белор., великор., польск.) четверостишия:

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

и т. п. дана в первых двух стихах. Вариантами этой формулы я занимался по другому поводу; ³ вариантами и применениями: рута была символом девственности, отчуждения, разлуки и т. д.; ее топчут; песня о ней являлась естественно в обиходе свадьбы, переносясь в разные ее моменты, то отвлекаясь от обряда, то сменяя традиционный образ руты — в розу (Червонная рожухна, жоўтый цвет). При этом образ цветка стирался: Зеленая сосенка, желтый цвет — и даже: Далекая дороженька, жовтый цвіт, — и первая часть параллели теряла постепенно свое соответствие со второй, принимая значение за-

¹ Веселовский, Шведская баллада об увозе Соломоновой жены стр. 4 прим. 1 отдельного оттиска [Сб. ОРЯС АН, 1896, т. LXIV, № 2].

² Новые книги по народной словесности, *Журнал Министерства Народного Просвещения*, 1886, март, стр. 193. Сл. четверостишия: хорватские grodskoënice у Kreuss'a, Sitte u. Brauch. d. Südslaven, 1885, p. 458.

³ См. мой академический отчет о сборнике Чубинского, стр. 38 след. [Записки Ак. Наук, 1880, т. XXXVII, прилож. № 4].

пева неустойчивого, переходного, что и дало мне повод осветить его аналогией явление цветочных запевов в народных итальянских stornelli. *

Это двустипшие или трехстипшие, либо паре стихов предшествует полустих с названием цветка, причем первый стих или полустих не готовится, повидимому, к содержанию следующих. Я полагаю вероятным, что связь была, но забылась.¹ Она ощущается например в нашем № 56: а) цвет тростины! Кто хочет тростины, пусть идет в тростняк, б) кому приглянулась девушка, пусть подладится к маменьке.

Или:

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

(Тростинка гибка, ей нельзя довериться; девушка тоже, она обманет);

Fiore di granel
Che dde lu grane se ne viè lu fiore,
Che bbelle ggiuvenitt'e ffa l'amore.

(пшеница дает цвет, девушка цветет любовью). Либо образ тростника вызывает знакомую нам параллель: склоняться: любиться:

Fiore di canna!
Moviti a compassion, viemmi a piglia,
Ora che gli è contenta la tua mamma,

тогда как в следующем stornello запев о тростнике очутился общим местом, восклицанием:

Fiore di canna!
La madre del mio amore è una gran donna,
Mi sa mill' anni di chiamalla mamma.

С каждым новым цветком могли явиться новые отношения, новые подсказывания; когда содержательный параллелизм перестал быть внятным, один цветок мог явиться вместо другого,

¹ М а с п е р о в отчете о книге Joret (Journal des Savants 1897 Août, стр. 481, 482) вспоминает об итальянских stornelli по поводу одного египетского текста, к сожалению, испорченного, каждый куплет которого открывается названием растения, аллитерирующим с следующим глаголом. Дается это не без натяжек, и созвучие исчезает в переводе. Образчик последнего у Масперо: O armoises (чернобыльник, полынь) de mon frère, devant qui on se sent plus grand! Moi, la soeur, la première (de toutes), je suis comme un jardin où l'on fait pousser des fleurs et des plantes parfumées de toutes espèces, où j'ai creusé un canal pour y plonger ta main, au frais de l'aquilon; une place délicieuse où promener ta main sur ma main, le sein ému d'un doux souvenir.—Символика сада и утоленной жажды нам известны.

без различия; лишь за немногими остался символический смысл, напоминающий калину, руту наших песен. Так в южной Италии в ходу сравнение любимой девушки с рутой, но тот же цветок означает, как и у нас, удаление, отчуждение, разлад:

E l'amor mio m' ha mando la ruta,
E mi ha mandato a dir che mi rifiuta.

Дать отведать чесноку — наглумиться над кем: корка (*zagra*) апельсина (горька, как) — ревность. Но в общем цветок запевы утратил свою суггестивность, центр тяжести лежит на общем понятии *цветка*, вместо него — букет, листок, ветка, стебель, дерево (*fiore d'arcipresso, mazzo di viole, foglia, fronde d'ulivo*, и т. д.); цветы копятя в одном и том же запеве (*ragerin e salvia*), прозаические, ничего не подсказывающие (например *fagiolo bianco, fagiogli sciutti* = белый, сухой боб и др.), фантастические, причем выступает отвлеченное понятие *fiore*, как лучшего, совершенного, «цвет чего-нибудь», например, юности. Оттуда такие формулы, как *fior di farina, di miele, di penna, d'argento, di gesso, di piombo, di tarantola* (цвет муки, меда, травы, серебра, гипса, свинца, тарантулы), даже *fior di guai* (цвет печали) и *fior di gnente* (цвет ничего)!

Развитие кончилось игрой в привычную формулу, хотя лишенную смысла, порой с оттенком пародии; игрой в созвучия и рифму, чему примеры мы видели выше:

Fior d'erba bella!
Più cresce il fiume e più legno va e galla,
Più vi rimiro e più vi fate bella.

—
Fiore di mora!
Tiettelo a mente; anima cara,
Chi fortuna non ha, meglio è che mora.

Иначе цветочный запев обратился во внутренний refrain, с изменениями, идущими на встречу рифме; так в прелестном тосканском *rispetto*:

E lo mio amor me l'ha donato un nastro
Tutto turchino e ramezzato d'oro;
Che l'ha legato in mezzo d'un bracino,
E quello mi sostiene ch'io non moro,
Me l'ha legato in mezzo d'un deto,
Fronde d'olivo e ramo d'abeto,
Me l'ha legato in mezzo del petto,
Fronde d'olivo e ramo di cipresso,
Me l'ha legato in mezzo del cuore,
Fronde d'olivo e rama di viole.

Припевы французских *gondes*, кажущиеся чуждыми содержанию песни, вероятно, того же происхождения:

Petit grain de froment!
Toi, qui vas, légèr' bergère,
Petit grain de froment!
Toi qui vas légèrement,
Toi qui vas, légèr' bergère,
Toi qui vas légèrement.

Или:

La belle fougère,
La fougère grainera.
La violett' se double, se double,
La violett' se doublera.

В румынской народной поэзии цветочная параллель осталась запевом, как в Италии, с таким же формальным характером. Она только настраивает, не протягивается в песню; господствует образ не цветка, а зеленой ветки: *Frunză verde alunică*, *Frunza verde salbă mole*, *Frunzuliță de dudeu* и т. д.

Происхождение итальянских *fiore* искали на востоке, в селаме = приветствии красавице — цветку; другие устранили восток, указывая на общепоэтический прием, отождествление девушки, милой, с розой, лилией и т. п. Но такое отождествление явилось не вдруг, сокол, калина и т. п. прошли несколько стадий развития, прежде чем стать символами жениха, девушки, и этих стадий позволено искать в отражениях народно-поэтического стиля; к этому ведет и аналогия русских четверостиший о руте. Восток исключается и народным характером некоторых игр, в которых подобные *fiore* могли слагаться. Южно-французские серенады, *flouretas*, которые парни дают девушкам, кончаются куплетами, импровизованными на тот или другой цветок. Известно, что итальянские *stornelli* пелись амебейно, в смене вопросов и ответов; в рукописи XVI-го века сохранился такой *fiore*:

Voi siete un fiore? Che fiore?
Un fior di mammoletta (фиалка),
Qualche mercede il mio amore aspetta.

В Марках игра в «fiore» сопровождается пляской; передают друг другу цветок:

Questo è un fiore.
Chi me l' manda? Amore.
Amore ve lo manda
E vi si raccomanda.

У Fortiguerra (*Ricciardetto XIII*)* игра описана таким образом:

Ma quel che piacque più fu quel del fiore;
 Perchè una d'esse a un pescatore dicea:
 Tu se' un bel fiore. Ed egli pien d'amore:
 Che fior son io, fanciulla? rispondea...
 Ede ella co' begli occhi tutti ardore
 Guardandolo diceva e insieme ridea:
 Tu sei, se non isbaglio, un fior di pero,
 Dici d'amarmi, ma non dici il vero.

E quegli rispondeva similimente:
 Voi siete un fior di rosa e di viola,
 E siete in beltà sola veramente.

Позже эта игра спустилась к уровню салона, jeu de société; так в Риме и в Тоскане: руководитель зовется «il Bel Mazzo», он раздает играющим по цветку; когда все расселись, он говорит, например:

Mentre qui solitorio il passo muovo,
 Cerco del gelsomino e non lo trovo:

тогда тот, у кого в руках жасмин, отзывается:

Quel vago fior son io!

Si, caro bene, addio, отвечает руководитель, и они меняются местами.

При этом значение цветка не играет никакой роли, как и в лорренских *dayemens*, представляющих интересную параллель к вырождению итальянского песенного запева.* Дело идет о песенном прении, прежде обычном во французских деревнях мозельского департамента. Во время зимних посиделок, особенно по субботам, девушка или парень стучались в окно избы, где собралось для работы и беседы несколько женщин, и предлагали: *voleue veu dayer?* Изнутри отвечали; следовал обмен вопросов и ответов в стихах с рифмой: двустипия, чаще всего сатирического содержания, с цветным запевом по формуле: *Je vous vends:*

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

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

Запевы разнообразятся: *Je vous vends la feuille de veigne; les remoris; mon tablier de soie; l'or et la couronne*, наконец:

Je ne sais quoi, как в итальянском *fior di niente*. Игра эта зовется и *ventes d'amour*; у *Christine de Pisan* в *Jeux à vendre* * песенки эти получили литературную обработку:

Je vous vendes la passe rose:
Belle, à dire ne vous ose
Comment amour vers vous me tire,
Si l'apercevez tout sans dire. ¹

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

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

Solvitur acris hiems grata vice veris et Favoni (Od. I, 4);
Diffugere nives: redeunt jam gramina campis
Arboribusque comae (Od. IV, 7);
Iam veris comites, quae mare temperant,
Impellunt animae lintea Thraciae;
Iam nec prata rigent, nec fluvii strepunt,
Hiberna nive turgidi (Od. IV, 12);

¹ Формула: *Je vous vendes* — напоминает обмен шуток при раздаче свадебных подарков на малорусской свадьбе: Даруюць хлопци. . . . того кабана, що за Дніпром ходиць, лычем оре, хвостом боронує, все тейе Буг поровнує; Дарую тобі коня, що по-полю ганя: як піймаєшь, то твій буде.

у Фортуната:

Tempora florifera rutilant distincta sereno,
Et majore poli lumine porta patet (III, 3);
Vere novo, tellus fuerit dum exuta pruinis,
Se picturato gramine vestit aër (VI, 1).

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

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

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

—
En Avril après Mai, que la rose est florie,
Li temps se renouvelle et la jent est plus lie,
Li caudh revient et l'invers est cangie.

—
Ce fu el mois de Mai, ens le commencement,
Que l'erbe verde est née et la flor ensemment,
Que li rosigneus chante ens el bos hautement,

Et menu oiseillon par esbaudissement,
Que maintiennent amor bachelier de jovent.

Et on voit chez buisson florir et bourjonner,
Par chez près verdoians chez flouretes lever,
Pucheles et vallés danser et caroler,
Et toute rien fremist de joie demener.

Ближе к стилю народной поэзии немецкая безыменная песенка :

Die linde ist an dem ende nu jár lanc sleht und blöz.
Mich vêhet min geselle.

Grune stat der schöne walt,
Des suln wie nu ursen balt.

Úf der linden obene
Dâ sanc ein kleinez vogellîn.
Vor dem walde wart ez lût:
Dô huop sich aber daz herze mîn
An eine stat, da'z ê dâ was.
Ich sach die rôse bluomen stân,
Die manent mich der gedanke vil,
Die ich hin zeiner frouwen hân

(Dietm. von Eist 34, 3).

У Вольффрама фон-Эшенбах весеннее чувство просыпается в параллель с образом птиц, баюкающих весною птенцов своими песнями (al des meigen zit si wegeten mit gesange ir kint.).

Такая отвлеченная формула параллелизма получила и другое развитие, по идее противоречия. Выше мы привели подходящий пример, объяснив его умолчанием одного из членов параллели: высокая верба пускает широкий лист: велика моя любовь, а сердце изнывает в разлуке (как лист отлетел от вербы. См. стр. 147). Может быть, и здесь мы вправе говорить о сопоставлении по противоречию: весна идет, моя любовь должна бы цвести, но она увядает; и, наоборот, блаженство любви окружается образами зимы, все кругом ооченело, только не чувство. Эта игра контрастами, которую нередко можно встретить в средневековой лирике, указывает, что сопоставления: весны = любви и т. д. уже сложились; они естественны, их созвучия, их соответствия — ожидают, а его нет, и те же образы сопоставляются по идее противоречия; не на них лежит центр тяжести, а на анализе чувства, которому они дают виртуозное выражение.

В одном эпизоде старофранцузского Парсиваля Carados, застигнутый в лесу бурей, спрятался от дождя под ветвистым дубом и предается печальным думам о своей любви. Видит:

на него движется что-то светлое, слышится пение птичек, в полосе света едет Alardin, рядом с ним, на белом муле — красавица; соловьи, жаворонки, дрозды весело несутся над ними, перелетая с ветки на ветку и чирикавая, так что огласился весь лес. Парочка проехала на расстоянии шага от Карадока; его привет не находит отзвука; он мчится за удалявшимися на коне, под дождем и ветром — и не может их нагнать, а они движутся вперед, все в том же сиянии, под пение птичек.

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

V

Развитие обоих членов параллели могло быть разнообразное, смотря по количеству сходных образов и действий; оно могло остановиться на немногих сопоставлениях, и развернуться в целый ряд, в две параллельных картинки, взаимно поддерживающих друг друга, подсказывающих одна другую. Таким образом из *параллели запева* могла выйти песня — варьяция на его основной мотив. Когда хмель вьется по тыну, по дереву (парень увивается около девушки), когда охотник (жених, сват) выследил куницу (невесту), я представляю себе приблизительно, как пойдет дальнейшее развитие. Разумеется, оно может направиться и в смысле антитезы: ведь охотник может настичь — или и не настичь куницу. Несколько Schnaderhüpfel начинаются запевом: пара белоснежных голубков пролетает над озером, лесом, домом девушки, и она раздумалась: и мой суженый = голубок скоро будет со мною! Или он не явится, и любви конец; один варьянт развивает именно эту тему; девушка настроена печально; в запеве другого варианта голуби даже не белоснежные, а черные, как уголь.¹

Развитие могло разнообразиться и иначе. Речка течет тихо, не всколыхнется: у невесты-сироты гостей много, да некому ее благословить; этот знакомый нам мотив анализуется так: речка притихла, потому что поросла лозой, заплавали на ней челны; лозы и челны — это «чужина», родня жениха. Песенка о руте, уже упомянутая нами, развивается таким образом

¹ (голубки) Сл. Ἀλφάβητος τῆς ἀγάπης, ed Wagner, № 94: τέσσαρα πρῶτό-ποδα σ' τοῦς οὐρανοῦς πετοῦσιν, высматривал себе подругу; так молодец стремится к своей милой.

в целый ряд вариантов, вышедших из одной темы: удаления, разлуки. Тема эта дана в запеве: зеленая рутонька, желтый цвет (об ее искажениях см. выше стр. 171). Либо сама девушка хочет удалиться, чтобы не выйти за немилую, либо милый просит ее уйти с ним, и этот вариант развивается отповедью: Как же мне пойти? Ведь люди будут дивоваться. Или невеста не дожидается жениха, матери, написала бы, да не умеет, пошла бы сама, да не смеет. К этому развитию примыкает другое: ожидая жениха, девушка свила ему венки на заре, сшила хустки при свече, и вот она просит темную ночь помочь ей, зарю — посветить. И песня входит в течение предыдущей: написала бы, да не умею, послала бы, да не смею, пошла бы, да боюсь.

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

- а Па пад небисью исьмен сокол лятая,
 Сы палёту чёрных галок выбирая,
 Он выбрал сабе галушку сизу́я,
 Он сизу́я, сизу́я, маладу́я.
 Сизая галушка у сокола прашалась:
 «Атпусти мене, исьмен сокол, на волю,
 Ох на волю, на волю в чистая поля,
 С черными галками палятати».
 — «Атпустил бы тебе, галушка, ня будишь,
 Пра мне, яснава сокола, забудишь».
 «Права буду, исьмен сокол, ни забуду,
 Пра тебе ли, яснава сокола, успомню,
 Ох, успомню, успомню, васпамяну».
- б Па улицы, улицы шыро́кай,
 Па улицы Иванушка праезжая,
 С карагоду красных девок выбирая,
 Он выбрал себе девушку любуя,
 Ох любуя, любуя, Авдотьюшку маладуя.
 Авдотьюшка у Иванушки прашалась:
 «Атпусти мне, Иванушка, у гости,
 Ох у гости, у гости гастявати,
 А в радимова батюшки пабывати,
 С подружками пагуляти».
 — «Атпустил бы, тебе, Авдотьюшка, ня будишь,
 Пра мне ли, добрава молотца, забудишь».
 «Права буду, Иванушка, ня забуду,
 Пра тебе-ли, добрава молотца, успомню,
 Ох успомню, успомню, успомяну».

Песня развивается из запева, и запев может снова вторгаться в ее состав, повторяясь, иногда дословно напоминая

о себе, часто вплетаясь в ход песни и согласно с тем видоизменяясь, как в следующей моравской:

*Už ty oršky zeleňajú, už to děvču namfúvajú,
Už ty oršky sú zelené, už je děvča namfúvené;*

или в пинской:

*Ох вишенька, черешенька,
С-нид кореня зелененька,
Ой, за добрым жена мужем
Що дня вона веселсьнка.*

Но дерево подрублено, и песня возвращается к запеву, варьируя его и настраиваясь на другую параллель:

*Ох, вишенька, черешенька,
С-нид кореня дай затятая,
Ой, за благим жена мужем,
Що день — очи заплаканы.*

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

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

в другой песне этот запев варьируется так:

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

Ср. еще польскую песенку:

*Wysoko, daleko,
Listek na jaworze,*

I ozeń sie, kochanko,
O jusći to mocny Boże:
Wysoko, daleko
Listek na kalinie,
Kto się s kim pokocha,
To się już nie mienie.

Сходное впечатление получается, когда несколько немецких Schnaderhüpfel, вышедших из одного запева, сливаются вместе в одну песню. Я выбрал запев о голубках:

Drei¹ schneeweisse Täuble
Flieg'n über den Wald:
Schön Schatz hab' ich g'hatten,
War achtzehn Jahr alt.
Drei schneeweisse Täuble
Flieg'n hin und ä wieder:
Die Lieb ist vergange,
Kömmt nimmer wieder.

К этим четверостишиям пристраиваются другие, развивающие их настроение; отмечу третье:

Zu dir bin ich gange,
Zu dir hat's mir gefreut,
Zu dir komm ich nimmer,
'S war's letzte Mal heut.

Импровизия алтайцев и телеутов состоит из *парных* четверостиший, начинающихся с одного и того же, несколько видоизмененного запева, что совершенно отвечает типу спетых вместе Schnaderhüpfel о голубках.

Кто рассыпал золотые листья?
Не белая ли береза? Да, это она.

Кто распустил по спине волосы?
Не жена ли моя? Да, это она.

Кто рассыпал серебристые листья?
Не синья ли береза? Да, это она.

Кто распустил волосы на затылке?
Не моя ли невеста? Да, это она.

«Белый цветок вырос в незнакомом месте; ты, мой родной, идешь в страну, где нам с тобой не поговорить». Следующее четверостишие заменяет белый цветок — синим, вместо: поговорить — повидаться.

Как исполняются эти песенки, амебейно, или нет, мы не знаем, но два таких четверостишия, построенных на тавтоло-

¹ Вероятно: Zwei, сл. выше стр. 165.

гии или антитезе, спетые под ряд, дадут в результате песню с рядом повторяющихся *versus intercalares* — запево: одних и тех же, развивающихся, видоизмененных, наконец запево, разных по содержанию, только поддерживающих общее настроение песни. С точки зрения нашей поэтики они как бы сознательно возвращают нас к основному мотиву, вызывая к новому его анализу: стилистический прием, выработавшийся, как я полагаю, из древнего чередования хора и запевалы двух хоров, двух певцов. Подхватывался последний стих, либо повторялся запев; в последовательности песенного исполнения повторявшийся запев являлся на перебое двух отделов, строф песни, в одно и то же время и запевом и *refrain*'ом.¹ Их истории друг от друга не отделить; к *refrain*'у я еще вернусь в другом отделе поэтики.

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

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

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

Варьянты этой песни начинаются жалобой девушки: что такое сделала я, что мой милый на меня гневается? — и продолжаются четверостишием о *Petersilie*, несколько измененным, иногда ввиду дальнейших, приставших к песне строф. В песне другого содержания молодец обращается к девушке: надень венок, ты будешь мне невестой (*Rosel, pflück dir Krän-*

¹ (*refrain*) R. M. Meyer, *Die Formen des Refrains*, *Euphorion* V, 1.

zelkraut, Du sollst werden meine Braut); она отказывается, еще молода; коли так, отвечает парень, то и я горд и не возьму тебя. В варьянт этой песни попал запев о Petersilie:

Petersilje, du schönes Kraut,
Ich hab meinem Liebchen viel vertraut.
Viel vertrauen thut selten gut,
Ich wünsch mei'm Liebchen alles Gut.

Он еще явится, потому что Die alte Liebe rostet nicht. И милый действительно является, просит девушку надеть венки: «Mädchen, pflück dein Kränzkelkraut!». Разрешение такое же, как в предыдущей песне: девушка отказывается, — а она ведь поджидала жениха! Едва ли этот новый оборот мотивирован психологически, проще объяснить его неуместным вторжением постороннего мотива.

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

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

Песня разработана из параллели, но продолжается иногда тем, что покойный отец или мать просят у бога поглядеть на чадо (см. выше стр. 151).

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

Уйвышоў месичык над ізбою,
Іон узвеў вориньку за сабою:
Святы, мяя воринька, як я свячу,
А уж месичык насветіўся,

Па тёмным облакам находіўся.
 А увъехаў Ваничка на батькин двор,
 Іон увзеў Марьичку за сабою;
 Поставіу Марьичку перед сабою;
 Стой, мыя Марьичка, як я стаю,
 Служи маяму батюшки, як я служу.
 А уж я, молодец, наслужіўся,
 Па тёмной ночушки наездіўся,
 Пригыняў коника па гарам ездючи,
 Пришлѣпаў пужичку каня паганяўши,
 Я злымаў шапычку сымаючи,
 Усклычїў голоўку склыняючи,
 Устаў сапожечки скидаючи.

Один варьянт развивает, отчего устал жених:

Стой, мая Аўдуська,
 Як я стаю,
 Кланійся майму батюшки,
 А я твайму (як я?).
 Пакланіўся я твайму батюшки;
 Стер — вмяў шляпыньку,
 У руках держал,
 Всѣ твайму батюшки
 Укланялсе,
 Всѣ да табе, Аўдуська,
 Добивалсе.

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

Святи, мыя воринька, як я свячу.
 А уж ина маленька, дак ясененька,
 Миж усих воричек ина знатненька.

Ваничка вывел невесту, поставил рядом с собою:

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

 Кланійся, Дувичка, майму батюшки,
 Я твайму батюшки пыкланіўся и т. д.

Если бы дело шло о разночтениях художественной песни, записанной то в более или менее полном виде, то с опущениями и развитиями, естественнее всего было бы предположить, что последний из сообщенных выше варьянтов сохранил более цельный текст, другие его сократили, забыв ту или другую черту или оборот. Такой процесс несомненно существует и

в народной песне, чередуясь с обратным, знакомым и писанной поэзии: приращениями. Разница в том, что в последней он всегда сознателен, совершается с определенной, например, художественною целью (итальян. *rifacimento*), в народной песне он настолько же служит ее искажению, насколько сложению. Я не решусь, например, сказать, каким из двух процессов объяснить лишнюю параллель нашего третьего варианта: А уж ина маленька — Хушь ина хмаренька; принадлежала ли она составу песни, или вторглась в него позднее, хотя бы и со стороны, но в уровень с ее образностью?

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

- 1 а Кто видел дерево в цвету,
б Девушку черноглазую?
а Дерево с зеленой листвою,
б Девушку с черными волосами и бровями,
а С тройной вершиной,
б Девушку с глазами, полными слез,
а У подножья которого находится
б Ее сердце полно печали!
а Студеный источник?
Кто видел такое диво?
а Я склонился, чтобы напиться, наполнить мою чашу, —
б (Глаза, которые мне милы, такие черные!)
Чтоб поцеловать ее черные глаза.
- 2 Мой платок упал,
Мои уста утолили жажду,
Шитый золотом,
(Как он прекрасен!),
Который вышили мне
Три девушки, распевая,
Как поют молодые в Мае.
Одна вышивает орла
(Выйди, белокурая моя, дай на себя поглядеть!)
Другая — небо.

(Как сладок твой взгляд!);
Одна из Галаты
(Не потерять бы мне рассудка!),
Другая из нового квартала;
То дочка хаджи Яна.

Сходная песня, в другом варианте, поется на Олимпе.

VI

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

Параллелизм не только сопоставляет два действия, анализируя их взаимно, но и подсказывает одним из них чаяния, опасения, желания, которые простираются и на другое. Липа всю ночь шумела, с листиком говорила: будет нам разлука — будет разлука и дочери с маткой (см. наш № 13); либо: вишня хилится к корню, так и ты, Маруся, поклонись матери, и т. д. Основная форма заговора была такая же двучленная, стихотворная или смешанная с прозаическими частями, и психологические поводы были те же: призывалось божество, демоническая сила, на помощь человеку; когда-то это божество или демон совершили чудесное исцеление, спасли или оградили; какое-нибудь их действие напоминалось типически (так уже в сумерийских заклинаниях), — а во втором члене параллели являлся человек, жаждущий такого же чуда, спасения, повторения такого же сверхъестественного акта. Разумеется, эта двучленность подвергалась изменениям, во втором члене эпическая канва уступала место лирическому моменту моления, но образность восполнялась обрядом, который сопровождал реальным действием произнесение заклинательной формулы. Известный мерзбургский заговор * с его многочисленными параллелями может служить типическим представителем других подобных: ехали когда-то три бога, у одного из них конь поранил ногу, но бог исцелил его; такого исцеления ожидает и молящий об унятии крови. Вместо богов являлись святые, лица евангельской истории, казовые события которой, расцвеченные фантазией апокрифов, давали порой схему заговора. Сотник Лонгин вынул гвозди из рук и ног Спасителя; пусть бы и у меня вышло из тела железное острие: *Longinus der jud der unserm herren Jesu Christo die nagel us zoch us henden und us füzzen — als war dis wort sien, als werlich geb mir Got hüt kraft und mach mir christenmenschen diez isen us gân und us flaisch zû ziehen in gotes Namen*. Иначе картина распятия дала образы для заговоров от кровотечения, искажаясь до неузнаваемости: в латышском заговоре Иисус Христос идет по морскому

берегу, три креста у него в правой руке: первый — веры, второй — повеления, третий — исцеления. Кровь, я тебе повелеваю, — остановись!

Порой заговор звучит, как песенная параллель:

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

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

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

Болезнь (чемерь) выбивают:

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

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

а. Присвятая бугуродица дева Мария, ты хадила и гуляла па ўсим па лугам и па райским садам са сваим сыны Сусом Христом, с ангилами, са архангилами и са ўсими апосталами. Вы разныя травы искали и ўси тветы сабирали; ты, присвятая бугуродица, ўси тветы тапила и ўсих бальных лячила — палячитя и пасабитя от суроц (следует молитва И. Христу и богородице — помочь рабу божью отъ сглаза, наговора, отъ колдунов, «от ураждѳнних, от женскова роду» и т. д.). Слаўная рика Ирдань Саламанида, ты ишла па святым гарам, па жаўтым пискам, пы крутым биришкам, пу зяленым лужкам, пу махам, пу балотам, па гнилым калодам, ты змывала и мхи и балоты и гнилая калоды, — змый с р. б. (имя) суроцы пиригаворныя! —

в. Ну, я пайду у рьку Ирдаць воду брать, я ни сам собою, божья матерь са мною. Ана будеть умувать, пилинами утирать, ўси яго балезни унимать ат видмавіщеў, ат учёных, ат ураждённых, ат женьских и т. д.

а. Святая матерь бугуродица Суса Христа парадила, ни вгдала ни криви, ни боли, ни якии муки над сабою. Слаўна рька Вутя, слаўна рька Саламанида выхадила з востока, с биластока и са ўсих четырех сторон, атмывала крутыи бирягї, аткрывала жаўты пьски. — в. Аткарыи етакыму-та ат чирна глазу и сера глазу, сива глазу и крива глазу, желты глазу и каса глазу и ат ўсих разных глазоў...

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

Порой в эту эпическую часть параллели переносится из второй человеческая личность, как объект совершающегося на яву действия. Так в русском заговоре от жабы: «У горыди Русалими, на рьке Ирдаци, стаить древа купарес; на том древе сядить птица арёл, шипит и тирибит кахтями и нахтями и пад щиками, и пад зябрами у раба божия (имя) жабу». От глазу. «На мыри, на кыяни, стьяў дуб с карынями; с пад тога дуба бягить вадица кипучая и гримучая. Божеския матерь вадьцу брала, на Соьянской гаре посвищала, такога-то чиловека на галаве умывала».

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

VII

Я коснусь лишь мимоходом явления 3) *многочленного параллелизма*, развитого из двучленного односторонним накоплением параллелей, добытых при том не из одного *объекта*, а из *нескольких*, сходных. В двучленной формуле объяснение одно: дерево склоняется к дереву, молодец льнет к милой, эта формула может разнообразиться в вариантах одной и той же

песни: Не красно солнце выкатилоси (вернее: закаталоси) — Моему мужу занеможилось; вместо того: Как во полюшке дуб шатается, как мой милый перемогается; либо: Как синь горюч камень разгарается, А мой милый друг размогается. — Многочисленная формула сводит эти параллели под ряд, умножает объяснения и, вместе, материалы анализа, как бы открывающая возможность выбора:

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

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

Ој ти вишња, вишњица!
Като ти се нагнула?
— А ја сам се нагнула
Ка бору зеленему.
А ти, млада дѣвојка,
К кому се привила?
— А ја сам се привила
К младому јунаку,
Кот ми се привија
И свила к бумбаку.
Лѣпа ти је та свила,
Још је лѣпша та мила,
Лип ти ли је тај бумбак,
Још је лѣпши млад јунак,
Лѣпо ти је свилу ткат,
Још је лѣпши с милом спат,
Лѣпо ти је с свилом шит,
Још је лѣпше с милом бит.

Если наше объяснение верно, то многочленный параллелизм принадлежит к поздним явлениям народно-поэтической стилистики; он дает возможность выбора, аффективность уступает место анализу; это такой же признак, как накопление эпитетов или сравнений в гомеровских поэмах, как всякий плеоназм, остаивающийся на частностях положения. Так анализирует себя лишь успокоившееся чувство; но здесь же источ-

ник песенных и художественных *loci communes*. В одной севернорусской заплачке жена рекрута хочет пойти в лес и горы и к синему морю, чтобы избыть кручины; картины леса и гор и моря обступают ее, но все окрашено ее печалью: кручины не избыть, и аффект ширится в описаниях:

И лучше пойду я с великой кручинушки
Я в темны лесушки, горюша, и дремучии...
И хоть в этых темных лесах дремучиих
И там от ветрышка деревца шатаются
И до сырой земли деревца да приклоняются,
И хоть шумят эты листочки зелены,
И поють да там ведь птички жалобнѣшенько,
И уже тут моя кручина не уходится...
И стать на горушки ведь мне да на высокие
И выше лесушка глядеть да по поднебесью,
Идут облачка оны да потихошеньку,
И в тумане пече красно это солнышко,
И во печали я, горюша, во досадушке,
И уже тут моя кручина не уходится...
И мне пойти с горя к синему ко морюшку,
И мне к синему, ко славному Онегушку...
И на синем море вода да сколыбається,
И со желтым песком вода да помутилася,
И круто бьет теперь волна да непомерная,
И она бьет круто во крутый этот бережок,
И по камешкам волна да рассыпается,
И уж тут моя кручина не уходится.

Это — эпический *Natureingang*, многочленная формула параллелизма, развитая в заплачку: вдова печалится, дерево клонится, солнце затуманилось, вдова в досадушке, волны расходились, расходилась и кручина.

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

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

а Слала зоря до місяца:
Ой, місяце, товаришу,

Не заходь же ти раній мене,
Ивійдемо обое разом,
Освітимо небо и землю...
b Слала Марья до Иванка:
Ой Иванку, мій сужений,
Не сїдай же ти на посаду,
На посаду раній мене и т. д.

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

Paun šeta, vojno — lel na venčanje,
S sobom vodi, vojno — le raunicu.

Ide soko, vodi sokolicu,
Blago majci! ztatna su jo j krila?

Украшай, матушка, липу,
Которая посреди твоего двора;
Я видел у чужих людей
Разукрашенный дуб (латышск.).

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

Укатилось великое желанье
Оно во подушки, желанье, во глубокии,
В дики темныи леса, да во дремучии,
За горы оно, желанье, за толкучии.

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

Когда в сербских песнях говорится о юнаке, ворвавшемся в среду врагов: Кака vatra izmedju nas dojde? либо Тале увозит Аппелију и глумится над соперником:

Siv sokole, dje si doletio,
Da hoćes-li zdravo izletiti
I iznjeti ticu prepelicu?

когда, обращаясь к девушке, Анакреон представляет ее в образе фракийского жеребенка, который косится на него и бежит, — все это отрывки сокращенных параллельных формул.

Выше было указано, какими путями из сближений, на которых построен двучленный параллелизм, выбираются и упрочиваются такие, которые мы зовем *символами* (стр. 157 сл. прим., и след.); их ближайшим источником и были короткие одночленные формулы, в которых липа стремилась к дубу, сокол вел с собою соколицу и т. п. Они то и приучили к постоянному отождествлению, воспитанному в вековом песенном предании; этот элемент предания и отличает символ от искусственно подобранного аллегорического образа: последний может быть точен, но не растяжим для новой суггестивности, потому что не покоится на почве тех созвучий природы и человека, на которых построен народно-поэтический параллелизм. Когда эти созвучия явятся, либо когда аллегорическая формула перейдет в оборот народного предания, она может приблизиться к жизни символа: примеры предлагает история христианской символики.

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

Это напоминает одночленный параллелизм старо-немецкой песенки о соколе, которого приручали, леменяли, перья кото-

рого обвивали золотом (в сербской песне у соколицы золотые крылья), а он снялся и улетел в другие страны:

Ich zôch mir einen valken mêre danne ein jâr,
Dô ich in gezamete, als ich in wolte hân,
Und ich im sîn gevidere mit golde wol bewant,
Er huop sich ûf vil hôhe und vloug in anderiu lant.

Образ молодца подсказывается; о милом — улетевшей птичке (соловье, сойке), которую снова заманивают в золотую, серебряную клетку, поют и другие народные песни; немецкая отразила любовь феодального общества к охоте, к соколу, как охотничьей птице, уходом за которой занимались и дамы; на печатях он нередко изображается на руке женской фигуры. Эти бытовые отношения и дали всему окраску; молодец не просто ясный сокол, а сокол охотничий, милая ухаживает за ним и горюет об его отлете.¹

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

Роза представляет еще более яркий пример растяжимости символа, ответившего на самые широкие требования суггестивности. Южный цветок был в классическом мире символом весны и любви и смерти, восстающей весною к новой жизни; его посвятили Афродите, им же венчали в поминальные дни, *Rosalia*, гробницы умерших. В христианской Европе последние отношения были забыты, либо пережили в виде обломков, суеверий, гонимых церковью: наши русалки (души умерших, которых поминали когда-то жертвою роз) и название Пятидесятницы: *Pascha Rosarum* — далекие отражения языческих *Rosalia*.² Но роза, как символ любви, принялась на почве западной народной поэзии, проникая частями и в русскую песню, вторгаясь в заветную символику руты и калины. Зато произошло новое развитие, может быть, по следам классического мифа о розе, расцветшей из крови любимца Афродиты,

¹ (Сокол — молодец). Сл. сон Гудруны = Кримгильды. К соколу, улетевшему из клетки сл. *Besker*, *Der Altheimische Minnesang*, p. 40, 196. Сл. *Urdach*, *Das volkstümliche deutsche Liebeslied*, Zs. f. d. Alt., 27, стр. 365, прим. 1; *Berger*, *Zs. f. d. Philol.* XIX, 446—7; 448—9 (перья в золоте). (Сокол) Сл. *Joseph*, *Die Frühzeit d. deutschen Minnesangs* (Quellen u. Forschungen, № 79. 1890), стр. 45 след.: песенка в цикле *Кюренберговских* (*Ich zôch mir einen valken*); стр. 84 след. (по поводу статьи *Anton Wallner*'а в *Zs. f. d. Altertum* 1896?).

² К вопросу о русалиях-русалках сл. теперь *А. Павлова*, *Номоканон при большом Третьнике*, стр. 446 след.

Адониса: роза стала символом мученичества, крови, пролитой Спасителем на кресте; она начинает служить иносказаниям христианской поэзии и искусства, наполняет жития, расцветает на телах святых. Богородица окружена розами, она сама зачата от розы, розовый куст, из которого выпорхнула птичка — Христос. Так в немецких, западно-славянских и пошедших от них южно-русских песнях. Символика ширится, и символ Афродиты расцветает у Данте в гигантскую небесную розу, лепестки которой святые, святая дружина Христова.¹

Вернемся еще раз к судьбам одночленного параллелизма. Выделяясь из народной формулы, он стоит за опущенную параллель, иногда смешиваясь с ней — под влиянием ли аффекта, привычки к парным, отвечающим друг другу образам — или по забвению? Когда в свадебной песне говорилось о желтом цветке руты, символ девственности, отчуждения, разлуки — и далее о пути — дороге, образы сплывались в синкретическую формулу: «далекая дороженька, жовтій цвіт».²

Но я имею в виду другого рода смешения, когда параллельная формула проникается не только личным содержанием опущенной, но и ее бытовыми, реальными отношениями. Сокол в неволе — это казак в неволе; он *ведет* соколицу, павлин паву — на *венчание*. Так и в следующей хорватской песне:

Dva cvijeta u bostanu rosila,
Plavi zumbul³ i zelena kada;⁴
Plavi zumbul ode na Doljane,
Osta kada u bostanu sama;
Posučuje zumbul za Doljana:
Dušo moja, u bostanu kada и т. д.

Поэтический символ становится поэтической *метафорой*; ею объясняется обычный в народной песне прием, унаследованный художественною поэзией: обращаются к цветку, розе, ручью, но развитие идет далее в колеях человеческого чувства, роза распускается для вас, она вам отвечает или вы ждете, что она ответится.⁵

Примеры взяты нами из новогреческих песен. «По соседству дерево, оно скрипит, и всякий скрип его отзывается в моем

¹ См. мою заметку: Из поэтики розы, сб. Привет 1898 г., стр. 1 след. [А. Н. Веселовский и, Избранные статьи, 1939, стр. 132 сл.].

² См. выше, стр. 157.

³ Гиацинт.

⁴ Род нарцисса.

⁵ (*Метафора*) сл. Stöcklein, Bedeutungswandel der Wörter. München, Lindauer, 1898, 79 p. (сл. работы Hecht'a, Heerdegen'a, Hey, и Paul, Prinzipien). Сл. Attilio Lavi, L'elemento storico nel greco antico. Contributo allo Studio dell' espressione metaforica (из Memorie della Reale Accad. d. scienze di Torino, s. II, t. 49) Torino, Haussen, 1900, p. 335—405.

сердце (έδω 'σ τοῦτην τὴν γειτονίαν ἕναν δένδρο καὶ τρίζει, Κη ἀπὸ τὸ τρίσμα τὸ πολὺ εἰς τὴν καρδίαν μ' ἐγγίζει). Деревцо мое зеленое, студеной ручей, как подумаю я о тебе, мои уста сохнут, ощущая жажду (Δένδρο μου χρυσοπράσινον καὶ δροσερὴ μου βρόση, Ὅταν σε θέλω θυμηθῆ, τὸ στόμα μ' ἀποφρύσσει). Апельсинное дерево, отягченное плодами, цветущий померанец, ты предал меня, юношу, в твои собственные терзания (Ἵν' ἕρανεύζια με τὸν καρπὸν καὶ λειμονὰ με τ' ἄνθη, Ποῦ ἔβαλες ἐμὲν τὸν νιὸ εἰς τα δικά σου πάθη). О цветущая роза, цветок из цветов, пусть будет так, чтобы не видать было, что я не владею более твоею любовью (Ἵν' ῥόδο μου ξεφούνηται, λουλουδι μέσα τ' ἄνθη, Μηδὲν φανῆ ἡ ἀγαπῆ σου ὅτι ἀπὸ μένα ἔχθη). Густолиственное мое ореховое дерево, желал бы я усесться под тобою и поцеловать твои губки до крови (Δεφτοκαρυά μου φουντωτή, νὰ κάθομουσ σουά σου, Νὰ δάγκωνα τὰ χειλή σου, νὰ στάλαζε τὸ αἶμα). — Пришел май, покрылась цветами поляна и цветет в моем сердце роза, поется в одной немецкой песне:

Ein edles röselein zarte
 Von roter Farbe schön
 Blüet in meins Herzens Garte,
 Für alle Blümlein ich's krön.

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

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

И так: поэтическая метафора — одночленная параллельная формула, в которую перенесены некоторые образы и отношения умолчанного члена параллели. Это определение указы-

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

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

Ой чи не чуешь ти, Меласю,
 Що с синего моря туча йде?..
 Я же тиі тучі не боюсь,
 Е в мене від тучі батенько,
 Він в тмею тучею поговоре,
 Він мене обороне.

Разумеется, на этом пути можно было дойти и до тех искусственных, вымышленных сближений, которые лежат в основе некоторых северных *kenningar* * и сродных им выражений, основанных на одночленной параллели, сокращенной до значения эпитета. Воин высится между другими в битве, дерево

высится над другими в лесу; отсюда название для война: дерево битвы; ветер рвет паруса, волк добычу: отсюда: ветер — волк парусов; корабль — морской жеребец, исполин — кит поля (hraunvalgr). Нечто подобное наблюдается в метафорическом языке Ригведы: солнечный конь (бьет как) стрела, прекрасен, как дева; отсюда: стрела = дева; либо: вместо шума, молитвы употребляется метонимически: камень — и становится возможной формула: говорить, сказывать камень (= молитву) и т. п.¹

Это почти загадка, как песенки из Аннама, приведенные выше, но ведь и известный тип *загадки* покоится на одночленном параллелизме, при чем образы сознательно умолченного члена параллели, который приходится угадать, переносятся порой на тот, который и составляет загадку. (Сл. Аристотель, Риторика III, 2: загадки — «хорошо составленные метафоры»). Перенесений нет, например, в следующих примерах:

Es kam ein Vogel federlos,
Sass auf dem Baume blattlos,
Da kam die Jungfer mundlos
Und frass den Vogel federlos
Von dem Baume blattlos.

(Солнце растопляет снег на безлистном дереве).

Vjela njivo, crno sjeme, star bio tko ga sio; разгадка в умолчанной параллели: белая хартия, черные письмены; см. Campo bianco e semenza nera, Due la guarda e cinque la mena: бумага, письмо, глаза, перо (сходная загадка встречается у литовцев, во Франции и Англии). Или: Jedna glava voska svetu svietu dosta (месяц в небе, свеча в дому). Но загадка: «что в избе за бычий глаз?» указывает на перенесение: сучек в стене — глаз у быка, как и следующие: красная девушка по небу ходит (солнце), «месяц новец, днем на поле блещет, к ночи на небо слетел» (серп). Иные загадки напоминают образность песенных запевов: замутиться (о воде) значит опечалиться, расстроиться; отсюда загадка: помутилася вода с песком (ссора мужа и жены); роса падает на заре, месяц застает ее, солнце сушит, крадет; вместо того — одночленная параллель, загадка на тему росы: «заря заряница, красная девица, врата запирала, по полю гуляла, ключи потеряла, месяц видел, а солнце скрало». — Иногда загадка построена на выключениях: рябо — да не пес, зелен, да не лук, вертится, как бес, и повертка в лес (= сорока); «Красна, да не девка, зелена, да не дубрава» (морковь).

¹ (К метафорам Ригведы). Сл. Regnard, Revue de l'hist. des religions, XVI, 166—9 (о jeux de mots védiques).

VIII

Загадка, построенная на выключении, обращает нас еще к одному типу параллелизма, который нам остается разобрать: 4) к *параллелизму отрицательному*. «Крепок — не скала, ревет — не бык», говорится в Ведах; это может послужить образцом такого же построения параллелизма, особенно популярного в славянской народной поэзии.¹ Принцип такой: ставится двучленная или многочленная формула, но одна или одни из них устраняются, чтобы дать вниманию остановиться на той, на которую не простерлось отрицание. Формула начинается с отрицания, либо и с положения, которое вводится нередко с знаком вопроса.

Не белая березка нагибается,
Не шатучая осина расшумелася,
Добрый молодец кручиной убивается.

—
Как не белая березанька со липой свивалась,
Как в пятнадцать лет девица с молодеццем свыкалась.

—
Не березынька шатается,
Не кудрявая свивается,
Как шатается, свивается,
Твоя молода жена.

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

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

—
Не ясен сокол тут вылетывал,
Не черный ворон тут выпархивал,
Выезжал тут злой татарченок.

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

—
Что не бель в поле забелелася,
Забелелася ставка богатырская,
Что не синь в полях засинелася,
Засинелися мечи булатные,

¹ (Отрицательный параллелизм). Сл. П у ш к и н, Полтава, п. 1-ая: Не серна под утес уходит, — Орла послыша тяжкий лет, — Одна в сенях невеста бродит, — Трепещет и решенья ждет.

Что не крась в поле закраснелася,
Закраснелася кровь со печенью.

Из-за гор было, гор высокиих,
Из-за лесов, лесов темных,
Не бела варя занималася,
Не красно солнце выкаталося,
Выезжал тут добрый молодец,
Добрый молодец, Илья Муромец.

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

Не орел под сени подлетел,
Ванька по сеням походил.

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

Ни трубушка трубать
Рано на заре,
Плакала Марьюшка па русый касе.

Не ручей да бежит, быстра эта реченька,
Это я, бедна, слезами обливаюся,
И не горькая осина расстонулася,
Эта злая моя кручина расходилася.

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

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

(Сербские)

Dva su bora naporedo rosia,
Medju njima tankovrha jela;
To ne bila dva bora zelena,
Ni medj' njima tankovrha jela,
Već to bila dva brata rodjena,
Medju njima sestrica Jelica

Ili grmi, il' se zemlja tresе,
Il' udara more u bregove?

Niti grmi, nit' se zemlja trese,
Već dijele blago svetitelji

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

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

Šta se sjaji kroz gora zelenu?
Da l' je sunce, da l' je jasen mesec?
Nit' je sunce, nit' je jasen mesec,
Već zet šuri na vojvodstvo ide.

(Чешская)

U našeho jazera,
Stóji lipka zelena,
A na téj lipě, na téj zeleněj,
Zpivaju tři ptačkove;
A nejsu ptačkove,
To jsu šohajičkove,
Rozmluvaju o švarnej děvčine,
Keremu se dostane.

Mit Lust tät ich ausreiten
Durch einen grünen Wald,
Darin da hört ich singen
Drei Vöglein wohlgestalt;
So sein es nit drei Vögelein;
Es sein drei Jungfräulein.

Белеют цветы на горе,
Черемуха ли эта цветет, или яблоня?
Не цветет ни черемуха, ни яблоня,
А белеется сама братнина сестра.

(Латышская)

Отрицательный параллелизм встречается в песнях литовских, новогреческих, реже в немецких; в малорусской он менее развит, чем в великорусской. Я отличаю от него те формулы, где отрицание падает не на объект или действие, а на сопровождающие их количественные или качественные определения:

не *столько*, не *так* и т. п. Так в Илиаде, XIV, 394, но в форме сравнения: с *такою* яростью не ревет, ударяясь о каменистый берег, волна, поднятая на море сильным дуновением северного ветра; *так* не воеет пламя, надвигаясь с шипящими огненными языками; ни ураган, ... *как* громко раздавались голоса троянцев и данаев, когда с страшным кликом они свирепствовали друг против друга. Или в VII сестине Петрарки: «Не *столько* зверей таит морская пучина, не *столько* звезд видит над кругом месяца ясная ночь, не *столько* птиц водится в лесу, ни знаков на влажной поляне, *сколько* дум приходит ко мне каждый вечер» и т. п.

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

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

поражены, неожиданно, печально, вы глазам не верите: это не то, что вам кажется, а другое, вы готовы успокоить себя иллюзией сходства, но действительность бьет в глаза, самообольщение только усилило удар, и вы устраняете его с болью: то не березынька свивается, то свивается, кручинится твоя молодая жена!

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

На значение 5) *сравнения* в развитии психологического параллелизма указано было выше. Это уже прозаический акт сознания, расчленившего природу; сравнение — та же метафора, но с присоединением (частиц сравнения?) говорит Аристотель (Rhet. III, 10); оно более развито (обстоятельно) и потому менее нравится; не говорит: это = *то-то*, и потому ум не ищет и *этого*. — Пояснением может служить пример из 6-й главы: *лев* (= Ахилл) ринулся — и Ахилл ринулся, *как лев*; в последнем случае нет уравнивания (это = *то-то*) и образ льва (*то-то*) не останавливает внимания, не заставляет работать фантазию. В гомерическом эпосе боги уже выделились из природы на светлый Олимп, и параллелизм является в формах сравнения. Позволено ли усмотреть в последнем явлении хронологический момент, — я сказать не решаюсь.

Сравнение не только овладело запасом сближений и символов, выработанных предыдущей историей параллелизма, но и развивается по указанным им стезям; старый материал влился в новую форму, иные параллели укладываются в сравнение, и наоборот, есть и переходные типы. В песне о вишне, например,¹ к параллели: вишня и дуб = девушка: молодец третье сближение пристраивается уже как сравнение (Кат се привија — И свила к бумбаку). Так и в следующей песне:

Jer se digla magla od Kotara,
A kroz maglu sijevaju munje.
Što se ona magla podignula,
To se digla praha ot kopita,
Što kroz maglu sijevaju munje,
To s'jevaju toke na junacim.

Выражение наших былин: «спела тетивочка» не что иное, как отложение параллели: человек поет: тетива звенит, поет.²

¹ См. выше, стр. 176.

² Сл. Brunnhof er, Ūb. den Geist der ind. Lyrik (Lpz., 1882), стр. 13.

Образ этот можно было выразить и сравнением, например в Ригведе: тетива шепчет, говорит, как дева; точно богиня заворковала натянутая на лук тетива (см. там же: стрела как птица, ее зуб точно зуб дикого зверя); луки щебечут, словно журавли в гнезде:

da begunden snateren die bogen
so die Storche im Neste.

(Нибелунги)

как и у Гомера:

δεξιτερῆ δ' ἄρα χειρὶ λαβὼν πειρήσατο νεύρης,
ἢ δ' ἔρα καλὸν ἄεισε χελιδόν ἐκέλεη αὐδήν

(Od. XXI, 410—11)

В олонедком причитании вдова плачется, как кукушка, но сравнение перемежается образом, выросшим из параллели; вдова = кукушка.

Уж как я бедна кручинная головушка,
Тосковать буду под косевчатым окошечком,
Коковать буду, горюша, под околенькой,
Как несчастная кокоша на сыром бору...
На подсушней сижу на деревиночке,
Я на горькой сижу да на осиночке.

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

Как море, надвигаясь волна за волной, взволнованное зephyром, бьется об утесистый, звонко отзывающийся берег, и сначала высоко вздымается, затем, разбившись о твердыню, громко ревет, крутясь вокруг мыса и далеко извергая соленую воду, — так шли Данай (Ил. IV, 422). Беспokoйство ахейцев сравнивается (Ил. IX, 4) с бурным морем, взволнованным западным и северным ветрами и выбрасывающим на берег

морскую траву. Пенелопа плачет, что снег тает; это развито таким образом (Од. XIX, 205 след.):

Как тает

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

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

Как на огне, разгоревшемся ярко, ворочают полный
Жиром и кровью желудок туда и сюда, чтоб отсюда
Мог быть он вкусно и сочно обжарен, огнем непроженный,
Так на постеле ворочался он, беспрестанно тревожась
В мыслях о том, как ему одному с женихов многосильной
Шайкою сладить.

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

Многое отзывается искусственностью, придуманностью, тогда как в других случаях веет непосредственностью народно-поэтической параллели: героя со львом (Ил. XX, 164 след.; сл. V, 782 след.; IV, 253), или с кабаном, как в французском эпосе; Одиссей сравнивает Навзикаю с финиковою пальмою, виденною им в Делосе у алтаря Аполлона (Од. VI, 162); красавица

французской *Chanson de geste* алее розы на кусте, белее снега; голова героя склоняется, как головка мака (Ил. VIII, 306):

Словно как мак в цветнике наклоняет голову на бок,
Пышный, плодом отягченный и крупною влагой весенней,
Так он голову на бок склонил, отягченную шлемом.

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

Листьям в дубравах древесным подобны сыны человекав;
Ветер одни по земле развеваает, другие дубрава,
Вновь расцветая, рождает, и с новой весной возрастают;
Так человеки: сии нарождаются, те погибают.

(Ил. VI, 146)

Сл. Ил. XXI, 464. «Я мала (беспомощна), как листок» (*þú em ek svá litil sem lauf sé opt jölstrum. Gud. I, 19, 5*), говорится в песенной Эдде, одинока, как осина в лесу, без ветвей и листьев (*einstoett em ek ordin sem ösp í holti, fallin at fraendum sem fura at kvisti, vaðin at vilja sem vider at laufi. Namd. 5*), — как вдова русского причитанья, кукующая на осиночке.

Радостные слезы Одиссея и Телемаха в сцене признания (Од. XXVI, 216) вызывают в памяти жалобный клехт птиц, морских орлов или кривокогтистых ястребов, у которых крестьяне похитили птенцов, еще не умевших летать, тогда как заботы Ахилла о своих людях под Троей, среди бессонных ночей и бранных подвигов, напоминают образ птицы, пекущейся о своих детенышах, которым она приносит пищу, забывая себя.

Иные из этих образов нам до сих пор суггестивны, другие понятны, но их поэтическая суггестивность исчезла, потому что наше понятие о герое стало более исключительным, чтобы не сказать салонным, да и в природе умалился элемент свободы и героизма с тех пор, как человек овладел ею, пересадил в свои сады и стойла. Мы не сравним более витязя с гончим псом, как часто в Илиаде (VIII, 338; X, 360; XV, 579; XVII, 725 след.; XXII, 189), или в песне о Роланде:

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

Чем-то архаичным вест от сравнения Сигурда с оленем (*Gud. II, 2,5*), Гельги с оленьим теленком, покрытым росой, рога которого сияют до неба, тогда как сам он высится над всеми другими зверями (*Helgakv. II, 37,5*); или Агамемнона с быком, выдающимся по величине из всего пасущегося стада (Ил. II, 480); двух Аяксов, рядом стоящих в битве, — с парой быков в ярме (Ил. XIII, 703), тройнцев, следующих за своими вождями, — со стадом, идущим за бараном к водоюю (Ил.

XIII, 429 след.), Одиссея с тучным бараном (Ил. III, 196 след.). Стрела Гелена отскакивает от лат Менелая, как бобы и горох от тока (Ил. XIII, 588 след.); мифидоняне, мужественно стремящиеся в битву, напоминают ос, нападающих на мальчика, разорившего их гнездо (Ил. XVI, 641 след.); мужи, сражающиеся вокруг тела Сарпедона (Ил. XVI, 641 след., сл. II, 469 след.) — что мухи, слетевшиеся к наполненному молоком сосуду; храбрость, внушенная Менелая Афиной (Ил. XVII, 570) — храбрость мухи, постоянно сгоняемой и все же нападающей на человека, чтобы полакомиться его кровью, тогда как троянцы, бегущие от Ахилла к Ксанфу, сравниваются с саранчей, спасающейся в реку от пожара, или с рыбой, бегущей от дельфина (Ил. XXI, 12 след., 22 след.).

Одиссей злобствует на служанок, потворствовавших женам Пенелопы: таково озлобление пса, защищающего своих щенят (Од. XX, 14); Менелай оберегает тело Патрокла, готовый отразить нападение, как корова не отходит от своего первого теленка (Ил. XVII, 14). Когда Аяксы, влекущие тело Патрокла, напоминают певцу (Ил. XVII, 743) двух мулов, что тащат мачтовое дерево с горы, когда Аякс медленно уступает перед напором троянцев, точно упрямый осел, забравшийся в поле и туго уступающий перед ударами, которыми осыпают его мальчишки (Ил. XI, 558), — мы не уясним себе значения этих образов, если не вспомним, что в гомеровских поэмах осел еще не является в том типическом освещении, к которому мы привыкли, которое присваиваем, например, образам овцы и козы, тогда как в Илиаде (IV, 433 след.) говор троянского войска сравнивается с блеянием овец в загоне богача, троянцы — с блеющими козами, боящимися льва (Ил. XI, 383), радость товарищей при виде Одиссея, вернувшегося от Кирки, — с радостью телят, скачущих на встречу матери, идущей с поля, и бегающих вокруг нее с мычанием (Од. XX, 410 след.).

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

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

Герой — осел, песня — мычанье коровы и т. п. — все это далеко от нашего мирозерцания, не в наших вкусах. Материал сравнений сузился, ограничился выбором, подсказанным изменениями быта, отделением художественной поэзии от народной, увлечениями моды, случайностью культурных скрещиваний.¹ Кто скажет, например, почему роза и соловей удержались на высоте наших эстетических требований, и надолго ли они удержатся? С сравнениями произошло то же, что с теми параллельными формулами, которые и нарождались в народной песне, и забывались, тогда как немногие пережили, отложившись в прочные очертания символа, определенного и, вместе, широко суггестивного. Новый подбор может решить иначе; он выдвинет забытое, устранил, что некогда нравилось, но перестало подсказывать; даст место и новообразованиям.

IX

Метафора, сравнение дали содержание и некоторым группам эпитетов;² с ними мы обошли весь круг развития психологического параллелизма, на сколько он обусловил материал нашего поэтического словаря и его образов. Не все, когда-то живое, юное, сохранилось в прежней яркости, наш поэтический язык нередко производит впечатление детритов, обороты и эпитеты полиняли, как линяет слово, образность которого утрачивается с отвлеченным пониманием его объективного содержания. Пока обновление образности, колоритности остается в числе *ria desideria*, старые формы все еще служат поэту, ищущему самоопределения в созвучиях — или противоречиях природы; и чем полнее его внутренний мир, тем тоньше отзвук, тем большею жизнью трепещут старые формы. «Горные вершины» Гете написаны в формах народной двучленной параллели:

Über allen Gipfeln
Ist Ruh,
In allen Wipfeln
Spürest du
Kaum einen Hauch.
Die Vögelein schweigen im Walde;
Warte nur, balde
Ruhest du auch!

Другие примеры можно найти у Гейне,³ Лермонтова,⁴

¹ (Мифические новообразования у новых поэтов). Сл. *Renouvier* о Victor Hugo [ср. *Renouvier*, Victor Hugo le poète, гл. III *L'imagination et le génie mythologique*].

² О них см. выше: «Из истории эпитета», стр. 58 сл.

³ *Lyrisches Intermezzo* 23 (Warum sind denn die Rosen so blass?); 25 (Die Linde blühte, die Nachtigall sang), 59 (Es fällt ein Stern herunter) и др.

⁴ Волны и люди; Стояла серая скала и др.

Верлена¹ и др.; «песня» Лермонтова — сколок с народной, подражание ее наивному стилю:

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

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

Одночленную метафорическую параллель, в которой смешаны образы двучленной, человек и цветок, дерево и т. п., представляет Гейневское: «Ein Fichtenbaum steht einsam» и, напр., Ленау:

Wie feierlich die Gegend schweigt!
Der Mond bescheint die alten Fichten,
Die sehnsuchtsvoll zum Tod geneigt
Den Zweig zurück zur Erde richten.

Подобные образы, уединившие в формах внечеловеческой жизни человеческое чувство, хорошо знакомы художественной поэзии.² В этом направлении она может достигнуть порою конкретности мифа.

У Ленау (Himmelsstrasse) облака — думы:

Am Himmelsantlitz wandert ein Gedanke,
Die düstre Wolke dort, so bang, so schwer.

(Сл. Фофанов, Мелкие стихотворения: Облака плывут, как думы, Думы мчатся облаками). Это почти антропоморфизм Голубиной книги: «наши помыслы от облац небесных», но с содержанием личного сознания. — День разрывает покровы ночи: хищная птица рвет завесу своими когтями; у Вольфрама фон-Эшенбах все это слилось в картину облаков и дня, пробившего когтями их мглу: Sine klawen durch die wolken sint geslagen.³ Образ, напоминающий мифическую птицу — молнию, сносящую небесный огонь; недостает лишь момента верования.

Солнце — Гелиос принадлежит его антропоморфической поре; поэзия знает его в новом освещении. У Шекспира (сонет 48) солнце — царь, властелин; на восходе он гордо шлет свой привет горным высям, но когда низменные облака искажут его лик, он омрачается, отводит взор от потерянного мира и спешит к закату, закутанный стыдом. У Вордсворта это —

¹ Il pleurt dans mon coeur, Comme il pleut sur la ville.

² См. например Нейне, Lyr. Intermezzo 10: Die Lotosblume, Лермонтов: Парус, Утес: Ночевала тучка золотая; Бальмонт, Падушая звезда и др.

³ Lieder ed. Lachmann 4, 8 след. Сл. Ulrich von Türheim: daz diu wolken wâren grâ und der tac sine clâ hate geslagen durch die naht.

победитель темной ночи (Hail, orient conqueror of gloomy night). Напомню еще образ солнца — царя в превосходном описании восхода у Короленка (Сон Макара): «Прежде всего, точно первые удары могучего оркестра, из-за горизонта выбежало несколько светлых лучей. Они быстро пробежали по небу и потушили яркие звезды. И звезды погасли, а луна закатилась. И снежная равнина потемнела. Тогда над нею поднялись туманы и стали кругом равнины, как почетная стража. И в одном месте, на востоке, туманы стали светлее, точно войны одетые в золото. И потом туманы заколыхались, и золотые волны наклонились долу. И из-за них вышло солнце и стало на их золотистых хребтах, и оглянуло равнину. И равнина вся засияла невиданным, ослепительным светом. И туманы торжественно поднялись огромным хороводом и разорвались на западе и, колеблясь, понеслись кверху. И Макару казалось, что он слышит чудную песню. Это была как будто та самая, давно знакомая песня, которую земля каждый раз приветствует солнцем».

Рядом с этим оживают в поэзии древнейшие представления, вроде солнца — глаз, лик божий (например, в Ведах) и т. п. Rückert говорит о золотом древе солнца (Blüht der Sonne goldner Baum), Julius Wolf о древах света — лучах восходящего солнца, веером рассеянных на востоке; ни тот, ни другой не знал, либо не припомнил мифа о солнечном или световом дереве, но они видели его сами, это такая же образная апперцепция явлений внешнего мира, которая создала старые мифы.¹ — Золотой, ширококрылый сокол витает над своим лазурным гнездом (Denn der goldne Falke, breiter Schwingen, Überschwebet sein azurnes Nest): так изображает восход солнца одна восточная песенка, пересказанная Гете. У Гейне (Die Nordsee, 1-er Cyclus: Frieden) солнце — сердце Христа, гигантский образ которого шествует по морю и суше, все благословляя, тогда как его пылающее сердце шлет миру свет и благодать. У Юлиуса Гарта солнце — это сердце поэта, сам он разлит во всем творении, вышел из него и продолжает в нем участвовать. По обновившейся весной земли он венчает розами своих песен, приветствуя ее:

Bin nun wieder dein geworden,
Deines Blutes dunkler Spross,
Und der rothen Feuersonne
Strahlenleuchtender Genoss.
Diese Blumen sind wie Schwestern
Und des Baumes Frühlingsaft

¹ По румынскому поверью солнце стоит утром у врат рая, оттого оно такое светлое, улыбающееся; днем оно палит, потому что гневается на людские прегрешения, вечером его путь идет мимо врат ада, оттого оно такое гневное, печальное.

Kreist auch hell in meinen Adern, —
 Und was meine Seele schafft,
 Schau ich rings durch alle Lüfte
 Ausgestreut auf Feld und Rain,
 In den Blumen glüht und blüht es
 Und der Vogel singt's im Hain...
 Über meinem Haupte kreisen
 Meine Träume und Gedanken,
 Jene Adler sind's, die droben
 In den grauen Wolken schwanken.
 Meines Ichs blutrote Welle
 Über alle Erden fließt,
 Du, o Sonne, bist's, die leuchtend
 Ihren Leib durchs Weltall gießt.

(Pan 1897, № 3, стр. 142—143: Märzenwelt)

Где-то вдали слышится наивная кантилена нашего стиха о Голубиной книге: Наши кости крепкие от камня, кровь-руда наша от черна моря, солнце красное от лица божьего, наши помыслы от облац небесных.¹

Итак: метафорические новообразования и — вековые метафоры, разработанные на исво. Жизненность последних, пли и их обновление в обороте поэзии зависит от их ёмкости по отношению к новым спросам чувства, направленного широкими образовательными и общественными течениями. Эпоха романтизма ознаменовалась, как известно, такими же архаистическими подновлениями, какие мы наблюдаем и теперь. «Природа наполняется иносказаниями и мифами, говорит Rémi по поводу современных символистов; вернулись феи; казалось, они умерли, но они только попрятались, и вот они явились снова, феи поля, борозды и леса, ...те, которых крестьяне встречают порой на жниве, в тени былинки; фея, которую забыли пригласить, когда родился Оберон... феи жизни и смерти, властвующие нашей долей, почивающие в нашей душе. Они вернулись, настроенные несколько более педантски, если хотите, более ученые: ведь нельзя же безнаказанно или без пользы прожить век науки и позитивизма. Но такова ёмкость символов: они — форма, служащая выражению непознаваемого; изменяются постольку, поскольку положительные науки определяют и развивают наше понимание таинственного»; но и вымирают, прибавлю я, когда между тем и другим течением прекращается живой обмен.

Интересно остановиться на некоторых формах поэтических новообразований, намеченных уже на почве простейшей метафоры. Аристотель приводит в образец «закат жизни», как

¹ (Кости от камня и т. д.) Сл. относительно подобного рода формул и их источников (христианских?) Siebs в Z. f. deutsche Philol., XXIX, стр. 398—399.

в олонечной заплачке «закатилось» солнышко — муж; старость — осень: «Довольно пожил я, дожил до сухого, желтого листа» (my way of life — Is fall'n into the sear, the yellow leaf, Macbeth, V, 3);¹ мы говорим о волнении страстей (хбра, хлб-бш) и т. д.); романтики ввели в оборот голубые мысли и т. п. И вот, не человек переносит себя в природу, в дерево, листок, утес, а природа переносится в человека, он сам как бы отражает процессы макроkozма.

У D'Annunzio встречается такая картинка: Джульяна и Туллио сидят под вязами, он изменил ей, заставил ее страдать и болеть, и жгучее сознание обновившегося чувства обуяло его всецело. Она сидит спокойная, добрая, на коленях книга «Война и мир», некоторые страницы отчеркнуты, например та, где Лиза в гробу, казалось, говорит: «Что вы со мной сделали?» А с вязов беспрерывно падали увядшие цветы; то было неустанное, медленное падение лепестков, прозрачных, почти не осязаемых; они то останавливались в воздухе, застаивались, то дрожали, как крылышки стрекоз, не то зеленоватые, не то белые; и это безостановочное падение действовало галлюцинируя. Цветы все сыпались, безжизненные, точно не реальные, производя невыразимое впечатление: будто все это совершается внутри, и сам Туллио присутствует при падении бесчисленных бесплотных теней где-то там, на небе души, в нем самом. Что вы со мной сделали? говорила, казалось, покойница, говорила, молча, Джульяна, что вы со мной сделали?

Верлен (Le rossignol) вводит нас в полную фантазмагорию: метафорический параллелизм с блестящими аллегориями, которые, впрочем, не портят образа. На дерево сбилась стая птиц — горьких воспоминаний, сбилась на *желтую листву сердца*, созерцающего *свой погнувшийся ствол в водах «Сожалений»*. Стая голосит, тревожит сердце, но клич постепенно замирает, и раздаются раскаты соловья, поющего, как встарь, про нее, про первую любовь. Тусклая луна взошла над душною летнею ночью и рисует на зыби силуэты трепещущего дерева и сетующей птички.

Comme un vol criard d'oiseaux en émoi
Tous mes souvenirs s'abattent sur moi,
S'abattent parmi le feuillage jaune
De mon coeur mirant son coeur plié d'aune
Au tain violet de l'eau des Regrets
Qui mélancoliquement coule auprès;
S'abattent, et puis la rumeur mauvaise
Qu'une brise moite en montant apaise,
S'éteint par degrés dans l'arbre, si bien,
Qu'au bout d'un instant on n'entend plus rien,

¹ Сл. King Henry VIII, 3: This is the state of man: to-day he puts forth — The tender leafs of hope, to morrow blossoms и т. д.

Plus rien que la voix célébrant l'Absente,
Plus rien que la voix — ô si languissante! —
De l'oiseau qui fut mon premier amour
Et qui chante encore comme au premier jour;
Et dans la splendeur triste d'une lune
Se levant blafarde et solennelle, une
Nuit mélancolique et lourde d'été,
Pleine de silence et d'obscurité,
Berce sur l'azur, qu'un vent doux effleure,
L'arbre qui frémit et l'oiseau qui pleure.

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

ТРИ ГЛАВЫ ИЗ ИСТОРИЧЕСКОЙ ПОЭТИКИ

[ПРЕДИСЛОВИЕ К ОТДЕЛЬНОМУ ИЗДАНИЮ]

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

I

Синкретизм древнейшей поэзии и начала дифференциации поэтических родов ¹

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

В древнейшем сочетании руководящая роль выпадала на долю ритма, последовательно нормировавшего мелодию и развивавшийся при ней поэтический текст. Роль последнего в на-

¹ См. *Журнал Министерства Народного Просвещения* 1894 г. № 5, отд. 2 (Из введения в историческую поэтику); 1895, № 11, отд. 2 (Из истории эпитета); 1897, № 4, отд. 2 (Эпические повторения, как хронологический момент); 1898, № 3, отд. 2 (Психологический параллелизм и его формы в отражениях поэтического стиля).

чале следует предположить самую скромную: то были восклицания, выражение эмоций, несколько незначущих, несодержательных слов, носителей такта и мелодии. Из этой ячейки содержательный текст развился в медленном ходе истории; так и в первобытном слове эмоциональный элемент голоса и движения (жеста) поддерживал содержательный, неадекватно выражавший впечатление объекта; более полное его выражение получится с развитием предложения.

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

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

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

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

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

В случае совпадения, при отсутствии возможности влияния одной сферы на другую, факты, намеченные среди культурной народности, могут быть признаны за действительные переживания более древних бытовых отношений и в свою очередь бросить свет на значение соответствующих форм в народности, остановившейся на более ранних ступенях развития. Чем более таких сравнений и совпадений и чем шире занимаемый ими район, тем прочнее выводы, особенно если к ним подберутся аналогии из наших памятней о древних культурных народностях. Так греческая подражательная игра *Γέρανος* (журавль) находит себе соответствие в таких же играх-плясках североамериканских индейцев, которые с своей стороны позволяют устранить, как позднее историческое измышление, легенду, будто *Γέρανος* введен был на Делосе Тезеем в воспоминание и подражание своих блужданий по Лабиринту. Так развитие амебейного пения в народной поэзии, не испытавшей литературных влияний, ставит границы гипотезе Рейценштейна о культовом происхождении сицилийской буколики. *

Следующие сообщения группируются, быть может, несколько внешним образом, по отделам некультурных и культурных народностей. Записи, касающиеся первых, далеко не равномерны: старые, появившиеся до обособления фольклора, как науки, не имели в виду его запросов и могли обходить, как неважные, такие стороны явлений, которые стали с тех пор в центре его интересов; новые записи лишь случайно и стороной захватывали ту область народнопоэтических данных, которая подлежит нашему наблюдению, и не всегда отвечают его специальным, иногда мелочным требованиям. Так, например, мы часто в неведении, в каких отношениях находится текст запевалы к припеву хора, в чем состоит припев, приводится ли он из хоровой или единоличной песни и т. п.

Иначе обстоит дело с параллельными явлениями в сфере культурных народностей: здесь, при обилии материалов, возможность народных общений и влияний может затруднить вопрос о том, что в каждом отдельном случае свое или чужое считается или нет единицей в сумме данных, которые предстоит обобщить. Впрочем, в области обряда и обрядовой поэзии, обусловленной формами быта, перенесение ограничивается, по большей части, эпизодическими подробностями, относительно которых только и может возникнуть сомнение о заимствовании. Я имею в виду хотя бы песни, играющие роль в связи обряда: они могут быть искони крепки ему, могли быть внесены в него и позднее, на место древних, если отвечали содержанию обрядового момента. Примером первых может служить финская руна о Сампо, которую поют при посеве; примером вторых — балладные песни, которые исполняются и отдельно и при свадебном обиходе, очевидно, в связи с сохранившимися в нем следами древнего «умыкания». Другим примером являются

новые песни, которые не только поются, но и играют в стиле старых, народносинкретических. Удержалось не содержание песни, а хорическое начало исполнения; с первым мы не считаемся, второе подлежит нашему обобщению, как переживание.

Эти немногие методические замечания приготовят нас к следующему обзору, по необходимости, неполному.

I

Поэзия некультурных народов проявляется главным образом в формах хорического, игрового синкретизма. Начну с общей характеристики.

Замечательно тонко развитое чувство ритма, даже при отсутствии мелодии, ритма, выражающегося постукиванием, хлопанием, подражанием конской рыси (у сингалезцев есть ритм, носящий именно это название) и голосам животных.

У кафров присутствующие по очереди импровизируют какую-нибудь фразу, на которую отвечает хор; так и у дамаров (Африка); здесь подхватывание хора обозначается, как refrain. Негры импровизируют, их песни род речитатива с хором: запевало споет стих, хор подхватывает припевом. Неясно отношение хора и запевалы на Мадагаскаре: содержание песни дано обыкновенно в ее первой строке, по которой песня и зовется; начинает ее хор, запевало отвечает, чтобы снова дать место хору. На одном из островов Фиджи (Лакемба) игра лицедея (клоуна) сопровождается пением и музыкой, которые чередуются друг с другом; некоторые из участников бьют в ладоши, другие дуют в длинные бамбуковые трости, издающие звук, похожий на звук слабо натянутого барабана; в заключении каждой песни раздается нечто в роде военного клика, обычного в Полинезии. На островах Дружбы существуют два рода песен: одни, Niwa, нечто в роде речитатива, другие, Langi, построены строго метрически и снабжены рифмованным текстом. Niwa предшествует Langi и затем продолжает чередоваться с ним, причем переход от первого ко второму выделяется особым, резким возгласом. Как распределяется то и другое между запевалой и хором, мы не знаем. Музыканты снабжены бамбуковыми тростями разного тона, звук которых напоминает тамбурин, когда, стуча ими в землю, играющие отбивают такт. Певец-тенор аккомпанирует себе, ударяя небольшими палочками о бамбуковую трость, тогда как трое других участников, усевшись против него, жестами выражают то, о чем поется. В Полинезии (Tutuila) девушки пляшут, одни из присутствующих подпевают веселую песню, другие издают какие-то горловые звуки, похожие на хрюканье. У минкопиев дирижер, он же сочинитель пляски и песни, отбивает такт, ударяя ногою о доску, нормируя певцов и пляшущих; пока он поет ре-

читатив, царит общее молчание, затем, по данному им знаку, плясуны вторгаются в круг под звуки припева, который исполняют женщины. По свидетельству Торквемады древние мексиканцы пели хором: начинали двое запевал; в начале пели тихо и протяжно, в минорном ладе, причем первая песня имела отношение к содержанию праздника; затем вступал хор и начиналась пляска. В плясовой игре, которою гренландцы встречают ежегодное появление солнца, каждый из выступающих певцов поет по четыре песни; первые две целиком построены на теме *Amna-ayah*, две следующих — речитативы, коротенькие стихи которых чередуются с припевом хора: *Amna-ayah*.

Это дает мне повод обратиться к вопросу об эволюции текста, сопровождающего синкретические игры. В начале он импровизируется; мы видели это у кафров и дамаров; то же у жителей Тасмании, ирокезов и др. Иногда весь текст состоит из повторяющегося под мелодию восклицания: *Heia, heia*, как у индийцев в британской Гвиане; либо это небольшая фраза, всего несколько слов, подсказанных каким-нибудь случайным событием или впечатлением и неограниченно повторяющихся.

Такие песни не знают предания. У негров (*Abongo*) не существует традиционных песен, которые бы передавались из рода в род; целая песня снуется например на такой фразе: Белый человек — добрый человек, он дает *Абонго соли*! Национальная песня камчадалов состоит в бесконечном повторении одного и того же слова: *Bahia*; либо запевают так: Дарья все еще пляшет и поет! Это повторяется до восьми раз. То же явление у австралийцев, кафров; арабские женщины перепевают пять-шесть раз первые два стиха песни, которые подхватываются присутствующими, но третий стих, в котором упоминается имя какого-нибудь славного витязя, повторяется до 50-ти раз.

Несколько примеров импровизации по поводу. На острове *Mexiana* у устьев Амазонки певец начинает: Батюшка (*padre*) заболел и не мог прийти! Хор подхватывает эти слова; другой певец продолжает: Мы решили на следующий день пойти узнать о его здоровье! И эти слова также подхватываются хором. На *Нукагиве* *Лангдорф* присутствовал при такой сцене: однажды вечером кто-то увидел огни на одном из враждебных островов; где они? На *Танате*, отвечали другие. Это вызвало в присутствовавших идеи мести и войны, жалости и грусти — и мысли о том, когда-то удастся им полакомиться человеческим мясом. Когда *Мунго-Парк* зашел однажды к одной негритянке, женщины, сидевшие за пряжей, тотчас же сложили про него песню и напев: «Дули ветры и шел дождь, бледный белый человек, слабый и усталый, явился и сел под нашим деревом. Нет у него матери, чтоб подать ему молока, нет жены, которая намолочила бы ему муки». На это другие отвечали: «Приголубим белого человека: нет у него матери, чтобы подать ему молока,

нет жены, которая смолола бы ему муки». Когда Дарвин прибыл на Таити, девушка сложила про него четыре строфы, исполнение которых сопровождалось хором.

Интересный образчик ех темпоре представляет лопарская (не хоровая) песня. Лопарь воспевает всегда то, что видит и слышит в данную минуту: проезд путешественника, чиновника и т. д. Г. Максимов так описывает это пение: «Лопарь сел за стол, облокотился и завыл... монотонную песню. Он не владел голосом, но варьировал звуком. «Поехал я за сватовством в Йоканга... ..А передовой сват поехал в Лумбовский (погост). А жених приехал в Лумбовский, поставил самовар и поехал в стадо. Приехали чиновники. Вздумалось им в Йокангский погост вместе ехать. Становой говорит: Я схожу на сход на два часа. А другой чиновник повалился в балку спать и говорит: Ты меня разбуди, когда П. А. приедет. Сотский явился, а чиновник, который в балке спал, и говорит: Откройте мне (парусину). Вышел чиновник из балки и пошел в отводную квартиру. И сказал сотскому: Поди к П. А. и спроси: долго ли он там? Надо ехать вперед. Сотский пришел и сказал: Можете ехать в Куропти, а через час я приеду». Физиономия певца сияла вдохновением, у слушателей были озабоченные лица».

Сообщенные выше песни представляют образчики уже развитого текста; вызванные по поводу, они могут исчезнуть вместе с ним, когда интерес к вызвавшему их событию охладдел, но могут и прожить некоторое время в создавшей их среде. Когда импровизация ограничивалась двумя-тремя стихами, подсказанными случайным впечатлением, наполняющими мелодию бесконечными повторениями, их смысл должен был утратиться тем быстрее. Оттуда явление, довольно распространенное на первых стадиях поэтического синкретизма: поют на слова, которых не понимают; либо это архаизмы, удержавшиеся в памяти благодаря мелодии, либо это слова чужого, соседнего языка, переселившиеся по следам напева. В торжественной умиловительной пляске карокских индейцев (Калифорния), в которой участвуют одни мужчины, начинают два или три певца, импровизируя воззвание к духам, а затем все поют установленный хорал, текст которого лишен всякого значения. В песнях диких, например, патагонцев, папуасов, северо-американских индейцев, слова столь же бессмысленны; на островах Тонга поются песни на языке Намоа, которого туземцы не понимают; то же явление наблюдается в Австралии и северной Америке: мелодия передается с словами от одного смежного племени к другому и переживает понимание текста. Язык «змеиной песни» индейцев Passamaquoddy непонятен самим певцам, как слова военной песни ирокезов: его словарь либо архаичен, либо принадлежит к тайным и условным; австралийцы нередко не понимают текста песен, сложен-

ных на их же диалекте, адамнанский певец бывает принужден объяснять хору и слушателям значение им же сложенной песни.

При таких отношениях текста к мелодии первый является в роли стропил, лесов, поддерживающих здание: дело не в значении слов, а в ритмическом распорядке; часто поют и без слов, и ритм отбивается например барабаном, слова коверкаются в угоду ритма: в устах негров тексты Св. Писания и хорошо им знакомых церковных песнопений искажаются на все лады, лишь бы подогнать их под условия ритма. Это явление можно проследить и далее: Миклопич объяснял его в сербских песнях в связи с «уширением», обычным в турецком языке, например: *U njega mi bijaše bri njegova britka sablja*; или в заговоре: *ustu, ustupite, anatemnici*. Так, наоборот, в песенном исполнении русских духовных стихов Федосовой стих обрывался, в уровень с концом музыкальной фразы, на последнем ударяемом слоге; следующий, неударяемый, умалчивался. Это невольно поднимает вопрос: в каком хронологическом отношении находится текст и размер стиха к сопровождающему его напеву? Что к чему прилажено?

Слова вообще не крепки к тексту: индейцы *Navajos* поют под ряд несколько песен на тот же сюжет, но на разные мелодии и с разными припевами; маорисы, поэзия которых стоит уже на степени значительного содержательного развития, подбирают слова к знакомым напевам; когда об этих песнях говорится, что они не только держатся в памяти, но и унаследуются, то понятен вопрос: что подлежит традиции, текст или мелодия? Еще в средние века мелодия почиталась важнее связанного с нею слова и могла распространяться отдельно.

Преобладание ритмическо-мелодического начала в составе древнего синкретизма, уделяя тексту лишь служебную роль, указывает на такую стадию развития языка, когда он еще не владел всеми своими средствами, и эмоциональный элемент в нем был сильнее содержательного, требующего для своего выражения развитого сколько-нибудь синтаксиса, что предполагает в свою очередь большую сложность духовных и материальных интересов. Когда эта эволюция совершится, восклицание и незначащая фраза, повторяющаяся без разбора и понимания, как опора напева, обратятся в нечто более цельное, в действительный текст, эмбрион поэтического; новые синкретические формы выростут из среды старых, некоторое время уживаясь с ними, либо их устраняя. Содержание станет разнообразнее в соответствии с дифференциацией бытовых отношений, а когда у народа явится и отдельная память прошлого, создастся и поэтическое предание, чередуясь с старой импровизацией; песня станет переходить из рода в род, от одной народности к другой, не только как мелодия, но как сам по себе интересующий текст.

Развитие началось, вероятно, на почве хорошего начала. В составе хора запевало обыкновенно зачинал, вел песню, на которую хор отвечал, вторя его словам. При появлении связанного текста роль запевалы-корифея должна была усиливаться, участие хора сократиться; он не мог более повторять всей песни, как прежде повторял фразу, а подхватывал какой-нибудь стих, подпевал, восклицал; на его долю выпало то, что мы называем теперь *refrain*'ом, песня в руках главного певца. Это требовало некоторого умения, выработки, личного дара; импровизация уступала место практике, которую мы уже можем назвать художественною; она начинает создавать предание. В малайской хоровой поэзии песни *ex tempore* уже чередуются с тщательно отделанными речитативами, которые произносятся главным образом при народных празднествах. Из запевалы вышел певец: он владеет словом, у него свои песни и мелодии; на Андаманах считается недозволенным пользоваться мелодией, сложившую другим лицом, тем более усопшим. С этим новшеством певец соединяет и репертуар древнего хора: индийские певцы, занзибарские носильщики, о которых говорит Томсон, действуют единолично, самостоятельно, скажут и поют и пляшут, отбивая такт руками, и жестикулируют, действуют.

Момент «действия», вторящий содержанию хоровой игры, впоследствии и словам текста, уже встречался нам на пути; далее мы обратим внимание на специальные проявления этого мимического начала.

Движения пляски не безразличны, а содержательны по отношению к целому, выражают орхестически его сюжет. Такие пляски отбиваются часто без сопровождающего их текста; они могли сохраниться из той далекой поры хоризма, когда ритмическое начало брало верх над остальными, и далее развиться до пантомимы.

Рядом с одним хором нередко выступают два, содействующих друг другу, перепевающих. Таковы хоры негрятянок, приветствовавшие Мунго-Парка, похоронные хоры австралиек. Эта двойственность развила принцип перепевов, вопросов и ответов, популярный в поэзии некультурных народов: на островах Самоа так перепеваются за работой, на гребле, на прогулке, нередко издеваясь над неприятными людьми и т. п.; порой какая-нибудь старуха станет позорить воина, известного своей храбростью, он приходит в негодование, отвечает, хор поддерживает его, восхваляя. Из этого хорового чередования вышло амебейное пение отдельных певцов, до сих пор держащееся в европейском народно-песенном обиходе. Импровизация кафров принимает форму вопросов и ответов, чередующихся между мужчинами и женщинами; у маорисов девушки и молодые люди перепеваются строфами любовного содержания, с поддержкой и под пляску хора; маорийский краснойбай выходит

ночью за порог своего дома и затягивает громким голосом какую-нибудь старую, знакомую песню, имеющую отношение к сюжету речи, которую он намерен держать; кто-нибудь отвечает на его речь, и прение продолжается далеко в ночь. У гренландцев личное оскорбление можно смыть состязанием в песнях, слушатели являются судьями; якутские певцы устраивают состязания другого рода и поют попеременно, добиваясь похвалы слушателей.

Поводы к проявлению хорической поэзии, связанной с действием, даны были условиями быта, очередными и случайными: война и охота, моления и пора полового спроса, похороны и поминки и т. п.; главная форма проявления в обрядовом акте.

Подражательный элемент действия стоит в тесной связи с желаниями и надеждами первобытного человека и его верой, что символическое воспроизведение желаемого влияет на его осуществление. Психическо-физический катарсис игры пристраивается к реальным требованиям жизни. Живут охотой, готовятся к войне, — и пляшут охотничий, военный танец, мимически воспроизводя то, что совершится на яву, с идеями удачи и уверенности в успехе: как в песне о Роланде поражение обратилось в клик народного самосознания, так в Судане, когда Иорубы бываю разбиты Нанпа'ми они слагают песню, в которой говорят о своем могуществе, трепете неприятеля. Построение наших заговоров освещает значение мимической, обрядовой игры: при заговоре есть магическое действие, в самой формуле — элемент моления о том, чтобы желаемое совершилось, и эпическая часть, в которой говорится, что это желаемое когда-то совершилось по высшей воле; пусть будет так и теперь. Эта эпическая часть является таким же восполнением действия, символического волхвования, как в хорической песне текст, развившийся постепенно на помощь ее мимическому моменту.

Хоровые пляски с преобладающим в них мимическим, подражательным началом, описаны в значительном количестве; принадлежат они к разным стадиям развития, с накоплением древних и новых элементов. Постараемся разобраться в немногих примерах, приводимых далее.

У маорисов военные песни-пляски выдержаны в особом ритме и сопровождаются соответствующими телодвижениями; туземцы Виктории пляшут перед боем и по окончании его; новозеландцы также пляшут перед битвой, чтобы довести бойцов до высшей степени остервенения. В новом южном Уэльсе военный танец представляет картину настоящего сражения; из военных плясок северо-американских индейцев одна представляет рекогносцировку неприятеля, другая зовется «Пляской скальпа». Интересна «Пляска стрелы»: участвующие становятся в два ряда, действуют парень и девушка: она является в особом костюме и зовется Малинки. Парень стоит

вперед фронтом на коленях, с луком и стрелой в руках, следя внимательно за девушкой, пляшущей вдоль фронта; вот она ускоряет темп — это она увидела врага; пляска становится все быстрее, бешенее; вдруг Малинки выхватывает у молодца стрелу, ее телодвижения показывают, что бой начался, стрела спущена, неприятель пал и скальпирован. Действо кончено, стрела отдана молодцу, и новая партия играющих выступает на смену первой.

У дайяков на Борнео в ходу такая пантомима: представляется битва, один из воинов падает мертвым, и убивший его открывает слишком поздно, что он поразил приятеля; он выражает знаками свое отчаяние, а мнимо-убитый уже встал и предается неистовой пляске. Сходна мимическая игра индийцев: на сцену выходит человек, руки его связаны назади веревкой, концы которой держат другие; пока они гоняют пленника, зрители отбивают такт на досках и барабанах, отбнутых медвежьей шкурой; внезапно является предводитель и несколько раз вонзает нож в спину пленника, пока не покажется кровь (состав из красной смолы, резины, olea и воды) и пораженный не повалится на землю, словно убитый. У племени Тупи повод к подобной сцене реальный — принесение в жертву пленника: женщины связывают ему ноги, кладут петлю на шею, после сего раздаются песни: «Мы поем о женщинах, что схватили за горло птицу и издеваются над пленником; ему не уйти. Если бы ты был попугаем, что опустошает наши поля, как бы ты улетел?»

О военных плясках фракийцев и мизийцев такого же мимического характера говорит Ксенофонт.

Среди племен, живущих охотой, сложились соответствующие подражательные игры. На Борнео подражают обиходу охоты; «Буйволоный танец» северо-американских индийцев — мимическое действие, всецело выросшее на почве охотничьего быта: когда в равнинах переведутся буйволы, пляска, изображающая охоту за ними, назначена их привлечь; пляшущие облечены в буйволоные шкуры; усталые удаляются из круга, — это сраженные звери, их заменяют другие. В Катунге один из актеров представляет боа, игра — его поимку. На Алеутских островах разыгрывается такая сцена: кто-то подстрелил красивую птичку, она оживает в образе красавицы, в которую охотник тотчас и влюбляется. Отметим еще следующую пантомиму из Австралии: толпа диких представляет собою стадо, вышедшее из лесу на пастбище: одни лежат, подражая жвачке, другие чешутся будто рогом или задней ногой, облизывая друг друга, потираясь друг о друга головой. Тогда является другая толпа, осторожно подкрадываясь, выбирая жертву. Две головы пали при восторженных кликах зрителей, а охотники принимаются за дело, изображая жестами, как они сдирают шкуру, свежуют, разнимают туши. Все это сопровождается поясни-

тельною песней распорядителя пантомимы и звуками оркестра, состоящего из женщин.

В связи с охотничьими стоят широко распространенные пантомимы, в которых рядятся зверями, перенимая их движения и голос. В Африке представляют гориллу, туземцы Виктории пляшут, подражая кэнгуру, эму, лягушке, бабочке; папуасы подражают пению птиц; у индийцев (Rocky Mountains) существуют пляски медведя, бизона, быка, у других (Sioux) собачий танец; камчадалы знают тюленью, медвежью, куропачью пляски и т. п.; африканские дамары мимируют движения быков и овец. В таких пантомимах участвует иногда целая группа китайских актеров.

С развитием и большим разнообразием бытовых форм и культурных спросов должны были явиться и новые мотивы подражания. Австралийцы мимируют греблю в лодках; плясовая песня у маорисов представляет, как кто-то делает лодку, а его подкараулили враги, преследуют его и убивают; пока чукчи подражают жестами движениям войны и охоты, женщины им подпевают и в свою очередь воспроизводят мимически свои повседневные занятия: как они ходят по воду, собирают ягоды и т. д. У народов землешапцев станут подражать актам сеяния, жатвы, занятий, обусловленных климатом, чередующихся в определенном порядке календаря. Как у греков была игра под названием «рост ячменя» (*ἀλφίτων ἔχουσις*), так у северо-американских индийцев *green-corn-dance*; у Ксенофонта энианы и магнеты под звуки флейты пляшут карпаю, танец «сева»: кто-нибудь представлялся пашущим и сеющим, другой — разбойником, который похищает у первого оружие, хочет отобрать у него и рабочий скот, связывает его, либо связан сам.

Надо полагать, что и охотничий промысел, и воинственные набеги за человеческим мясом ограничены были благоприятным сезоном, как и половое общение в природном быту определенной порой года. Остатки последнего приурочения сохранились теперь, на почве личного брака, в немногих переживаниях; в пору общинно-родовых отношений это приурочение отвечало животному, календарному спросу и вызывало такое же развитие обрядовых, подражательных игр. Эротические игры — пляски (*Ruregure*) у маорисов сопровождаются непристойными телодвижениями; в Порт-Джексоне пантомима изображает ухаживание мужчины за женщиной в крайне откровенной мимике; на языке северо-американских индийцев (*Owawhaws*) слово *Wertche* означает и танец и половое общение. У австралийских вачаудов (*Watschaudas*), при первом новолунии, когда поспеет уат (диоскорея, мучнистые корни которой служат им пищей), после пира и попойки копают яму, которую огораживают кустарником, что должно изображать *κτεῖς*; при свете месяца в высшей степени обценный танец совершается во-

круг ямы, в которую тычут копьями (символ мужской силы!); при этом поется в течение всей ночи один стих: Pulli nira, (трижды) watakal (не яма, а. . .).

Календарный обряд обнял спросы быта и занятия и надежды, овладел и хорическою песней — игрой. Когда простейшее анимистическое мирозерцание вышло к более определенным представлениям божества и образам мифа, обряд принял более устойчивые формы *культы*, * и это развитие отразилось на прочности хорового действия: явились религиозные игры, в которых элемент моления и жертвы поддерживался символическою мимикой, значение которой мы знаем. Таких религиозных плясок много у северо-американских индейцев: змеиная пляска, пляска духов и т. п. Ряжение зверями, маски и соответствующие игры прилились в уровень с тотемистическими верованиями: действующие лица австралийской или африканской религиозной драмы могли в самом деле представляться богами, типически осуществлявшими то, о чем их молили; драма была заговором в лицах. И в то же время развитие мифа должно было отразиться на характере поэтического текста, выделявшегося из первоначального хорового синкретизма, где он играл служебную роль: обособлялись внутри и вне хорового состава песни с содержанием древних поверий, песни о родовых преданиях, которые мимируют, на которые ссылаются, как на исторические памяти.

Вне календаря остались такие песни, как похоронные, переходившие, впрочем, в виде поминальных, и в годичную обрядовую очередь. У многих народов Азии и Африки, Америки и Полинезии погребальные песни поются и пляшутся хором; элемент сетования соединяется с похвалой умершему и типическими вопросами: Зачем ты покинул нас? Не угождали ли мы тебе, не во всем ли был у тебя недостаток и т. д. «Увы, увy, умер мой хозяин!» поют на Сандвичевых островах, «не стало моего господина и друга. А был он мне другом в пору голода и засухи, в бурю и непогоду и т. д. Удалился он, увy! Никогда не увижу я его более». Так причитают и в Австралии, хором, с тем же припевом: (молодые женщины) «Мой юный брат! (старухи) Мой юный брат! (вместе) Никогда более не увижу я его». У племени Yugana (на реке Shing), хоронящего своих покойников в домах, певец, с трубой в руках, ходит вдоль и поперек жилья мимо домашних гробниц и тянет бесконечную песню, каждый стих которой длится по крайней мере минуту, чтоб повториться вновь.

Вне обряда остались гимнастические игры, маршевые песни, наконец хоровые и амебейные песни за работой, с текстом развитым или эмоционального характера, часто набором непонятных слов, лишь бы он отвечал очередным повторениям ударов и движений. Рабочие песни * распространены повсюду, отвечая такту самых разнообразных производств. Судовые

песни известны, например, в Египте, голландской Индии, Гельголанде, на Мадагаскаре, где партия запеваля ограничена речитативом, содержание которого составляет что-нибудь лично пережитое. Это напоминает келевсмы греческих и римских моряков: они пелись в чередовании запеваля и хора, каждая строфа которого кончалась возгласом: heia! И теперь еще так поют греческие судовщики: έα λέσα! (при медленном подымании или опускании якоря), έα μόλα! (при быстром). — Другие работы вызывали другие песни соответствующего темпа. В древнем Египте раздавалась песня погонщика волов, обминавших снопы: «Топчите сами, волы, топчите сами, топчите сами колосья; жатва принадлежит хозяину». Песни за жерновами знакомы древней (έπιρόλιος φόδη) и новой Греции, в северном Grottasöngr* их поют амебейно Fenja и Menja, как и финские женщины, когда их две за работой, поют вместе, либо чередуясь; содержание песен гномическое, сатирическое, либо балладное, любовное. Так и в соответствующей литовской: 1) «Шумите, шумите, жернова! Кажется мне, не одна я мелю. 2) Одна я молола, одна пела, одна вертела рукоятку. 3) Зачем, милый молодец, понадобилась тебе я, бедная девушка? 4) Ведь знала ты, дорогой, что у меня нет двора! 5) По колени в болоте, по плечи в воде. Печальны мои дни». В северной Африке негритянки поют, когда толкут пшеницу, о возвращении воина, поют в такт; внезапно он нарушен, и песня обращается в заплачку: утешают девушку, у которой убили ее милого; далее говорится, будто закололи козла и по его внутренностям решили, что если милый пал, то с честью. Тогда песты снова стучат в такт, и песня кончается подхватом хора. — Так у Виргилия нереиды поют за пряжей о любви Арея и Афродиты, так и китайская ткацкая песня говорит о подвигах какой-то девы — воительницы.

Песни не отвечают содержанию работы, но продолжают отвечать ее темпу; в сущности это балладные песни; старофранцузское название для таких песен, chansons de toile, указывает на их происхождение. Они не создались при работе, а примкнули к ее такту и окрепли под его влиянием. Наоборот, хоровые песни с содержанием, отвечающим известному бытовому моменту и рабочему темпу, могут безразлично повторяться и вне вызвавших их условий. Так, по словам Стэнли, туземцы в Африке день-денской тянули одну и ту же походную кантилену в чередовании запеваля и хора и с эмоциональным припевом: Куда вы идете? — На войну. — Против кого? — Против Марамбо и т. д.

В хоровой игре обрядового характера песня должна была быть крепче к ее содержанию, но и в обряде были свободные моменты, где старина скорей забывалась, и очищалось место нововведениям, не нарушавшим единства целого. Это уже начало разложения обрядового хора.

На этом мы покончим обозрение явлений поэтического синкретизма среди некультурных народностей. Перед нами прошли все его виды: древнейшие хоровые игры без текста и с зародышами текста, игры мимические, обрядовые и культовые хоры. Создалась пантомима с сюжетами бытового характера, вопросы и ответы выделили принцип диалога; собраны элементы драмы, но драмы еще нет. Она и не выйдет из обряда, а разовьется в непосредственной связи с культом. Условия такого развития впереди, пока выяснился один результат, богатый последствиями: из связи хора выделился его корифей, певец; он — носитель текста, речитатива, сочиняет пляску, в Австралии руководит пантомимой, сопровождая ее пояснительною песней; на Яве он читает *libretto*, содержание которого играющие воспроизводят жестами. На Яве он назовется *dalang*, у центрально-американских индейцев *holrop* — церемониймейстер; это — единственный актер Фесписа. Порой он выступает и один, самостоятельно.

II

Те же хоровые песни мы встречаем и в народной поэзии культурных племен, еще бытующей, либо сохранившейся в исторических воспоминаниях. Пели и плясали хором евреи и германцы, римляне и греки, пели, совершая обряды, торжествуя победу, идя в битву, на похоронах и свадьбах. Начну с воспоминаний: греческие свидетельства восходят к Илиаде, они и послужат к общей характеристике разновидностей хоровой игры.

Известно изображение обрядового жатвенного хора на щите Ахилла (II. 18, v. 561 след.): толпа девушек и парней в винограднике, они несут зрелые гроздья, среди них юноша поет гимн, подыгрывая себе на кифаре, они же пляшут, притопывая в такт и подпевая. Имеется в виду припев: *Ai Ai!* перенесенный впоследствии, как название, на песню и на действовавшее в ней лицо. Что пелось о Лине в этой жатвенной песне, мы не знаем; позже стали рассказывать о мальчике, взросшем среди ягнят и растерзанном псами. «О Лин», поется о нем в одной народной песенке, «ты почтен был богами, ибо тебе, первому из смертных, они послали дар сладкозвучных песен. Феб убил тебя из зависти, Музы тебя оплакивают».

Атений говорит о крестьянской пляске, *ἀνθερα*, которую мимировали (*μιμῶμενοι*), припевая: Где же розы, где фиалки, где красавица петрушка? Вон где розы, где фиалки, где красавица петрушка!

Ποῦ μοι τὰ ῥόδα, ποῦ μοι τὰ ἴα, ποῦ μοι τὰ καλὰ σέλινα;
Ταῦτ' ἐστὶν ῥόδα, ταῦτ' ἐστὶν ἴα, ταῦτ' ἐστὶν καλὰ σέλινα.

Это отзывается непосредственной свежестью весеннего хоровода, напоминая поиски за первую фиалкой, вестницей весны, в немецком *Minnesang*'e.

Пели и исполняли орхестически гипорхемы и дифирамбы, некоторые гимны, иногда пэаны: обрядовые песни — игры, пристроившиеся к культу того или другого божества, с содержанием его мифа, которое разрабатывалось диалогически. В отрывках недавно открытого дифирамба Вакхилида сюжет — возвращение Тезея из Крита; корифей ведет партию Эгея, хор представляет афинянок: они спрашивают царя о появлении какого-то незнаемого витязя, который и окажется Тезеем, Эгей отвечает. Сохранилось всего четыре строфы, в чередовании вопросов и ответов.

Пели, плясали и мимировали; у нас есть сведения об играх, в которых подражали движениям животных (оттуда названия: лев, журавль, лиса, *σκῶψ*), актам винодела: как собирают виноград, кладут в точила и т. д. На Делосе женский хор исполнял гипорхему: пел про Латону и Артемиду, чарующую песнь о мужах и женах старины, и так искусно подражал, под звуки кастаньет, голосам разных людей, что всякому мнилось, будто он сам себя слышит (Нумп. *Apol. Delph.* 146 след.). Пляшущие носили соответствующие костюмы и имена действующих лиц мифа (Plut. *Συμπλοαία* IX, 15); по другому показанию (Lucian. *Περὶ ὀρχήσεως* 16), пока хор двигался, несколько человек более искусных, отделившись от него, выражали жестами содержание действия. Так плясали приключения Диоскуров, исступление Аякса, суд Париса, смерть Гектора, и еще в последнюю пору язычества — подвиги и бешенство Иракла; в Пире Ксенофонта юноша и девушка представляют встречу Диониса с Ариадной, покиннутой на Наксосе, и т. д. Изящные движения пляски и выразительная мимика возведены были в искусство: пляска подражала пению муз (Платон), изображала своим ритмом нравы, страсти, действия (Аристотель); ей доступны все исторические и поэтические сюжеты (Лесбонакс из Митилены); жест заменяет ей слово, отсюда название для владеющих выразительною мимикой: *χεῖροσοφοί* (Лесбонакс); она наставляет и вместе ритмически настраивает души зрителей (Лукиан).

Психо-физический катарзис древней игровой песни перешел в эстетический.

Принцип двух или нескольких хоров, отмеченный нами в поэзии некультурных народностей, удержался и в условиях культуры.¹ Достаточно привести греческие примеры, тем более интересные, что они проделали эстетическую эволюцию, перейдя за порог художественной драмы. В «Щите Иракла»,

¹ См. выше мою статью: Эпические повторения как хронологический момент, стр. 193 сл.

поэме, приписываемой Гезиоду, изображены два свадебных хора, один с кифарой, другой с скрипкой; напомним свадебные хоры Сапфо. У Плутарха в биографии Ликурга три хора; хор старцев начинает: Когда-то и мы были здоровыми молодцами ('Αμὲς πόχ' ἦμες ἄλιφα νεανία), мужи подхватывают: Мы таковы, коли желаете, полюбуйтесь нами ('Αμὲς δὲ γ'εἶμες, αἱ δὲ λῆς, ἀγαάσθεο); а мы будем сильнее всех ('Αμὲς δὲ γ'έσσομεθα πολλῶ χάρρονες) припевают ребята. Укажу на дихорию греческой трагедии, на два перепевающих, иногда состязующихся хора греческой комедии. Из дихории рождалось амебейное состязание или чередование отдельных певцов.

На почве хорической поэзии культурных народностей границы календарно-обрядовой и календарно-бытовой поэзии суживаются. Многие, что в древнем быту подчинялось физиологическим, либо профессиональным спросам, обусловленным порою года, вышло из-под их влияния и отбывается более или менее свободно. Я имею в виду хотя бы брачные отношения, старая календарная обусловленность которых сохранилась лишь в отдельных переживаниях. Образцы календарно-обрядовых игр, приводимые далее, не дадут нам повода коснуться вопроса, не всегда разрешимого в отдельных случаях, о границах между обрядом, в нашем обычном понимании этого слова, и культом, предполагающим большую органичность форм, пластически выраженную идею божества, цельность мифа. Обряд вел к культу и мог не доразвиться до него, но он мог сохранить и память о культе, отжившем или устранившем, сохраниться, как переживание полупонятого обихода и лишенная содержания внешность. На Ливане, в ночь на 21-е сентября, мужчины и женщины пляшут в течение всей ночи вокруг священного дуба; римская надпись на алтаре финикийского храма Солнцу, стоявшего выше, посвящена богу-покровителю плясовых игрищ. Освящение полей живет в современном обряде и совершается семьей, общиной; в Риме выработалась для этой цели коллегия арвальских братьев, мы знаем их заговорную оркестическую песню с припевом *triumpe*. Наши весенние хороводы и греческие хоровые гимны находятся в таких же взаимных отношениях. Обряд перешел в культ, формы остались те же, и в вопросе об их генезисе мы считаемся с ними безразлично. Иной критерий явится, когда на почве культа и культурного мифа обрядовая сторона разовьется до нового художественного создания и побегов поэзии. Мы встретимся с этим вопросом при началах греческой драмы.

Пока обратимся к анализу некоторых календарных обрядов и сопровождающего их хорового действия, чередуя современное с древним. Выбор определился нашей целью: уследить выделение песни из обрядовой связи.

По римскому поверью в Сретенье зима встречается с ле-

том, чтобы с ним побороться, а на Благовещение, говорят, что весна зиму поборола. У нас это прение лета и зимы, кончающееся поражением последней, выражается в форме игры: осадой снежного города; либо соломенное чучело, изображающее зиму или смерть, обносится с песнями по полям, а затем сжигается или бросается в воду. — На западе этот обряд разработан подробнее, и у него есть свои литературные истории. * В воскресенье Laetare, в средние поста, когда зима и лето, мороз и тепло уравнивают друг друга, еще недавно совершалась игра, представлявшая борьбу лета и зимы, особенно на берегах верхнего и среднего Рейна. На сцену выходило двое мужчин, один окутанный зеленью, другой соломой и мохом, Лето и Зима, и состязались друг с другом. Зима побеждена, с нее срывали ее костюм, причем собравшаяся молодежь, вооруженная большими жердями, пела песни в привет весне и на глумление зиме:

Stab aus, Stab aus,
Stecht dem Winter die Augen aus.

Древнейшее упоминание этой игры восходит к 1542 году; в летучих листках 1576 и 1580-х годов сохранилась и соответствующая песня. Вот ее содержание: Зима и Лето выступают друг против друга среди толпы слушателей, в веселый день встречи лета, и препираются: кто из них господин, кто слуга? Лето пришло с своею челядью из Oesterreich, с востока, где всходит солнце, и велит Зиме убраться. А Зима, грубый крестьянин, в меховой шапке, явилась с гор, принесла с собою студеный ветер, грозит снегом и не думает удалиться: она похвастается белоснежными полями, Лето зелеными долами; летом произрастают травы и листья, зимой изобретены разные хорошие напитки; лето дает сено, жито, вино, но все это уничтожается зимой, и т. д. Очевидно, все это содержание распределялось, как вопросы и ответы, между главными действующими лицами, за которыми стояла их «челядь», хоры. Победа остается за Летом, Зима называет себя его работником и просит подать ему руку, чтобы вместе пойти в другие страны. Тогда Лето объявляет, что бой кончен, и желает всем покойной ночи.

Эта обрядовая игра известна в Швабии, Швейцарии, Баварии и Хорутании. Здесь, в Гурской долине, с наступлением весны, парни составляют две группы: старшая изображает зиму, младшая лето. В подобающем наряде, с соответствующими атрибутами, обе группы прогуливаются в ясный весенний день по селу, состязаясь перед домами зажиточных крестьян в пении песен, пока лето не победит. Происходит это обыкновенно в марте, местами в день Сретения.

Игра дала содержание двум песням XIV и XV веков, одной нидерландской драме и драматическим диалогам Hans'a Sachs'a:

Gespräch zwischen dem Sommer und dem Winter (1538) и Ainschöner perck-rayen von Sommer und Winter (1565), перенесшим прение на осень, почему и исход другой: победительницей является зима.

На французской и англо-норманской почве воспоминание о соответствующем народном обычае восходит к XIV веку. В Англии древнее прение является в новой обстановке: вместо олицетворений лета и зимы — характеризующие их растения: остролистник (holu) изображает собою лето, плющ (ivy) — зиму, как в сходной немецкой песне в тех же ролях выступают букс с ивой. Прение между ними отнесено к святкам, поре зимнего поворота солнца; известно, что именно к святочному циклу приурочены в народном европейском поверьи надежды на будущие посевы и урожай и выражающие их обряды. В одной английской песне XV века поется: остролистник стоит в горнице, любо на него поглядеть, а плющ за дверями, на морозе; остролистник с товарищами пляшет и поет, плющ и его служанки плачут и ломают руки; у плюща озноб от холода; пусть будет то же со всеми, кто за него стоит. У остролистника ягоды алые, как роза, лесники и охотники оберегают их от зверей, а у плюща ягоды черные, что у терна, ими кормится сова; к остролистнику прилетают птицы, красивая стая: соловей и попугай, милый жаворонок; а у плюща — какие птицы? Ни одной, кроме сыча, что кричит: у! у! — Припев этой песни, очевидно, сопровождавшейся, в пору игрового развития, переодеванием и мимическим действием, приглашает плющ покориться противнику. И в Англии обрядовое прение зимы и лета дало сюжет для драматических эпизодов: в Summer's last will and testament (1593 г.) Thomas'a Nash'a выведены четыре времени года с товарищами, между ними весна с ее свитой, она одета в зеленый мох, представляющий короткую молодую травку; ее песня подражает пению кукушки и других весенних птиц. В Шекспировском Love's Labour lost 5, 2 весна и зима представлены кукушкой и совой, и в их песенном прении слышен то весенний припев: ку-ку! то клик ночной птицы. Песни, исполняемые при этом спорящими, несомненно сложены Шекспиром, но мотив игры народный, только разработанный литературно, как например у Gil Vicente * и в итальянских Contrasti, где спорящими являются двенадцать месяцев.

Подобную попытку литературной разработки мы встречаем уже в каролингскую пору, в одном латинском стихотворении VIII—IX века, подражании III-й виргилиевской эклоге; * оно свидетельствует об относительной древности лежащего за ним обряда. Весенним днем пастухи, спустившись с гор, сошлись в тени деревьев, чтобы воспеть кукушку; в числе других юный Дафнис и Палэмон постарше. Подошли и Весна в венке из цветов, и старик Зима с вксколоченными волосами, сошлись и

подняли великий спор о пении кукушки. Весна выражает желание, чтобы прилетела ее любимая птичка, всем желанная гостья, с красненьким клювом и хорошими песнями: пусть приведет с собою веселые всходы и прогонит холод; спутник и любимец Феба, умножающего свет, она приносит в клюве цветы, подает мед, строит дома, открывает кораблям мирные волны, заводит гнездо и одевает смеющиеся луга. А Зима отвечает бранью на кукушку: пусть не прилетает, а спит себе в темных берлогах; ведь она ведет за собой голод, будит войну, нарушает любезный мир, волнует землю и море. Спор переходит к тому, кто из препирающихся лучше: Зима хвалится своими богатствами, веселыми пирами, сладостным покоем и теплым очагом; Весна порицает лень и веселое житье противницы, спрашивает, кто же ей, соне, припасает достаток? То правда, отвечает Зима, но так как вы работаете, собирая для меня, как господина, плоды своего труда, то вы — мои рабы. А Весна считает ее не госпожей, а надменною нищей, которой нечем было бы прокормиться, если б не питала ее кукушка. Тогда решает с высокого седальца Паламон, а вместе с ним и весь сонм пастухов: что расточительной, жестокой зиме надо умолкнуть, и пусть прилетит скорее дорогая гостья, кукушка, которую все ждет, и земля, и море, и небо. Слава ей во веки! Слава!

Мы сказали выше, что в основе этого латинского диспута лежит таковой же, но народно-обрядовой, хорический или амейный; именно популярностью этого рода следует объяснить и усвоение в средние века диалогического момента эклоги; прения бродячих потешников, школьные диспуты, художественные тендоны и *débats* средневековых поэтов, — все это уложилось в мерку этой популярности.¹ При анализе литературных прений необходимо иметь в виду возможность взаимных влияний и разнообразных скрещиваний, но исходною точкой, моментом, усвоившим остальные, всюду является народный обряд. Как в Европе, в пору перелома от зимы к весне, они выступали в споре друг с другом, так они являются, в тех же отношениях, в сказке северо-американских индейцев и в эзопической басне (Halm, 414). *

К спору зимы и весны-лета, побеждавшего противника, примыкало торжественное чествование победителя: декоративный обряд, распространенный в былое время от Скандинавии и Северной Германии до Франции и Италии. Я имею в виду обходы *Mairöslin* в Эльзасе, процессии майского графа и графини, хождение в лес за маем, символом не только обновившейся природы, но и производительной силы, зеленой веткой, деревом, березкой русского обряда; в великорусских губерниях ее срубуют о Семике, наряжают в женское платье, либо обвешивают

¹ См. мои Эпические повторы, I. с., стр. 103 сл.

разноцветными лентами и лоскутками и несут из леса в деревню, где она остается в каком-нибудь доме гостейкой до Троицына дня. Драматический характер этих празднеств удержался, в поздней перелицовке, за итальянским *Maggio*: это — дерево, ветка майского обряда, и вместе с тем название драматических пьес необрядового характера, значения которых мы еще коснемся.

В немецком «шрениш», в народных обрядах выноса, изгнания смерти-зимы и кликания весны, зима и весна представляются отдельными, враждебными друг другу существами, в чередовании победы и поражения. Когда эта двойственность сольется в представление чего-то одного, то обмирающего, то возникающего к новой жизни, религиозное сознание подвинется на пути развития: борьба жизни и смерти прижмется к мифу *одного* существа, бога, выразится в соответствующих обрядах календарного характера; когда этот миф обобщится психологическими мотивами, он даст материал для художественной дионисовской драмы; либо он выйдет из пределов годичной смены зимы и весны к дионисовским триэтериям, наконец, переселится к концу мирового года, к концу дней, когда за гибелью всего существующего ожидали иного светлого порядка вещей. Календарный миф станет эсхатологическим; такую-то эволюцию пережил северный миф о Бальдре.¹

Но вернемся к смене весны и зимы в ее новом понимании. Представляли себе, что кто-то умер, погиб, что его убили из зависти, ревности, — и его оплакивают; но пришла весна, он очнулся, все зажило, даже маны выглянули на Божий свет, керы, русалки; в Германии о святках души умерших проносятся в сонме Дикой охоты: очевидно весенний образ, отодвинутый к началу года; в том же освещении представляются мне теперь и генварские русалии болгар. По манам творят поминки, они наводят страх, — и в то же время в эротической хоровой песне раздается призыв к любви. Накануне зимы, с поворотом солнца эта песня раздавалась снова, сменяясь печальным настроением: весну-лето хоронили, и снова показывались маны, мчалась Дикая охота, и проносился сонм Иродиады. Оба момента печали и ликования отразились в разном чередовании и в весенних играх, и в цикле обрядов, выражавших, что лето пошло на склон. Сложилась типическая легенда о раноотцветшем юноше, сраженном богом, растерзанном, брошенном в воду. Лине или Адонисе, Борме или Пелузии, Гилосе или Литиэрзе, Дионисе; легенды, вышедшие из аграрного обряда и настроившие его песни: о Лине сетовали за сбором винограда, о Пелузии — хлебопашцы Пелузии, Борма

¹ Для следующего см. мой Гетеризм, побратимство и кумовство в купальской обрядности (*Журнал Министерства Народного Просвещения*, 1894, февраль, passim) и Разыскания в области русского духовного стиха, №№ XIV, XV и XVI.

оплакивали мариандинские жнецы, к Гиагнису они зывали во Фригии с просьбой о дожде: он не даром погиб в Меандре, вверженный туда Ираклом. В Малороссии хоронили соломенное чучело Ярилы, вооруженное фаллусом, голоса над ним: Помер он, помер! Не встанет он больше! Что за жизнь, если тебя нет! И затем этот сраженный, умерший, воскресал, и все радовалось. В Малороссии, в начале весны, в первый понедельник Петровки, хоронили соломенную куклу, над которой причитали:

Помер, помер, Кострубонько,
Сивый, милый голубонько!

Либо умершего представляла девушка, лежавшая на земле: вокруг нее двигался с печальною песней хоровод; немного погодя она вскакивала, и хор весело запевал:

Ожив, ожив наш Кострубонько,
Ожив, ожив наш голубонько!

В Эпирской Загории девушки собираются для игры в Зафира (*ἡ παίζου το Ζαφείρη*): девушка или мальчик представляют его, усопшего, остальные покрывают его цветами и причитывают, но лишь только раздастся заповедный припев (*ὕψις σου μωρὲ Ζαφείρη μου*), мнимый покойник вскакивает и, среди общего хохота и веселья, пускается ловить девушек, бросившихся врасыпную; какую поймает, той быть Зафиром; игра кончается пением обрядовых весенних песен. Иной раз Зафира изображают четыре листка чемерицы, крестообразно прикрепленных к земле шипами аканта, либо кукла. На Ливане среди греческого населения мальчики ходили прежде на Пасхе из дома в дом, изображая воскресение Лазаря, на Кипре, в день его памяти, кто-нибудь, одетый по праздничному, представляет таким же образом усопшего; в его оживлении принимает участие и духовенство. Церковь овладела весенним обрядом, и мы в состоянии различить долю народного и церковного элементов и в кахетинской лазарэ, кукле, с которою в пору засухи ходят девочки, распевая песни-моления о дожде, и в обычае болгарских девушек лазарвать на шестой неделе поста, причем им подают хлеб, который и зовется куклой.¹

Мне уже довелось при другом случае² поднять вопрос о возможности перенесения и усвоения известной не-христианской обрядности, уже осложненной где-нибудь формами и именами христианской легенды. К лазарским песням и действию

¹ Сл. мои Разыскания VIII, стр. 312—314, 457 (примечания к стр. 312—314) и *Δελτίον τῆς ἱστορ. καὶ ἐθνολογ. ἐταιρίας τῆς Ἑλλάδος* том. V, τεύχ. 18, стр. 347 след. (*Λαζάρια τῆς λατρίας τοῦ Λίνου καὶ Ἀδώνιδος ἐν Ἠλείῳ ὑπὸ τοῦ Δ. Μ. Σαρρῶν*).

² См Гестеризм, I. с., стр. 288 след.

присоединю и другой пример: в русском поверьи Кузьма и Демьян представляются ковачами: они куют «свадебку», что не трудно было бы объяснить символом брака — связи, но в Изернии, городке близ Неаполя, те же святые являются в более откровенной роли, указывающей на следы местного приапического культа: к ним обращаются с молитвой девушки и неплодные жены и на их алтарь возлагают, в виде приношения, восковые фигурки в образе фаллуса. Таким образом и Лазарь дал лишь имя народному обряду, выражавшему идею оживления, оплодотворения, любви, дождя. Оттуда в болгарских обходах тип «невесты», которую представляет одна из девушек; в Крыму, в Лазареву субботу, молодежь устраивает скачки: это она встречает Лазаря и Пелагию. По легенде (греческой) она дочь Мангупского князя, властвовавшего над православными греками, была при смерти, а «четырёхдневный Лазарь» отпросился у бога, чтобы исцелить ее в день своего воскресения. Может быть, и Пелагия явилась заменой какого-нибудь образа, аналогию к которому мы найдем в «парах» весенней обрядности.

Бог оживает; либо он покоился сном, и его будят. В Нерехте, в четверг перед Духовым днем, девушки кумятся, целуясь через венок, сплетенный в нижних ветвях дерева; одна из них бросается на траву, будто опьяненная, и представляется спящею; другая будит ее поцелуем. В Бриансоне (Дофина) существует такой майский обычай: молодой человек, милая которого его покинула, либо вышла замуж за другого, лежит на земле, окутанный зеленью, будто спит; это *le fiancé du mois de Mai*; девушка, чувствующая к нему склонность, подает ему руку; они идут в таверну — первая пара в пляске; в том же году они обязаны обвенчаться.

С проводами лета картина меняется: за любовными песнями нашего ивановского цикла следуют похороны — сожжение Купалы.

Мифы о Дионисе и Адонисе обняли весну и зиму, идею жизни и смерти. О дионисовских обрядах мне придется говорить в связи с вопросом о началах греческой драмы; Адонис дал сюжет для декоративной александрийской пантомимы, воспетой Феокритом. По легендам — он плод тайной связи отца с дочерью (Theias'a с Смирной, Киниры с Миррой), любимец Афродиты, убит вепрем, образ которого принял Арей или Аполлон; треть года он проводил у Персефоны, весной возвращался на землю. Весенние адонии в Библосе начинались с сетования по нем: вокруг изображения усопшего женщины причитали, били себя в грудь, пели под звуки флейты адониазмы; обрезывали себе волосы в знак печали, либо в течение дня отдавались каждому проходящему, и мзда назначалась в жертву Афродите; обряд, отвечающий киприйской легенде о сестрах Адониса, отдавшихся чужеземцам (Apollod. 3, 14, 3).

На другой день праздновали восстание Адониса, и раздавались клики: Жив, жив Адонис! вознесся на небо (Luc. De Dea суг. 6). Александрийские адонии отбывались в конце лета, и порядок обряда был другой; мы знаем его по описаниям Феокрита и Биона: фигуры Адониса и Афродиты покоились на ложе — символ их брачного союза:

Ложе твое пусть займет, Киферея, прекрасный Адонис:
Он ведь и мертвый прекрасен; прекрасен, как будто уснувший;
В мягких одеждах его положи почивать благолепно,
В коих с тобою вкушал он глубокою ночью священный
Сон на ложе златом.¹

Вокруг расставлены плоды, пироги, изображения различных животных и так называемые «садики» Адониса, горшки с засеянной в них обрядовой, быстро поднимающеюся и увядающею зеленью, символом производительности и вместе могильным: их звали *ἐπιτάφιοι*. У Феокрита певица славит Афродиту, к которой через год Горы вернули милого от вечных волн Ахеронта; пусть порадуется сегодня, завтра же на заре женщины понесут его в море, распустив волосы, обнажив грудь, с громкою песней и пожеланиями возврата: «Будь к нам милостив, Адонис, теперь и в будущем году; милостивым ты пришел, будь таким же, когда вернешься». Надгробная песнь Адониса у Биона, сохранившая обрядовой refrain, заставляет плакать по нем горы и дубы, и реки, и соловья; причитает сама Киприда, но песня кончается не пожеланьем, а призывом к веселью:

Ныне свой плач прекрати, Киферея, вернися к веселью:
Снова ты слезы прольешь, через год снова плакать придется.

На фоне этих весенних и летних празднеств вырисовываются пары: девушка, будящая майского жениха, майские граф и графиня, Robin Hood и Maid Marian, Купало и Марена, Иван и Марья белорусских песен и малорусских преданий, Адонис и Афродита, Дионис и обрученная ему жена архонта василевса в обряде Анфестерий. Они — выражение идей смерти и любви, наполнивших содержание и практику обрядов; их эротизм, находящий себе параллель в соответствующих хоровых играх некультурных народностей, восходит к эпохе коммунальных браков и первоначальной приуроченности половых сношений к известным временам года.² О бесстыдстве купальских обычаев говорит уже блаженный Августин, и свидетельствует для XVI века наш игумен Паифил; храмовому

¹ Бион, Надгробная песнь Адонису у В. Латышева, Переводы из древних поэтов (С.-Пб. 1898, стр. 34 и след.).

² См. мой Гетеризм, I. с., стр. 311; ib. 290—4; сл. выше стр. 210.

эротизму весенних адоний в Библиосе отвечает показание Stubbs'a о майских празднествах в Англии XVI века: толпы народа выходили в горы и лес, приносили майское дерево, вокруг которого плясали; разгул был так велик, что третья часть девушек теряла целомудрие. Позже этот эротизм смягчился, приняв в переживаниях обряда формы брака и кумовства. У нас «невестятся» в первое воскресенье после Петрова дня; у славян свадьбы являются кое-где приуроченными к известным годовым срокам; у касиев в Ассаме, в мае месяце, отбывается большой плясовой праздник, при котором женщины и девушки, пользуясь обычным правом, выбирают себе пару, женатого или холостого. В Kindleben'e, близ Готы, в Вознесенье, парни и девушки сходятся на смотрины под старой липой: кто с кем пропляшет под нею, и они вместе вернутся, это знак, что пары помолвились. В средней и южной Италии молодые люди обоего пола кумятся на Иванов день с обрядностью, напоминающею адоний и их двойственный символизм любви и смерти: весною готовят сосуды, с засеянными в них традиционными растениями; когда они взойдут, их ставят в страстную неделю на плащаницу; они такие же надгробные (*piattà di sepulcro*), как садики Адониса. Их главная роль об Ивнове дне, когда кумятся: их выставляли у окон, украшали лентами, в былое время, до церковного запрета, и женскими статуэтками, либо фигурками из теста на подобие приапа.

В современной весенней песне, как, вероятно, и в старофранцузских майских *reverdies*, отзвуки этого эротизма не выходят из границ новых бытовых порядков, но еще дают сюжеты и настроения: просьба любви, искание, порывы к свободе наслаждения, бегство из супружеской неволи, ухаживание, сватовство. * Обо всем этом поется, все это играется в хороводе, *choreas venereas*, как назвал их один из певцов *Carmina Virgana*, но песня и отвлекалась от действия, балладная, новеллистическая, иногда с моментами игрового диалога. Песня о связи брата с сестрой выросла на почве купальских обычаев и легенды, напоминающей адонисовскую; другую широко-распространенную балладную песню русские варианты позволяют привязать не только к весеннему хороводу, но и к обряду. Мы знаем, как весною оплакивают, а затем приветствуют воскресшего Кострубоньку; в одной малорусской весенней игре девушка стоит в середине хоровода и, обращаясь к одной из участниц, говорит: Христос воскрес! Та отвечает: Воистину воскрес! Чи не бачили моего Кострубонька? спрашивает первая; ответ: Пішовъ у поле орати. Тогда девушка, что в середине хоровода, представляется, что плачет, и поет с поддержкою хора:

Бідна ж моя головонька,
Несчастлива годиночка,

А що ж бо я наробила,
Що Коструба не злюбила!
Прийди, прийди, Кострубочку,
Стану с тобою до шлюбочку,
А у неділю, у неділочку,
При ранньому сніданничку.

Далее чередование вопросов и ответов: Чи не бачили моего Кострубоньки? — Лежит на поле слабый; умирает; везут на цвинтарь; уже поховали. Получив такой ответ, девушка вдруг принимает веселый вид, плещет в ладоши, топает ногами, а хоровод поет весело:

Хвалю тебе, Христе цару,
Що мой милий на цвинтару!
Ноженьками придоптала,
Рученьками приплескала.
А теперь, мій Кострубоньку,
Не лай, не лай, мосі мамі,
Ти у глибокій уже ямі.

(Чубинский, Нар. дпв., стр. 17—18, № 16)

В другой хороводной песне уже нет обрядового имени Коструба: жена выбежала, чтобы поплясать, старый муж является, и хоровая игра переходит в пререкание, в обмен вопросов и ответов, с припевом и вмешательством хора.* Таково, в сущности, построение и старой провансальской песни, с перебоем refrain'a и возгласами в конце каждого стиха, видимо указывающими на хоровое исполнение.¹ Песни на тот же сюжет существуют в современном Провансе и Гаскони, известны и ломбардские плясовые XV века.² Либо жена заплясалась, и муж зовет ее домой: там дети плачут, есть, спать хотят; действующие лица только мимируют, за них говорит хор (малорусская). Или жене, забывшейся в веселой пляске, говорят, что мужу дома нечего есть, пить; поест, напьется и без меня, отвечает она; муж умер: пусть женщины поплачут над ним, певчие его отпоют, попы погребут, черви съедят. Так в Лесбосской хоровой песне, к которой я указал французскую параллель; вот и немецкая, вероятно, исполнявшаяся когда-то хором:

Frau, du sollst nach Hause kommen,
Denn dein Mann ist krank.
Ist er krank, so sei er krank,
Legt ihn auf die Ofenbank,
Und ich komm nicht nach Hause.

¹ См. мои Эпические повторения, I. с., стр. 102—103 прим. 3; сл. *ibid.* стр. 101 след.

² См. R. Renier, *Appunti sul contrasto fra la madre e la figliuola*, стр. 19, прим. 5; см. еще колядку № 137 у Чубинского, Нар. дпв., стр. 409.

Далее ей говорят: твоему мужу стало хуже, он скончался, его выносят, хоронят; она все не хочет вернуться, но когда ей сообщают, что приехали женихи, она велит не отпускать их:

Sind die Freier in dem Haus?
Ei so lasst mir keinen raus,
Und ich komm gleich nach Haus.

В другом варианте жена, при повторяющихся вестях о болезни мужа, продолжает плясать, каждая строфа кончается ее словами:

Noch a Tänzal oder zwei,
Und dann wer i gleich hamet gehn;

Только когда она слышит, что «en Andrer ist schon da», она отвечает:

n'Ander da?
Hopsasa!
Nun kan Tänzal mehr, bedank mich schön!
Jetzt, jetzt werd i glei hamed gehn.

Содержание следующих русских игр — сватовство: несколько девушек становятся в ряд, взявшись за руки; против них особо две девушки. Кланяясь одни другим, они поют поочередно; начинают стоящие особо, хор отвечает:

— Царівно, мостіте мости,
Ладо мое, мостіте мости!

(Тот же припев после каждого стиха).

«Царенку, вже й помостили».
— Царівно, ми ваши гості.
«Царенку, зачим ви, гості?»
— Царівно, за дівчиною.
«Царенку, за котрою?»
— Царівно, за старшенькою.
«Царенку, старшенька крива».
— Царівно, так ми й підемо.
«Царенку, так вернітєся».
— Царівно, мостіте мости, и т. д.

Следует такое же предложение, касающееся «підстаршей» девушки; но она слепа; сваты хотят удалиться, их задерживают, и в третий раз оказывается, что они пришли за «меньшенькою».

«Царенку, так не зряжена».
— Царівно, так ми й зрядимо.
«Царенку, вже ж ми й зрядили».
— Царівно, так ми й візємо.

При последнем стихе отдельно стоящие девушки, сомкнувшись, поднимают руки вверх, а под их руками хоровод пробегаёт вереницею; из хоровода последняя девушка остаётся при первой паре. После этого снова повторяется первая песня до тех пор, пока девушки до последних двух не перейдут к начальной паре, таким же порядком, как и первые.

Тот же сюжет сватовства разработан в следующей песне по схеме прения; как и в предыдущей, часть девушек представляет парней; символический мотив «мощения мостов», знакомый свадебным песням (приготовление к браку, брачный поезд), заменён здесь другим, столь же распространённым, эротическим: топтанием проса (сада, винограда и т. д.). Девушки разделяются на два ряда-хора, в десяти шагах один от другого. Один хор поёт:

А ми просо сіяли, сіяли,
Ой дід ладо, сіяли, сіяли!

Второй хор:

А ми просо витопчем, витопчем,
Ой дід ладо, витопчем, витопчем!

(Припев, повторяющийся после каждого стиха).

Так продолжают, чередуясь:

— А чим же вам витоптать?
«А ми коні випустим».
— А ми коні переймем.
«Да чим вам перейнять?»
— Ой шовковым неводом.
«А ми коні викупим».
— Ой чим же вам викупить?
«А ми дамо сто рублів».
— Не треба нам тисячи.
«А ми дамо дівчину».
— А ми дівчину віземо.

Первый хор поёт:

Нашого полку убуде, убуде,

второй:

Нашого полку прибуде, прибуде.

Из первого полка девушка перебегает во второй, и это продолжается, пока все не перебегут.

К распространённым мотивам весенних песен относятся жалобы жены, неудачливой в браке (Malmariée, Malmaritata), монастырской заключённой; либо девушка откровенно пристает к матери, чтобы она выдала её замуж: широко распространённый мотив канцоны del pischio, которую в Декамероне предлагает спеть Ддионео. * Такою именно просьбой о муже

кончается хоровая игра из Минской губернии: она играется на Благовещение и носит название «Шума»; этого «Шума», ходящего в «дирови», изображает мальчик лет шести, переходящий во время песен по рукам играющих. Просьба девушки, очевидно, отвечает общему содержанию игры с ее весенними надеждами на урожай, идеями оплодотворения: отзвуки наивной физиологической подкладки. Во Владимирской губернии в Семик «водят Колосок»: молодые женщины, девушки и парни собираются у села и, попарно схватясь руками, становятся в два ряда лицом друг к другу. По их рукам ходит девочка, убранная разноцветными лентами, каждая последняя пара, по рукам которой прошла девочка, забегает вперед; так образуется непрерывный мост, постоянно подвигающийся к озимому полю. Достигнув его, девочка спускается с рук, срывает несколько колосьев ржи, бежит с ними в село и бросает у церкви. В это время поют песни, в которых девочку величают царицей.

Ходит колос по яри,
По белой пшенице.
Где царица шла,
Там рожь густа,
Из колосу осмина,
Из зерна коврига,
Из полуверна пирог,
Родися, родися рожь с овсом,
Живите богаты сын с отцом.

Это вводит нас в круг аграрных хоровых игр, привязанных к круговороту земледельческого года; * их основа — обрядовая, подражательный характер напоминает сходные пляски ряженых у некультурных народов. Напомним турицу славянского весеннего обряда, хождение с козой, кобылкой у нас о святках, аналогическое ряжение оленем, старухой, употребление звериных масок в святочном обиходе средневекового запада. Известные очередные моменты вызывали особые приливы хорового веселья: в пору зимних Дионисий в Греции ходил веселый комос, и раздавались фаллические хоры, в Риме *versibus alternis opprobria rustica*.

Я не имею в виду исчерпать весь относящийся сюда богатый материал, а ограничусь разбором нескольких игр мимического характера. Иные из них спустились теперь до специально детской традиции, другие видимо отвязались от обряда и не деются, а поются свободно.

В Малороссии «дівчата» и «молодиці» образуют собою круг, в середину которого садится несколько девочек, вокруг которых ходят и поют:

Ой на горі лён, лён,
На горі маковець,

По тисячи молодець,
По шелягу стрілка,
А по денежці дівка.
Мої любі маковочки,
Сходітеся до купочки,
Станьте усі у ряд.

Потом девушки останавливаются и спрашивают у детей, сидящих в середине:

Соловейку, шпачку, шпачку!
Чи бувавесь ти в мачку, мачку!
Чи видавесь, як мак копають?

Дети отвечают, показывая при этом жестами на то, что заключается в песне:

Ой бував я в тим садочку,
Та скажу вам всю правдочку:
Ото так
Копають мак.

По бóльшей части это делается таким образом: спрашивают: «Чи виорано?» Дети отвечают: «Виорано». Потом опять ходят кругом, продолжая спрашивать: Чи зараліано? — Зараліано. — Чи заволочено? — Заволочено. — Чи засіано? — Засіано. — Чи збірано? — Збірано. — Чи пора молотити? — Пора. После этого дівчата и молодіці, составляющие круг, берут детей в руки и, подбрасывая их вверх, поют:

Ой так, так
Молотили мак.

Сходна великорусская игра: хоровод выбирает мать и несколько дочерей. Одна из них обращается к матери:

Научи меня, мати,
На лён землю пахати.

Мать жестами показывает, как это делать:

Да вот эдак, дочи, дочушки!
Да вот так, да вот така!

Играющие дочерей подражают движениям матери. Таким порядком проделываются все приемы обработки льна; наконец, во время работы, дочери начинают заглядываться на парней и вдруг озадачивают мать новой просьбой:

Научи меня, мати,
С молодцем гуляти.

Мать сердится и грозит дочерям побоями, но они ее не слушают и уже не ждут наставления:

А я сама пойду,
С молодецм плясать буду,
Да вот так, да вот этак.

Норманская *ronde mimique*, * параллели к которой известны в Каталонии и Италии, не привязана, кажется, ни к какому обрядовому акту. Сюжет — сеяние и обработка овса:

Aveine, aveine, aveine,
Que le bon Dieu t'amène!
Avez vous jamais ouï
Comme on sème l'aveine?
Mon père le semait ainsi.

Следуют соответствующие телодвижения, сопровождающие дальнейшие вопросы песни: как боронят, полют, косят, вяжут, вывозят, молотят, веют, мелют, едят овес и т. д., как и в *chanson du vigneron* или *La coupe du vin* изображаются — последовательно занятия винодела:

Plantons la vigne...
La voilà la joli' vigne;
Planté, plantons, plantons le vin;
La voilà la joli' plante au vin,
La voilà la joli' planté!
De plante en bine...
La voilà la joli' bine!
Bini, binons, и т. д.

Следующие строфы продолжают: *De bine en pousse, De pousse en branche, De branche en fleur, De fleur en grappe, и, наконец, De verre en trinque.*

Русская игровая песня выражает мимически и дальнейший акт: действие напитка, пива:

Мы наварим пива,
Зеленова вина,
Ладу, ладу, ладу!
Что у нас будет
В этом пиве?
Все вместе сойдемся,
Все и разойдемся.

(Сходятся и расходятся). Следуют вопросы и ответы: «Все мы испосядем, Посидим да встанем» (салятся и встают); «Все мы исполяжем, Полежим да встанем» (ложатся и встают); «Все вместе сойдемся» (сходятся); «Все пива напьемся, Все и разойдемся» (расходятся).

Греческие *ἐπιλήμοι ὄροι* могли отличаться таким же мимическим характером; у Лонга описываются сельские забавы: кто-то затянул песню, какую за работой поют жнецы (IV, 38), другой принялся потехи ради подражать движениям винодела. — Подобная мимическая пляска выражает у маорисов сажание и выкапывание пататов.

У румын, накануне Нового года, мальчики и парни ходят по домам с пожеланиями, пением и действием «Плуговой песни». Пение сопровождается игрой на флейте и звяканьем желез от сохи, либо звоном колокольчика, хлопанием бича и игрой на инструменте, прозванном «быком»; при том тащат либо настоящий плуг, либо игрушечный, украшенный цветами и разноцветною бумагой. Сходный обряд существует и у галицких русинов. Содержание румынской песни провожает земледельца от его первого выезда в поле с плугом к пашне, посеву и жатве, на мельницу, а оттуда в дом, где печется румяный святочный «колач». ¹ Это год румынского земледельца, воспетый и сыгранный, в надежде, что представленное в действе осуществится, что именно символическое действие вызовет его осуществление. Очень вероятно, что и такие потешные игры, как сеяние мака, песни об овсе и лозе имели когда-то такое же магическое значение.

В основе многих народных обрядов лежит психологический параллелизм с недосказанным членом параллели; ² это — желаемое; действие вызывает действие; с окрепшим значением слова, чарующая сила присваивается ему. Мы уже отметили такую именно последовательность развития в составе заговора. Когда в совокупности обрядовых моментов зародится представление божества, действия будут исходить от него, слово и подражательный акт обратятся к нему. В Малороссии ребята ходят под Новый год, посыпая зерном хозяев и хаты, приговаривая: «На счастье, на здоровье, на Новый годъ! Сады, боже, жито, пшеницю и всяку пашныцю», после чего поется «посыпальница»:

А в поли, поли сам плужок ходе,
А зы тым плужком сам господь ходе,
Святый Петро погоняе.
Богородица істы носыла,
Істы носыла, бога просыла:
Зароды, Боже, жито, пшеницю,
Жито, пшеницю, всяку пашныцю.

(Этнограф. Обзор., VII, 73)

Подражательное действие румынского обряда переселилось в миф, в легенду, подсказанную на этот раз апокрифом о том, как «Христос плугом орал»; иногда пашущими являются свя-

¹ См. Разыскания, VII, стр. 114 след.

² Об одночленном параллелизме см. Психологический параллелизм, I, с., стр. 177 след.

тые: Василий, Илья и др. Но такое развитие от обряда к мифу могло совершаться и органически: так сложились из жатвенного обихода мифы и песни о Лине, Манеросе и др. Такие мифологические песни, отрешившись от обряда, поются отдельно, как, с другой стороны, обряд, отрешившись от своего содержания, может очутиться простою мимической игрой; таково, быть может, отношение распространенной повсюду пляски «мечей» (немецкие Schwerttänze, Vaschuber в Бриансоне и т. д.), которую я сближал с готской игрой византийского святочного церемониала — к болгарским русалиям, несомненно люстрального характера.¹

Третье выделение касается заговорной формулы, забывающей порой приурочение и употребляющейся вне календарной связи. Кахетинские лазарэ отбываются вообще во время засухи.

III

Переход от календарных обрядов к свободным от приурочения представляют те переживания древнего гетеризма и обрядов инициации, принятия в род, которые еще уследимы, например, в современных обычаях кумления, попрежнему привязанных к определенной годовой поре. Брачный обиход уже вышел большею частью из этой условности, сохранив свой игровой и мимический характер. Народную свадьбу называли не раз народною драмой; я предпочел бы название свободной мистерии: это накопление хоровых мимических действий, отвечающих тому или другому моменту одного связанного целого, как эпические песни могли спеваться, объединяясь одним сюжетом, одним героическим именем. Преобладает хорическое начало (сл. старо-верхнен. hileich, англос. brýdlâc: свадьба, с основным значением leich'a: игра, пляска), а именно принцип двух хоров: мы уже говорили о двух хорах греческой свадьбы; та же двучленность присуща и римским *carmina nuptialia*, известна во французском, эстонском и русском брачном обиходе; естественное деление на группы дано двумя сошедшимися родами, жениховым и невестиним, они препираются, стараясь показать, что они не «дурной родни», обмениваются шутками и прибаутками, задают друг другу загадки. Отсюда форма амебейности, вопросов и ответов, диалога, как например, в народной свадьбе зальцбургских горнорабочих отец невестки препирается с дружкой; все это перемежается монологами дружки, вопленницы, потешника. Не только накопление действий, но и действий, относящихся к различным этапам развития хорового начала, как и в самом содержании

¹ Сл. Разыскания, XIV; о представлениях греческих митрагиртов, вооруженных мечами и топорами, сл. Луккиана и Апулея; о готской игре см. теперь исследование Краусса в Paul's Beiträge, XX, 224 след.

свадебных актов отразилась в пестрой смеси разновременные формы брака, например, умыкания и купли. Обряд раскрывался в некоторых своих отделах, слабее упроченных символическим действием, для свободной импровизации, для личной песни, шуточной или балладной. В этот-то разрез вторгались заходящие веселые люди, шпильманы и скоморохи, личные певцы, игра которых на свадьбах, похоронах и поминках вызывала протесты средневековой церкви. И, наоборот, сложившаяся в брачном или другом ритуале песня могла выйти из его состава и разноситься на стороне, оторвавшись от родимой ветки.

Русский свадебный обиход открывается сватовством, обставленным символическими обрядами и традиционными разговорами сватов с родителями невесты. Разговор ведется исключительно в форме загадок; этот мотив состязания загадками и находчивыми ответами проходит по всем дальнейшим эпизодам свадьбы; удачно разрешенная загадка открывает жениху поезду доступ в дом. Следует рукобитье, с казовою продажей или пропоем невесты, после чего начинается ряд посиделок или девичников; далее — самая свадьба, и на другой день большой стол или хлебины, чем и кончается торжество. Во всех этих обрядах главным действующим лицом является невеста, на ее долю выпадает наибольшее количество песен; она оплакивает свою девичью волю, прощается с семьею, жалуется на судьбу, заставившую ее идти в чужую, дальнюю сторону, и т. д. Жених играет пассивную роль: за него все говорит и делает дружка, балагур и красобай, отлично помнящий все тонкости свадебного обихода и свадебных «приговоров», полный самосознания, как и невестой руководит дружка, такая же опытная и ловкая, знающая, когда и что следует делать, петь и говорить, носящая различные названия: «княжны-свахи», вытницы, вопленицы, плачеи, певули, стиховодницы, заводницы и т. д. Она и дружка жениха — распорядители свадьбы, в составе которой мы уже наметили разновременное наложение бытовых форм в их песенных и мимических выражениях. Такова, например, подробность обряда, напоминающего умыкание невесты: сваты являются под вечер, в виде странников или охотников, просят пустить их обогреться, уверяют, что их князь охотился на красного зверя и сам видел, как одна кунница или лисица скрылась во дворе именно этого дома. Их пускают во двор, но не иначе, как после долгих переговоров и за известную плату, например, за угощение. В день свадьбы перед поезжанами жениха запирают ворота; разыгрывается примерная борьба, иногда даже с выстрелами; брат невесты защищает ее с саблею в руках. Вечером, после свадебного пира, молодой хватает новобрачную в оханку и выносит из дому; та вырывается и бежит: девушки ее защищают; жених и поезжане снова овладевают ею и увозят в дом жениха. В ритуале народной свадьбы на синайском

полуострове невеста бежит, прячется от жениха, которому приходится искать ее. Таково содержание и одной фарейской песни, сопровождающей какую-то народную игру. Либо невеста затерялась, тонет, ее похитили, и на ее выручку отправляются отец, мать, брат; находит ее жених. Такие песни существуют в пересказах малорусских, венецианских, сицилийских, новогреческих, русских; они ходят отдельно, кое-где поются в связи с свадебным ритуалом, искони ли выражая содержание соответствующего эпизода, или примкнув к нему со стороны, по созвучию? Что аналогические сюжеты могли вытеснить традиционное содержание обрядовой песни, тому свидетельством история дифирамба, в котором исконные мотивы дионисовского мифа уступили место героическим вообще. Это открывало путь к песенным нововведениям, уже вне видимой связи с каким бы то ни было обрядовым моментом; на польской и болгарской свадьбе поется на свободно бытовую тему о том, как муж, вернувшись из отъезда, попал на брачный пир своей жены. В таком положении является Добрыня-скоморох в былинне о нем; песня могла зайти в обряд из скоморошьего репертуара; вероятнее, что она в нем только преобразовалась, и что ее первоначальное содержание наваяно было бытовым мотивом брачного умыкания.

Другие эпизоды брачного действия напоминают о купле-продаже невесты: сваты являются в виде купцов и обязаны выкупить невесту у ее брата деньгами, либо решением загадок; происходит осмотр товара и примерный торг, запиваемый могогарычем.

И все это в сопровождении песен, в чередовании хоров и с моментом ряжения, в котором теперь трудно отличить свое и серьезно-бытовое от наваянного и бесцельно потешного: рядятся цыганом, цыганкой, москалем, жидом, мужчина одевается женщиной и т. д. Некоторую устойчивость обнаруживают «приговоры»: они указывают на упроченное предание, передававшееся из рода в род, от одного дружка к другому; такая же профессиональная передача, как у воппенниц наших причитаний, и с теми же результатами: обилием повторяющихся формул и образов, напоминающих и воспроизводящих схематизм былинного стиля. В ярославской свадьбе «предъезжий» дружка жениха (это его постоянный эпитет) с «молодым подружием» (помощником) подъезжает к невестину дому; ворота заперты; он говорит, что приехал «не насильно, не навально», а послан женихом. «Наш князь молодой новобрачный выходил из высокого терема на широкую улицу; я, предъезжий дружка с молодым подружием, выходил из высокого терема на широкую улицу, запрягал своего доброго команя и оседлал и овозжал, шелковой плеткой стегал; мой добрый конь осердился, от сырой земли отделился, скакал мой добрый комань с горы на гору, с холмы на холму, горы, доли хво-

стом устилал; мелки речки перескакивал; доскакивал мой добрый комань до синего моря; на том синем море, на белом озере, плавали гуси серые, лебеди белые, соколы ясные (?). Спрошу я гусей-лебедей: где стоит дом, где стоит терем нашей княгини молодой новобрачной? На это мне гуси отвечали: Поезжай к синему морю в восточную сторону, тут стоит дуб о двенадцати корнях. — Я поехал в восточную сторону, доехал до того дуба; выскочила кунка; не та кунка, что по лесу ходит, а та кунка, которая сидит в высоком тереме, сидит на решетчатом стуле, шьет ширинку нашему князю молодому новобрачному. Я, предъезжий дружка с молодым подружием, поехал по куньему следу, доехал до высокого терема на широкую улицу к княгине молодой новобрачной к высокому терему; след куний по подворотнице ушел, а назад двором не вышел; след куний отведи или ворота отопри!»

Из-за ворот спрашивают: «Кто тут, комар или муха?»

Я не комар, не муха, тот ли человек от святого духа. След куний отведи или ворота отопри!»

Изнутри слышится голос: Поди под кутное окно; либо: Лезь в подворотню; Ворота заперты, ключи в море брошены; или: Ворота лесом и чаще заросли. На все у дружки есть ответ, например: «Наш князь молодой новобрачный ездил к синему морю, нанимал рыбацев удальцов, добрых молодцов; они кидали шелковый невод, изловили белую рыбицу, в той белой рыбице нашли златы ключи». За каждым ответом то же требование: След куний отведи или ворота отопри!

Легко было бы подвести к приведенным примерам ряд аналогических из свадебного обихода других народностей, но они не изменили бы характера тех обобщений, которые мы имеем в виду. Остановимся лишь на одном вопросе: когда в обиходе народной свадьбы, как и в гомеровских поэмах, встречаются указания на такие формы брака, которые, развившись в последовательной эволюции семьи, не могли существовать в практике жизни, ясно, что иные из них спустились к значению обрядовых и песенных формул: в обряде они очутились полупонятными переживаниями, в песне общими местами, широко и неопределенно суггестивными. Это один из источников народно-песенной стилистики.

Похоронная обрядность построена на таком же хорическом начале, выражавшемся в пении, пляске и действии. Так уже в классическом мире. Над Ахиллом причитают, чередуясь, отвечая друг другу (*ἀντιβομναι*), девять муз, nereиды вопят (II. XXIV, 60 след.); при теле Гектора певцы заводят плач — причитание, женщины испускают вопли. ¹ Говорят, что пир-

¹ II. XXIV, 720: *παρὰ δ' αἴσαν ἀνδρός, ὄρθων ἐξάρχους, οἳ τε σπονδάσσαν ἀοιδῶν, οἳ μὲν δὴ θρήνον, ἐπι δὲ στεναχόντο γυναῖκες* — Оἳ τε-οἳ μὲν предполагает порчу текста, либо пропуск, на что и было указано. Ожидаешь двойственной роли певцов: одни začínают, другие отвечают.

рихий (военный танец) изобретен был Ахиллом, исполнявшим его перед костром Патрокла; судя по барельефам, на египетских похоронах плясали скоморохи (*douatiou*), вооруженные короткими палками (*à tête de coucoupha*); погребальные пляски у римлян заменились впоследствии театральными представлениями, сопровождавшими, еще в пору Веспасиана (*Strab. Vesp. 19*), похоронный обряд, что объясняет отчасти нахождение в гробницах масок и ваз с сценическими изображениями. Как в Алжирии местные плакальщицы плачут с дикими воплями, распустив волосы, на свежей могиле, так на армянских похоронах, в языческую и еще христианскую пору, причитания и песни делились на *mrmountch* (роптание), *egherg* (жалоба) и *ogbh* (заплачка); являлась толпа плакальщиц, называвшихся *dsterg sgo* (дочери сетования, траура), с ними наибольшая, *maïg oghbots*, мать сетования. Они плясали, плеща друг друга по ладоням, пели, подыгрывая на разных инструментах; воспевали доблесть, благотворительность покойного, обращаясь к нему, вопрошая, зачем он покинул неутешную молодую жену и детей, либо прощались от его имени с вдовой и т. д. По словам Фавста византийского, царь Арзак так велел оплакивать *Knel'a*: Фарандзема, супруга убитого, стала во главе во плениц, и все хором запели жалобную песню о коварстве Дириты, о ее любовных взорах, тайных происках против *Knel'a*, об убийстве последнего; все это раздирающим, страстно захватывающим голосом, на который отвечали сетования присутствующих.

Известно, как ратовала западная церковь против *saltationes* и *carmina diabolica* на кладбищах, Стоглав против скакания и пляса и сатанинских песен на погостах в троицкую субботу. Козьма Пражский говорит об игре ряженых и сценических представлениях на могилах, как позже в Малороссии похоронные, поминальные песни сменялись веселыми и пляской в присядку.

В иных случаях погребальный драматизм выражался другими чертами. Двенадцать витязей объезжают могильный холм Беовульфа, * сетуя и славословя (*Beowulf*, ст. 3169 сл.); Иордан так описывает, со слов Приска, похороны Аттилы: посреди стана, на холме, под шелковым наметом положили тело усопшего; выбрали из гуннского народа лучших наездников, и они объезжали холм, восхваляя Аттилу в искусных песнопениях, *cantu funereo*: Славный король гуннов, Аттила, сын Мундзука, повелитель храбрейших народов, владел в неслыханной дотоле мощи, единолично, скифскими и германскими странами, устранил взятием городов обе римские империи, но, дабы не предавать всего грабежу, снисходя к просьбам, соглашался принимать ежегодную дань. И когда, поддержанный удачей, он совершил все это, обрел смерть не от раны, нанесенной врагом, и не предательством своих, а среди своего

народа, стоявшего на верху могущества, среди веселья, радостно и безболезненно. Кто же почтет прекращением жизни то, за что никому нельзя отомстить? — Так оплакав своего повелителя, они совершили на вершине холма тризну (*strava*), пир и попойку и, оставив похоронные причитания, соединяя противоположное, предались веселью.

Таковы были хорические субстраты обряда, из которых выделились греческие *ἄρῳοι*, римские *neniae*, средневековые *planctus*, *complaintes*,¹ в которых лирический момент сетования, возгласа, заплачки естественно чередовался с моментом рассказа, воспоминаний о делах усопшего, с тем, что можно обособить названием *причитания*. Они проникались взаимно, или делились; в последних импровизация, пение *ex tempore*, обусловлена была тем обстоятельством, что о каждом отдельном лице приходилось поминать разное; заплачка должна была скорее принять более прочные, фиксированные преданием, формы, согласно с ограниченою группою вызвавших ее настроений. Такие заплачки — причитания могли раздаваться или создаваться и на поминках вне обрядового действия. В каких условиях сложилась недавно записанная абиссинская песня, мы не знаем.

«Выехал ты, Балай, с витязями, верхом на своем муле.

Белый был твой мул; при сабле, щите и мушкете, ты был прекрасен, как сын бога.

У Балая зубы были белые, что молоко; твое прекрасное лицо очаровывало все Тигрэ, твоя сабля искала не простых воинов, а вождей.

Зачем же не защитили тебя в бою твои товарищи?

Разве в тот день, когда ты пал, не был при тебе твой товарищ Леймаша?

Балай, никогда не замиришься ты с твоим врагом, ибо ты пал под деревом.

Не сетуй, Балай, что я так часто называю тебя по имени: убили тебя у камня.

О, если б тебя убили, по крайней мере, саблей или пулей, а убили тебя, как душат собаку.

Но скажи же нам! Когда тебя убили, разве не было при тебе твоего приятеля Семаала?

Балай, Балай, твоя мать ничего не знает о твоей смерти, она говорит: Вот он сейчас прискачет на своем белом муле!

Твоя мать представляет себе, какую пыль подняла твоя богатырская нога.

Уехал Балай, сын Гуальду, но вместо него вернулась растрепанная пороховница.

Теперь ты лежишь под камнем и никогда более не двинешься; Балай, Балай, единственный сын твоей матери убит!

¹ См. Эпические повторения, I. с., стр. 101.

Триста стрелков поджидали и окружили тебя; выстрелы тебя поражали, душил дым; на тебе была красная рубашка, под тобой белый мул.

Рубашку пробил молния свинца. Король Иоанн много печалился о твоей смерти.

Враги убили твоего сына (обращение к матери?); ты сражался против тысячи пушек, мы против тысячи всадников.

Все это кажется сном.

Великий боже, порази врагов прежде, чем они изготоятся к обороне, и пусть все для них, и земля и небо, будет твердо, как железо».

Так могли воспевать гунны смерть Аттилы, вестготы своего короля Теодориха. Средневековые *planctus*, *complaintes*, сохранившиеся на латинском и народных языках, принадлежащие уже художественному почину, покоятся на обрядовом акте и вышедшем из него хоровом или личном причитании — заплачке. Ряд относящихся сюда памятников начинается с *planctus* на убитого в 799 году Эриха Фриульского и с плача безыменного автора на смерть Карла Великого и т. д.; Пасхазий Радберт сообщает (826 г.), что кончина св. Адальгарда была оплакана *rustica romana latinaque lingua*. Близость подобного рода литературных причитаний к народной почве обнаруживается ритмическим строем некоторых из них, припевом, наследием хорового исполнения, и преобладанием эпической канвы над лирическим сетованием. Таковы *planctus* на смерть Фулькона Реймского и Вильгельма *Longue-Épée*, говорящие о делах покойных и обстоятельствах их смерти. Тем же эпическим характером отличаются французские *complaintes*, например, Рютбёфа; когда во французских *chansons de geste* смерть витязя вызывает со стороны слагателя, либо из уст действующих лиц, память и хвалу и молитву об упокоении, в отражении общего места еще сохранился бытовой отклик, но момент воспоминаний уже уступил сетованию. Так причитает над Турпином Роланд:

El gentils hom, chevalier de bon aire,
Ui te comant al glorios celeste.
Ja mais n'iert om plus volontiers lo serve,
Des les apostles ne fu mais tel prophete
Por lei tenir e por om atraire.
Ja la votro anme nen ait duel ne sofrate:
De pardis li seit la porte overte.

В провансальских *planh* эпическая тема теряется еще более, развита лирическая часть плача и создается искусственный жанр, устранивший всякие следы обрядовой основы.

Именно эпическая часть *planctus* подлежала раннему обособлению из обрядовой связи, если по содержанию она отвечала более широким, не местным только интересам. Песни — плачи

о славном витязе, народном герое, продолжали интересоваться и вне рокового события, вызвавшего их появление: их повествовательная часть делается традиционной, в другом смысле, чем фиксированные подробности лирической заплочки. Так выделялись из похоронной связи лирико-эпические причитания: их могли петь попрежнему хором, с припевом или отдельно, вне обряда, который разлагался и с другой, игровой стороны. В современной Греции причитания, мириологии, обратились в застольную игру: кто-нибудь из присутствующих представляет покойника, над ним голоса под звуки музыки (*λαλητάδες*), пока усопший не вскочит, и не начнется общий пляс. В прежнее время плясали на похоронах, на жальниках, отбывая серьезное действие; теперь в Бретани, вечером по воскресеньям, еще пляшут на погостах, по привычке и косности предания, но пляшут под звуки балладных песен. «Образуются *gondes*, и раздается тонкий голос, на простой ритм, вызывая хор:

C'est dans la cour de Plat-d'Étain.

Все подхватывают стих. Пляска оживляется... По большей части морской ветер уносит половину слов:

... perdu mon serviteur....

...porter mes couleurs....

Песня кажется более наивною, привлекательною, когда ее слышишь в таких обрывках, с странными опущениями, обычными в песнях, творящихся за пляской, где интерес отдан более ритму, чем значению текста». (*Daudet, Contes du Lundi: La moisson au bord de la mer*).

Иная судьба ожидала причитание там, где оно зажилося внутри обряда, как, например, у славян и албанцев, греков и ирландцев, на Корсике и в Сицилии. Обыкновенно причитают женщины, как над Ахиллом музы, римские *graeficae*, итальянские *voseratrici*, наши во пленницы; в армянском похоронном ритуале являются дочери — и мать сетований, плача, нечто в роде гомеровского *ἔταρχος θρήνων*, что указывает на хоровое начало. И вот в этой сфере замечается развитие специализации, профессии: печалются близкие люди, но причитают другие, вопят о чужом горе, потому что умеют вопить. Выше мы заметили, что лирические мотивы заплочки, выражающие группу определенных психических настроений, необходимо повторялись, внося в песенный склад известную устойчивость и вместе однообразие. К этому присоединилась теперь устойчивость стиля, выработанная профессиональною привычкою к таким, а не другим оборотам, к схематизму положений, к ограниченному ими словарю и фразеологии. Легко ощутить разницу между этою профессиональною и вольною заплочкою, если сравнить, например, приведенную выше заплочку абиссинца с нашими олонецкими причитаниями. Присоедините к определен-

ности психических мотивов и образовавшейся устойчивости их словесного выражения еще и любовь к некоторым традиционным сюжетам, повторяющимся из рода в род, — и мы очутимся на почве эпоса и эпического стиля, то есть в конце долгого процесса, первые шаги которого мы пытаемся уяснить. — На параллель со стилем свадебных приговоров указано выше.

Заплата о видном деятеле становилась исторической былью, балладною песней, и переходила в предание; к ним приставали песни, навеянные казовыми событиями народной жизни, победами и поражениями, песни мифологического содержания. Все это пелось хором, порой и плясалось. О предводителе саксов Герварде говорится, что «mulieres et puellae de eo in choris canebant»; женский хор или хоровая пляска разумеется в следующем свидетельстве о битве шотландцев с англичанами при Eskdale:

Jung women, quhen thai will play,
Syng it emang thame ilke day.

По поводу смерти Ричарда Английского, убитого стрелой в Лемозине, так рассказывают *Annales Monastici: pro miraculo habetur apud multos, quod per multum tempus ante obitum regis solebant puellae normannicae canere in choreis:*

In Limozin sagitta fabricabitur
Qua tyrannus morti dabitur.¹

Как в Одиссее (IX, 266 след.) феакийские юноши пляшут под песню о пашнях Арея с Афродитой, так на фэрейских островах известные традиционные пляски исполняются под баллады из цикла сказаний о Нифлунгах, а в Дитмарше в былое время плясали под песни воинственного содержания. Хором пели, по свидетельству начала XII века, про деяния Вильгельма (*qui chori juvenum, qui conventus populorum... non resonant et modulatis vocibus decantant qualis et quantus fuerit*); то же предположили и для древне-германских эпических песен и тех греческих, которые мы теперь не различим в слове гомеровских поэм.

Мы не можем поручиться, насколько и в более древних, приведенных нами примерах содержание песни искони было крепко хору, тем менее обрядовому действию. Твердо сохранился лишь обычай: петь хором, играть, плясать песню, содержание ее не всегда обязывало. Кантилена о св. Фароне, которую, с плесканием рук, исполнял женский хоровод, входит в разряд былевых, исторических, рассмотренных выше, но когда во французской Канаде исполняют архаический религиозный танец под звуки «Евангелистой песни»,² во Франции — под

¹ [Ср. О. Воекел, *Deutsche Volkslieder aus Ober-Hessen*, CLVI—VII].

² См. мои Разыскания, VI, стр. 82.

песню о Николае угоднике и сожженном отроке (наша «жена милосливая»), нам станет ясно, что между текстом и движениями пляски нет ничего общего, что текст только опора ритма, игра отвечает требованиям того ритмического катарзиса, который мы встретили при начале синкретического действия, который греки обобщили в эстетический принцип.

На этой точке развития стоит целый ряд хоровых песен и плясок, которые мы не в состоянии приурочить ни к обрядовому акту, ни к мимической игре.

В Португалии перепеваются два хора, поочередно повторяя двустопишия на разные рифмы, с одним постоянным припевом, причем каждый хор подхватывает последний стих своей же, предыдущей строфы:

Per ribeira de rio
Vy remar o navio,
El sabor ey da ribeyra.

(Припев)

2 Per ribeira do alto
Vy remar o barco,

(Припев)

1 Vy remar o navio,
Ly vay o meu amigo,

(Припев)

2 Vy remar o barco,
Ly vay o meu amado.

(Припев) и т. д.

Точно два правильно перевивающихся варианта одной и той же песни. Пляшутся и поются французские *gondes*; я заподозрил обрядовое начало в немецких *Schwerttänze*, хотя, быть может, они по существу подражательно-гимнастические, как и сходные военные пляски, известные во Франции. В старые годы в Дитмарше исполняли так называемый *Lange Dantz*, в его различных видах, с топанием и прыжками, под звуки песен в роде: *Her Heinrich und sine Brüder alle dre*, либо: *Mi boden dre hövische Medlein* и т. п. Описание одного из таких протяжных танцев сохранил нам *Neosorus* (*Johann Adolph*): запевало, порой выбиравший себе товарища, который подпевал бы ему и вообще помогал, начинал песню с кубком в руке. Пропев один стих, он останавливался, и стих повторялся остальными. Они либо тут же подслушивали его, либо знали раньше. В том же порядке исполнялись и второй и следующие. После первого или второго стиха выступал и руководитель танца и с шляпой в руке принимался плясать, таким образом приглашая к тому же и других. Он соображался

с пением солиста, за ним и все участники в танце; порой он так же выбирал себе такого же помощника, как и запевало.

Особо следует поставить хорические игры с характером местных, церковно-легендарных воспоминаний: они могли явиться на смену и в формах древних народно-обрядовых, могли и сложиться на-ново из элементов, накопившихся в игровом предании. Примером послужит следующая бытовая картинка из Южной Италии. О св. Павлине, епископе Ноле, рассказывают, что он сам отдал себя в рабство в Африку, дабы освободить из неволи сына одной вдовы, попавшего в плен; когда по некотором времени он вернулся, жители встретили его песнями и плясками. 22-го июня в Ноле ежегодно чествуют это воспоминание праздником гильдий: устраивается по городу процессия, в которой несут громадные декоративные башни, украшенные статуями святых и гильдейскими эмблемами; в нижнем этаже башни пахарей Юдифь держит голову Олоферна. В процессии везут и корабль, на нем ряженный мавром, с сигарой в зубах, и св. Павлин, коленопреклоненный перед алтарем. Когда все башни соберутся на площади перед собором, носильщики начинают качать их взад и вперед, на плечах, под такт, указанный распорядителем; затем башни спускают наземь, и вокруг них устраиваются пляски: пляшут кругом мужчины, положив руки друг другу на плечи; в середине круга танцуют двое; порой они берут к себе третьего; он лежит у них на руках и сначала сам проделывает па́ в этом положении, затем стихает, точно его закатали на смерть — и вдруг поднимает голову, улыбается и принимается стучать кастаньетами. Другие в то же время ломают из себя акробатов, показывая разные *tours de force*, тогда как рядом в соборе епископ торжественно священнодействует у алтаря святого. — Легендарное воспоминание, разработанное народными, обобщившимися игровыми мотивами. Так новая песня создается нередко из старых формул. Не изучив исторического словаря этих мотивов и формул, исследователь как без рук в вопросах мифологического и поэтического генезиса.

Мы рассмотрели в кратком очерке разные виды хоровых действий, живших или еще доживающих среди культурных народностей. Их легко приравнять к категориям, установленным нами для народностей некультурных. Передвинулись только, мы видели, границы календарного обряда, торжествует текст, импровизация во многом уступила традиции, и из связи хора могут выделяться отдельные песни, самостоятельные целые, живущие своею особою жизнью и определяющие порой формы и роды художественной поэзии. Так обособились балладные песни из цикла весенних, свадебные, поминальные, заговорные. Греческая поэзия полна таких выделений, лишь названием напоминающих о своем обрядовом начале: элегия уже не вызывает в нас представления о погребальной песне, са-

тира о древней синкретической сатуре и т. п. Весь этот процесс предполагает, еще за пределами литературы, отдельных носителей, певца или певцов, вышедших из хора или дихории; и в то же время на почве хора и в амебейности даны были условия драматического действия: создавались жанровые сценки, как в наших весенних играх, с типами и масками, как в Ателланах, и такие же сценические эпизоды примыкали к обряду извне, не проникнутые и не обусловленные его содержанием. Таков характер немецких Fastnachtsspiele, нашей святочной игры в «боярина» и т. п. Не видно непосредственной эволюции обрядового хора, в котором так сильно развиты моменты движения и диалога, к тому целому, которое мы назовем драмой. Греческая трагедия указывает на идеальные условия такого развития и на его переходную степень — в культе. К этому вопросу, уже затронутому нами выше, нам еще придется вернуться. Культовая драма средневековой Европы, мистерия, остается в стороне: она вышла не из народных источников, в разрез и противоположность с народной обрядностью. Черты последней могли проникнуть в нее, когда она стала выходить из-под опеки церкви, но они отражаются главным образом в бытовых подробностях, типах. И наоборот: как церковь овладела на западе народной обрядовой игрой, введя ее в свой обиход, так церковная драма пристраивалась к народным хорошим действиям в пору их разложения или забвения, как один из элементов нового синкретизма. Когда в иных местностях Германии начальники двух народных трупп, исполняющих рождественскую мистирию, обмениваются загадками, препираются друг с другом в форме вопросов и ответов, нам ясно, что церковная драма примкнула к народному хоровому или амебейному действию. В Италии таков был, вероятно, первоначальный характер *staggio*: ветка майских обходов, игра и прение в роде тех, какие мы наблюдали в Германии; позже *staggio* принял рыцарский колорит и перешел в торжественное ристание, род казового турнира; теперь под старым названием разыгрываются народные пьесы, заимствованные из легенд святых и перешедших в народную книгу феодальных поэм и рыцарских романов.

IV

На почве хорического действия мы отметили постепенный процесс дезинтеграции и, в результате, ряды органических выделений и неорганических смещений; последние являются и живут спорадически, органические выделения вступили на путь развития. В последующей истории поэзии мы встречаем такие более или менее определенные типы, как эпикку, лирику, драму; в каких отношениях стоят они к той синкретической, хоровой поэзии, формы которой мы вправе считать древнейшими?

В какой последовательности развились они из этой протоплазмы, отвечая тем или другим вопросам бытовой или общественной эволюции?

Вопрос этот занимал эстетиков и историков литературы; решения шли в уровень с теми или другими общими посылками, философскими взглядами и приращением матерпала сравнений, разрушавших старые обобщения, вызывая новые. На первых порах считались с наличием историко-литературных данных, среди которых явление первоначального синкретизма не выделялось, пока более широкое изучение фольклора не выставило его в надлежащем свете.

Я коснусь лишь в немногих чертах истории вопроса, в которой меньше решений, чем неупорядоченных колебаний.

Начну с воззрений, полученных из а) *одностороннего обобщения фактов греческого литературного развития*, принятого за идеальную норму литературного развития вообще. И до Гомера были гимнические поэты и жреческие певцы, но грандиозное явление гомерического эпоса заслонило собою более древние начинания; он и представился стоящим в начале всего; история греческой литературы указывала далее на расцвет лиризма, позже на явление драмы; эта троичность и эта последовательность были приняты за нормальные и узаконены a posteriori философскою идеей. Таково построение Гегеля: на первом плане *эпос*, как выражение *объекта*, объективного мира, впечатление которого полонит не развитое еще сознание личности, подавляя ее своею массой. В другой исторической чередности личность начинает развиваться, и рост ее самосознания открывается в новой поэзии *субъекта*: *лирике*. Когда субъект окреп, является возможность критического отношения к миру объективных явлений, оценка человеческой роли в окружающем ее эпосе, страдательной или побеждающей, борющейся. Этому и ответило явление *драмы*, поэзии *объекта — субъекта*. С этой точки зрения драма могла представляться чем-то композитным, сводом, соединявшим результаты прежних воззрений и форм для выражения нового мирозерцания. «Драма — эпический ряд лирических моментов, говорит Жан Поль Рихтер; в ней объективное соединяется с лирическим. Драматический поэт — суфлёр души. Присутствие хора у древних было живою, цельною лирическою стихией. У Шиллера сентенции действующих лиц можно назвать маленькими хорами». * Насколько лирические партии хора в греческой драме участвовали в этом определении — ясно само собою.

Воззрения Гегеля надолго определили схематическое построение и чередование поэтических родов в последующих эстетиках. Примером может послужить Carrière * (*Wesen und Formen der Poesie*): «эпическая поэзия — заря культуры, первое слово, которым народ выражает свою сущность»; «можно сказать, что, с точки зрения искусства, драма представляет последний,

вершающий здание камень, ибо она покоится на соприкосновении и слиянии эпических и лирических элементов, да и в историческом отношении является лишь тогда, когда последние уже развились. Самая прозрачная история искусства, греческая, доказывает это всего яснее: так после Гомера и Алкея выступают Эсхил и Софокл, и в их трагедиях эпические партии в повествовании гонцов наслаиваются на лирические песнопения хоров». В другом своем труде (*Die Kunst im Zusammenhang der Kulturentwicklung* и т. д.) Carrière уже делает слабую уступку явлению синкретизма, предварившего все последующее развитие, но драма попрежнему является такою же композитной, как у Ж. П. Рихтера: в начале культуры поэтические роды еще не успели выделиться, дальнейшее развитие состоит в последовательном обособлении сначала эпоса, потом лирики, которые под конец соединяются в органическое целое драмы. Художественная ее обработка — мировая заслуга греков, подвиг Афин после персидских войн. Для этого не только необходимо было предварительное развитие музыки и пластики, но и выделение, из первоначального, безразличного единства поэзии, сначала эпоса, потом лирики; надо было прежде развить искусство рассказа, затем уметь выражать настроение чувства, дабы то и другое соединилось в драме... Таким образом в Афинах слились, в создании новой художественной формы, ионийский эпос, дорическая хоровая лирика и эолийская лирика личного чувства. — Подобные взгляды мы встречаем и в поэтике Ваккернагеля, * у Benloew'a (*le drame qui marie le lyrisme à l'épopée*), * еще недавно у Лакомба. *

В стороне от этого построения, мирясь и не мирясь с ним, высказано было другое. Основано оно на b) *психологических* посылках, навеянных современным пониманием лиризма, которое и проектировалось в начало развития; туда же вело, быть может, и приравнение древнейшей гимнической поэзии, выросшей в обрядовой, хорической среде, к лирике личного чувства. Таково понимание Жан-Поль Рихтера: «Лирика предшествует всем формам поэзии, так как чувство — мать, искра, зажигающая всякую поэзию, подобно тому, как лишенный образа огонь Прометея оживляет все образы». * В комментарии к своему переводу поэтики Гегеля Бенар* выразил свое несогласие с взглядом автора на более позднее, будто бы, развитие лирики сравнительно с эпикой: наоборот, на лирическую поэзию всегда смотрели, как на самую древнюю и общую форму поэзии: это — первый крик души к своему творцу, голос, поднявшийся из глубины сердца, движимого благодарностью и восторгом; выражение наивно-вдохновенной мысли. Всюду лирическая песня предвзяла эпическую. — Подобные воззрения заявлял и Benloew (*Le lyrisme est la poésie des peuples qui n'en ont pas d'autre*), их разделяют Talvy и Schipper, Westphal и Croiset, Regnaud и др. * Léon Gautier мотивировал

их с обычным ему пафосом. «Представьте себе первого человека в момент, когда он вышел из рук своего творца и впервые окидывает взором свои недавние владения. Представьте себе, насколько возможно, живость и глубину его впечатлений, когда великолепие трех царств природы отразилось в умственном зеркале его души. Вне себя, опьяненный, почти иступленный от изумления, благодарности и любви, он поднимает к небу очи, которых никогда не удовлетворит зрелище земли; тогда, открыв в небе бога и воздав ему хвалу за красу и свежую гармонию его творения, он разверзает уста; он заговорит; нет, он запоет, и первая песня этого властителя мира будет гимн богу-творцу». Такие гимны он станет петь и впоследствии, славословя Создателя; таков древнейший поэтический род, который греки называли по внешнему признаку, аккомпанементу на лире — лирикой. Но люди плодились и разошлись в народы; поэзия гимнов более не удовлетворяла; славословили бога, затем стали петь хвалы вождям, народным героям, но для нового содержания формы гимна или оды оказались слишком тесными. Тогда зародился новый род поэзии, менее восторженный, более повествовательный: сказывали (ἔτω) о войнах, народных победах и невзгодах; начали с мифов, пока еще не проснулся исторический такт. Но и эту эпическую поэзией не удовлетворились, она приедалась; хотелось чего-то более живого, захватывающего. И вот у некоторых поэтов явился замысел: вместо того, чтобы воспеть гимн герою или поведать о его подвигах, они собрали своих друзей и сказали: ты назовешься именем такого-то лица, примешь его облик, его костюм, станешь говорить и действовать, как он: ты будешь Орестом, Агамемноном, Улиссом, Ахиллом, Гектором. — Люди приняли с восторгом эту новинку, заменившую рассказ действием — драму. *

С подобным взглядом на хронологическое первенство лирики мы еще встретимся в одной из новейших работ, только мотивы будут другие, не навеянные идиллическим взглядом на первобытного человека с его воплями благодарности к творцу.

От увлечения нормами греческого развития, где на первом месте истории стоял эпос, и от психологически-отвлеченного предпочтения лирики, как естественного крика души, 1) *историко-этнографическая школа* выходила последовательно к понятию древнего хорового синкретизма (Мюлленгоф, Ваккернагель, фон-Лилиенкрон, Уланд, Гейер и др.), * из которого развились поэтические роды. Уже Vanloew, стоящий за большую древность лирики, говорил о сплетении эпических и лирических элементов в поэзии первобытных народов (mais elle n'est cela que virtuellement pour ainsi dire). Неопределеннее выразился Штейнталь: первые элементы поэзии и остальных искусств даны преданием (Sage) и культом. Гимн, стало быть, лирика, эпос и драма, вначале почти нераздельные, выступают впослед-

ствии, при благоприятных обстоятельствах, особо и самостоятельно. Как язык, миф и религия — создания народного духа, так и начала поэзии — в народной, выразившейся особенно в лирике, но всего ярче в эпосе. *

Гастон Парис различает в первобытной поэзии два течения, лирическое и эпическое, смешанные, у иных народностей никогда не доходившие до дифференциации, выразившиеся в произведениях эпических по содержанию, лирических по форме. У народов с исторической ролью и преданием является потребность не только высказать свои ощущения по поводу того или другого события, но и рассказать о них, на память себе и потомкам. Форма таких песен на первых порах страстная, отрывочная, отстаивается со временем в нечто более ясное, правильное, объективное; лирический элемент утрачивает почву, и народная поэзия переходит к эпике. *

Так выяснилось, рядом с понятием синкретизма, и другое: понятие лирико-эпического жанра, как переходной степени развития. Остается попрежнему открытым вопрос об относительной хронологии эпики и лирики. Исследователи отвечают разно: Лахман, Ваккернагель, Коберштейн, Мартин, Барч, фон-Лилленкрон, Вильманс ставят лирику позже эпики, Я. Гримм, Мюлленгоф, Шерер это отрицают. * Разногласие объясняется тем, что в понятие древней лирики и эпики бессознательно переносятся моменты различной ценности, и что под лирикой одни разумеют не то, что другие.

Поэтика Шерера * пролила бы, вероятно, свет на многие из нерешенных вопросов, если б не осталась наброском, остовом лекций, полным блестящих идей, но и недосказанностей. Шереру снилась поэтика будущего, построенная на массовом сравнении фактов, взятых на всех путях и во всех сферах поэтического развития; широкое сравнение привело бы и к новой, генетической классификации. Эта поэтика очутилась бы в таком же отношении к старой, законодательной, в каком историко-сравнительная грамматика к законодательной грамматике до-Гриммовской поры. Все это остается пока и, вероятно, надолго останется — идеалом.

Шерер откровенно стал на синкретическую точку зрения, но не выдержал ее до конца, не выяснил моментов развития, когда из пестрой связи игровых проявлений выделяется то, что мы назовем поэзией, ячейкой поэзии. Предполагается в начале смешение поэзии — песни с музыкой и мимической пляской; для древнего периода, который мы пытались характеризовать, когда элемент слова отсутствовал в синкретической игре, либо выражался восклицаниями, можно сказать, что в впечатлении целого слово не играло определяющей роли. Шерер обобщает этот вывод с очевидною натяжкой: «поэзия не в одном только художественном употреблении речи», говорит он и иллюстрирует это примерами: балета, обходящегося без слов, пантомимы,

наконец средневековой мистерии, которая пелась и плясалась, производя художественное впечатление именно в этой связи, не одним только словесным элементом. Отсюда вывод, что пантомима — поэтическое произведение без слов (*ein dichterisches, poetisches Kunstwerk*). Мы выйдем из противоречия, поставив вместо «поэтического» хотя бы «художественное».

Итак: хоровая песня с плясом, откуда начало поэтического ритма; с радостными кликами и смехом, потому что поэзия ответила прежде всего требованиям забавы, удовольствия; одним из древнейших ее моментов был эротический. В это определение не укладывается многое, о чем могли петь и пели; куда девать, например, причитания? Нельзя же говорить в пору зарождения поэзии об эстетической субституции.

Рядом с ритмической хоровой песнею — сказка в прозе, начало эпики. Чередование стихов и прозы, встречающееся у разных народов,¹ понято, как переходная степень эпического изложения; происхождения самой формы Шерер не объясняет: совершилось ли смешение сказа, партии корифея, с хоровым припевом, что могло бы повести к чередованию ритмических и неритмических партий? Дальнейшей формой будет эпическая песня в стихах, но не в строфах, ибо строфа развивается в хоровом исполнении, а эпическая песня, «эпос», как выражается Шерер, сказывается одним лицом, это его «индивидуальный подвиг». Любопытно, как объяснилась бы с этой точки зрения строфичность французских *chansons de geste*. Но и лирика, при ее зарождении, оказывается таким же индивидуальным делом: кто-нибудь один выражал свою радость, удовольствие, эротические чувства; если у него были сочувственные слушатели, его настроение сообщалось и им; на этом основано наше участие к лирической поэзии вообще.

Начал драмы из элементов хоровой песни Шерер не касается вовсе; можно было бы ожидать несколько соответствующих указаний в отделе, посвященном «родам поэзии», но именно здесь автор оставляет историческую точку зрения для обычного схематизма, орудуя понятиями эпоса, лирики, драмы, как чем-то объективно данным, строго определенным, в чем можно разобраться, плодя новые формальные категории. В эпосе подчеркивается, например, элемент повествования; сюда отнесены эпопея — и баллада и романс, отмеченные, впрочем, названием эпико-лирического рода. Целый ряд любовных песен с эпической канвой подобает извлечь из отдела лирики и отнести к эпике; надо из лирики выделить все эпическое, — хотя эпический рассказ может быть проникнут лирическими моментами. И в то же время широко распахиваются двери из лирики в драму: диалогические партии в лирике принадлежат полудраматическому роду, точно так же, как

¹ См. мои Эпические повторения, I. с., стр. 118 след.

«молитва», «послание», «героида», хотя, сама по себе, она может носить и эпический характер и т. д.

Историко-сравнительная поэтика не осветила категорий формальной.

Книга Шерера вызвала более полемики, чем сочувствия. С нею мы вступаем в область новейшей литературы, посвященной интересующим нас вопросам. Я остановлюсь лишь на некоторых ее явлениях; в них старое и новое чередуются, эволюционная точка зрения с умозрительной, черпающей свои обобщения из современного художественного опыта. Я не отрицаю значения умозрения, если его психологические и эстетические выводы построены не на одиноко стоящих, хотя бы и казовых фактах, а на идее развития в широкой исторической перспективе.

Начну с работ, не задававшихся целями исторического изучения.

Какой из двух родов поэзии, лирика или эпос, относительно древнее, на этот вопрос мы не найдем ответа в книге Werner'a (Lyrik);* только, полемизуя против Шерера, он делает замечание, что в эпике момент чувства, стало быть, лирический, кажется ему древнее повествовательного; вместе с Шерером он считает эротическое начало существенным в лирике эпохи зарождения. Для поэтических родов устанавливаются два деления: по содержанию и по форме. По отношению к первому следует отличать два рода: лирический и другой, для обозначения которого у нас, в сущности, нет соответствующего выражения; этот-то род и распадается по форме на два вида: эпос и драму. Как видно, первое деление основано не на процессе исторического развития, а на знакомом старой теории признаке не содержательно-психологического, а формального характера: что лирик выражает свои личные ощущения, тогда как задача эпического и драматического поэта изображение характеров, положений, действий других людей. Будто все это не вызывает и в личности поэта личной оценки, стало быть, и выражения индивидуального ощущения? Ведь и лирика, как понимает ее Вернер, лирика самонаблюдения предполагает раздвоение субъекта, часть которого и становится объектом анализа, не говоря уже о народной песне и той древнейшей, которую мы можем конструировать для начала развития, где для субъективного анализа в нашем смысле слова и не было места. — Это позволит нам устранить и другую характеристику, не оправдываемую ни психологическими, ни историческими фактами: будто лирика довлеет самой себе, одинокий жанр, *einsame Gattung*, тогда как эпос и драма предполагают общество, публику; они — *gesellige Gattungen*. Одинокая лирика «про себя» принадлежит эстетической абстракции, как школьному схематизму — установление 256-ти лирических родов. Из них лишь 16 признаются чистыми, беспримесными; для неко-

торых других допущено соприкосновение лирики и эпоса (знакомый нам лирико-эпический жанр) и предполагается несколько новых определений, например, эпико-лирики для пьесы, в которой эпический элемент преобладает над лирическим (Гётевская баллада: *Der Fischer*); или даже естественно-политической лирики (*Natur-politische Lyrik*) для политической сатиры Уланда (*Schwindelheber*). Это напоминает пастушеско-комические, историко-пастушеские и траги-комико-историко-пастушеские драмы, о которых говорит Гамлет.

Valentin также недоволен ходячим распределением поэтических родов на эпiku, лирику и драматику и, не считая существенным их отличие по форме, строит свою теорию на понятии *Gattung*, обособляя таким образом эпiku, лирику и поэзию рефлексии. Но что такое *Gattung*? Это — *сущность содержания*, сюжета, столь тесно обусловленная природою, настроением поэта (*dichterische Wesenheit*), я сказал бы: его *особой апперцепцией действительности*, что всякое изменение первой существенно отразится и на второй. Лиризм Жан-Поль Рихтера, например, не находил себе выражения в эпических формах романа и — находил в бесформенных *Streckverse* его прозы. * Этим устраняется категория формы.

Далее понятие *Gattung* двойтся: внешний мир действительности дает поэту объективное, эпическое содержание, он воспринимает его, разрабатывает субъективно, одолевая его рефлексиею, извлекая из него момент чувства: материал лирики. Эпическо-объективное содержание является таким образом общим субстратом, художнику принадлежат рефлексия и чувство, и я устранил бы «эпическое» из понятия *Gattung*; но автор продолжает говорить о трех *Gattungen*, в сущности, трех элементах, присущих в разных сочетаниях каждому поэтическому созданию. Именно разный характер сочетаний и привел его к установлению трех названных выше поэтических категорий: «мы говорим об эпическом процессе, когда сообщаются представления с целью вызвать в нас такие же ощущения, какие вызвали бы в восприимчивой личности действия, возбудившие эти представления. Мы говорим о лирике, когда чувство, которое желают в нас возбудить, не возникает в нас непосредственно из представлений, а из такого же чувства, своеобразно сложившегося в какой-нибудь личности и в этой своеобразности сообщаемого другим, что, при средствах языка, возможно лишь путем усвоенных им представлений. Наконец, мы называем рефлектирующим процесс размышления, вызывающего оценку и выводы». Все дело в качестве смешения при тождестве участвующего материала; мы в царстве переходных сложений, в которое отринутое учение о форме вносило какой-то внешний распорядок: представление вызывает представление и — повторение ощущений, чувство вызывает чувство путем представлений языка, образных, эпических.

Автор опирается на это качество языка, чтобы придти к такому определению поэзии, в котором расплываются его прежние понятия об «эпическом», как об одном из элементов, *Gattung*, поэтического творчества — и как о субстрате действительности. Оказывается, что поэзия, как словесное искусство, — искусство эпическое, оно поднимается до лирики — музыки, лишь борясь с своим материалом; между ними — танец, который может быть и эпическим, и лирическим. Мы встречали в первобытной синкретической игре пляску в соединении с элементом действия, из которого разовьются впоследствии формы драмы; но до (художественной) драмы дошли не все народы, говорит автор, она не «истекает непосредственно из сущности поэзии», не род, а форма, которая одинаково служит и эпическому изображению, и лирическому чувству, и рефлексии.

Иное деление родов находим у Лакомба (*Introduction à l'histoire littéraire*, стр. 7, 318 след., 341). Стоит ли устанавливать их иерархию? спрашивает он себя и отвечает положительно. Если с философской точки зрения их различие и может показаться бесполезным, то во-первых вопрос о преимуществе одного над другим неотделим от вопроса о прогрессе в литературе, во-вторых самое существование жанров — исторический, социологический факт, одна из литературных институций, заслуживающих изучения. Мы ожидаем после этого заявления, что иерархия Лакомба будет историческая, социологическая; вместо того мы получаем одну из обычных банальных схем, построенных на психологических и эстетических посылках. Лирика (в стихах или прозе) — это жанр, где поэт свободно выясняет самого себя, свои чувства и мысли. Она по необходимости односторонняя, и это указывает ей скромное место в иерархии: романист, драматург выше лирика по разнообразию вызываемых им ощущений; к той же оценке ведет и положение автора, впрочем не развитое, что высшая цель искусства — создавать характеры, *individuer*. В противоположности с лирикой — драматика: сюда относятся все произведения, в которых художник заставляет действовать, чувствовать, говорить другие лица. Такие произведения известны были «во все эпохи» (?), рядом с другими, где автор показывается и сам, поясняя и обсуждая то, что делают его марионетки. Это — эпика; «логически» — это «смешанный род», *genre mixte*.

От отвлеченно-эстетических построений Вернера, Valentin'a и Лакомба, едва ли имеющих обогатить практическую поэтику, перейдем к некоторым работам, в которых поставлены были и обобщены вопросы поэтики исторической. Я имею в виду Якововского и Летурино.

Якововский * выступил в защиту *Urlyrik*, подчеркивая ее субъективное содержание на почве древнего ритмического син-

кретизма. Для него лирика — выражение, эмбрион зарождающегося субъективизма. Первобытный человек переживает приятные и неприятные ощущения; одни из них так и остаются непроизводительными, тогда как другие непосредственно переходят, каким-то психо-химическим процессом, в лирику, когда особенно сильный аффект выведет человека из состояния душевной косности. Лирика является таким образом выражением ненормального состояния сознания; ее материал — приятные и неприятные ощущения; форма — звуки, междометия; если бы сравнительное языкознание поставило себе задачей изучить восклицания, общие всем языкам, мы открыли бы в них следы первоначальной лирики. Эмоциональный момент восклицания указывает на пение, содержательный — оформлен в слове; отсюда положение, что поэзия (?), слово и пение — три ветви, выросшие из одного корня. Поэзия упомянута раньше времени: пока мы на почве восклицаний; ими достигается такой же катарзис приятных и неприятных ощущений, как движениями сердца, дыхательного аппарата, мускулов на ходу, в пляске. Начала лирики в связи с пляской, с пляской ритмической. Автор останавливается на физиологическом значении ритма, симметрии, играющих роль и в мире животных, где то и другое служит и пособием, и приманкою в пору случки. Ритмический характер первобытной лирики стоит в связи с ритмом сопровождавших ее плясовых движений; повторение движений вызывало и соответствующее повторение лирических звуков, восклицаний: это зародыш стиха; повторение одной и той же мысли, выраженной в тех же однообразных звуках — начало лирической песни; удовольствие, какое находили в сложении одинаковых звуков, поддерживалось другим, уменьем воспроизводить уже сложившиеся, затверженные, в чем мы усмотрели выше начинающийся рост предания.

Переходя к сюжетам первобытной лирики, автор выделяет особо лирику основных позывов: голода и любви, к которым пристраивается лирика зрительных и звуковых впечатлений. Из последних двух отделов не придется ничего извлечь: нельзя же серьезно говорить, по поводу того и другого, о зарождении эстетического чувства природы (*Ursprung des Naturgeföhls*), когда рядом предполагается лирика аппетита. Что касается любви, основного мотива древнейшей поэзии, по мнению Шерера и Вернера, то эта категория у места лишь в том случае, если мы ограничим ее понятием физиологической, обрядовой эротики. Уже не раз этнографы замечали теоретикам поэзии, что собственно любовные песни не принадлежат к той поре развития, которую имеет в виду автор: в рамки его субъективизма и выражающей его *Urlyrik* не укладывается поэзия личного чувства.

Первобытная поэзия была чисто субъективною (*Urpoesie war reiner Subjektivismus*), повторяет он в одной из последних

глав, то есть была одиноко-лирической, ибо публики — нет. Нечто подобное проскользнуло перед нами и во взглядах Шерера и Вернера. Предполагается, что первобытный человек жил как-то особью (у Якововского — в домах; это пещерный-то!) и мог одиноко предаваться своим ощущениям. Затем явилась первая публика — женщины; если певец обращался к ней, он уже был эпиком; если она ему отвечала, то выходил диалог, начало драмы.

Так легко устанавливается порядок эволюции, если забыть, вместе с автором, сообщенные им же факты и объективные выводы. Субъективная лирика кликов и воплей удовольствия или боли понятна, как физиологический субстрат языка и поэзии, но отсутствие публики, то есть себе подобных, предполагает исторические отношения, мыслимые разве в отвлечении. Далее представления групповых особей мы в истории человечества возойти не можем; язык, поэзия, обряд (на обрядовую сторону древней поэзии Якововский не обратил внимания) указывают на общение, «публику», и это сразу вводит нас в отношения синкретизма, с лирикой его возгласов, с обрывками эпического сказа и ритмическим действием. Здесь точка отправления для дальнейшего развития.

Так понят этот вопрос и в компилятивном труде Петурнò: * развитие идет от драматических игр и забав (у первобытных и древних народов) к неразвитым еще формам драмы, от которой мало по малу отделилась лирика. Я не остановлюсь на разборе этой книги, лишенной самостоятельных взглядов; Матов * попытался соединить их с теорией Якововского, отвечая на вопрос: эпос ли древнейший род поэзии? Ответ едва ли из удачных. Поэзия, говорит автор, первоначально связана с мимикой и танцами: драматические начатки, проявлявшиеся в глубокой древности в играх и процессиях. Из этой связи выработались и стали особо лирика и эпос, и когда развитие коснулось мимики и музыки, стал возможен и новый организм — драмы. Это напоминает ее определение у Ж. П. Рихтера: эпический ряд лирических моментов. Первою выделена лирика — и мы впадаем в субъективную *Urlyrik* Якововского с моногамией, как древнейшею формой брака: публики нет, жена — первая публика для лирика-мужа; отсюда, как у Якововского, выход к эпосу и драме: «всякий раз, как только жена отвечает мужу не только мимикой, но и словами, лирическая поэзия делает шаг к эпосу и получает в то же время драматическую форму». Но ведь драматическая форма уже дана в первобытном синкретизме, из которого выросла *Urlyrik*? И далее мы не выходим из противоречий: лирика сделала шаг к эпосу и драматической форме, «но настоящая эпика развивается лишь тогда, когда из семейства образуются роды. Тогда не только чувство любви, но и другие чувства заставляют человека делиться своими впечатлениями с дру-

гими, а это вызывает подражание; таким, может быть, смутным желанием звуками и движениями произвести то же чувство, которое создало эти звуки и движения у того, кто первый их произнес, объясняются общественные хороводы и песни у первобытных народов». Стало быть, опять новообразование драматической формы, уже дважды являвшейся на очереди развития.

Матов несогласен с «философами-археологами» (Миклошич), полагавшими, что «первоначальная поэзия была эпической, так как древнейшей формой общественной жизни был род (союз, задруга, клан и др.), и таким образом не было места для индивидуальности, для лирической поэзии». Опровергая это воззрение, автор ломает меч и над своим собственным, усвоенным от Якобовского. Последний допускает, «что до образования общества человек был самостоятельную единицей; следовательно, индивидуальность была только во время периода неустройства, и только в это время процветала лирика. Но, может быть, человек был стадным общественным животным, — тогда куда же отнести первичную лирику?» И автор сразу переносит нас от лирики прачеловека к лирике рода: «одно забывали в таких рассуждениях, продолжает он: если исчезает (?) личность в задруге, роде, то все же остается некоторое личное сознание, а последнее, в более сильных (?) формах, и есть родовое, общее. Целый род имеет одинаковые интересы, одну мораль, веру и чувства, и это лучшие условия для лирических произведений, которые создаются отдельными личностями, но воспроизводятся целым родом и понятны каждому его члену. И Летуриб допускает такой именно *lyrisme du clan*... В Греции... существовали хороводные песни лирического характера, и только позднее развивается эпос. Как все эстетические игры и забавы австралийцев, так и песни их, соединенные с хором и мимикой, обнимают целый клан, среди них имеются и лирические (?). Папуасы, у которых хоры являются для изображения всяких важных общественных событий, как жатва, война и проч., сопровождают хор словами, которые, хотя (?) ведутся в диалогической форме между начальником и родом, но, в сущности, выражают воинственное (то есть лирическое?) настроение рода и пр. В позднейшем периоде времени, когда явилась частная собственность, частные интересы..., когда образовались разные классы, разные убеждения и проч., явилась другая лирика, главное содержание которой — любовь».

Кажется, сам автор не пришел к какой-либо ясной, генетической формулировке своих воззрений. Его последние выводы всюду ставят вопросы: «необходимо признать, что только в усовершенствованной форме драма — самый молодой род поэзии, а в форме начальной она могла явиться очень рано». Лирика поспрежнему — главное содержание первичной поэзии;

«говорю — главное, потому что и эпические творения создавались тогда, когда образовывались род и семейство, что видим из наблюдений (?). Позднее, вследствие долгого промежутка времени и при известных (?) обстоятельствах, мог возникнуть и создаться чистый (?) эпос, в то время как чистый (?) лиризм свойствен самой глубокой древности».

Мне остается сказать еще несколько слов об одном учебнике поэтики и одной новейшей попытке основать ее на исторических данных. Краткий обзор Боринского * ставит лирику во главе развития, не без неясностей: чистейшее выражение поэзии в лирике, говорит он, в лирике, еще не окутанной внешним, фактическим материалом эпоса и драмы; сам поэт — герой своей песни; это переносит в первобытную поэзию понятие современного, старающегося отрешиться от окружающего, индивидуализма. Далее мы узнаем о хоровой песне (Chorlied), как об явлении уже более позднего порядка: хоровая песнь — это единение, слияние лирических моментов (die einheitliche Zusammenfassung einer lyrischen Mehrheit), не слияние, а первоначальный синкретизм эпических и лирических начал. Этот-то сводный хор и разложился впоследствии в греческую и средневековую церковную драму; пора Renaissance выработала из нее оперу.

В недавно явившейся книге Брухмана мы не найдем оправдания ее второго заглавия: Poetik, Naturlehre der Dichtung (1898). * Исходною точкою является синкретизм песни и пляски в его древних и новых проявлениях, но идея эволюции намечена слабо, и указания практической поэтики занимают оставленное ею поле. Первым сказалось в песне чувство; «эту субъективную непосредственность мы называем лирическою»; не следует представлять себе эту первобытную песню в формах нашей любовной, предполагающей двойственность участвующих лиц, либо в виде соло с поддержкой хорового припева; всякий был личным творцом своей песни, хотя пел не один, а в присутствии других. — Не трудно угадать поводы к такому построению: надо было спасти в период хоровой песни субъективизм лирики, причем субъективизм смешивается с единоличным почином, творчеством певца; но единоличность не есть непременно субъективизм. Автор, впрочем, сам противоречит себе в другом месте, противопоставляя эпическому певцу, как выделившемуся перед лицом слушателей, древнейшую поэзию, которая пелась сообща. Так могли исполняться, по его мнению, и лирико-эпические песни, например причитания, которые предварили появление эпических, вызванные, вероятно, религиозною обязанностью поминать предков за трапезой, у очага и на могилах.

Что общего говорится далее о поэтических родах, принадлежит стилистике: подобно Вернеру, Брухман предлагает отличить лирику от другого жанра, распадающегося в свою

очередь на эпическую и драматическую; ибо всю поэзию можно разделить, с формальной точки зрения, на драматическую и недраматическую, скорее, диалогическую и недиалогическую, с смешениями и сложными определениями вроде следующих: Манфред Байрона — рефлексия в формах фантастической драмы, Королева Меб Шелли — эпос в драматической форме и т. п.¹

V

Предложенный разбор некоторых выдающихся трудов, посвященных вопросам поэтики, выяснил положение дела: вопрос о генезисе поэтических родов остается попрежнему смутным, ответы получились разноречивые. Если далее я пытаюсь предложить свой ответ, то, разумеется, под опасением прибавить одно гипотетическое построение к другим. Я обойду период восклицаний и бесформенных зародышей текста и начну с более развитых форм хорической поэзии.

Представим себе организацию хора: запевало-солист, он в центре действия, ведет главную партию, руководит остальными исполнителями. Ему принадлежит песня-сказ, речитатив, хор мимирует ее содержание молча, либо поддерживает корифея повторяющимся лирическим припевом, вступает с ним в диалог, как, например, в дифирамбе Вакхилида. В греческом дифирамбе и пэане в известную пору его развития, как и в гимне Гераклу Архилоха, песню вчинал и вел (*ἐξάρχειν*) корифей, участие хора обозначается словом *ἐφουμάζειν*.

Итак: песня-речитатив, мимическое действие, припев и диалог; в начале драмы мы найдем все эти моменты, разнообразно выраженные, с тою же руководящею ролью певца-корифея. Мы видели, что австралийская пантомима сопровождалась песней распорядителя-запевалы, пояснявшего ее содержание; на Яве в его руках *libretto*, исполнители выражают его суть жестами и движениями. Средневековые люди представляли себе в таких именно чертах исполнение классической драмы: кто-нибудь один, *recitator*, говорил диалогический текст за актеров, игравших молча. В рукописях Теренция встречается такая картинка: в небольшом домике сидит *recitator* Каллиоппий, он высунулся из него с книгой в руках, перед ним скачут и жестикулируют четыре пестро-одетых фигурки, в масках и остроконечных шляпах, древнем *pileus*, унаследованном нашими потешниками и клоунами от древних комиков. Отразилась ли в таком представлении драмы, как театра марионеток, память об исполнении трагедии и пантомимы императорской поры, с их разделением слова и мимики, или это

¹ Уже во время печатания этой статьи явилась поэтика Евг. Вольфа (Eugen Wolf, *Poetik. Die Gesetze der Poesie in ihrer geschichtlichen Entwicklung*. Oldenbg. u. Lpz. 1899).

представление поддержано было и народным игровым преданием? На испанской народной сцене *un músico* поет романс, и по мере того, как он поет, соответствующие лица выходят на сцену, выражая жестами сюжет песни.

Руководящая роль корифея удержалась и в тех случаях, когда хор участвовал в игре не только мимикой, но и словом. В греческой драме актер произносит иногда пролог, в индийской дирижер играет сам, вводит на сцену актеров, является истолкователем действия, как и в средневековой мистерии есть *evocator*, объясняющий публике, в каких обстоятельствах и почему действующие лица будут держать те или другие речи.

Все это — выродившиеся и развитые формы старых хороших отношений; ими объясняются и следующие факты, в которых, к сожалению, не ясно распределение партий сказа и песни. В Нормандии песня заодно поется, сказывается и пляшется: *danser, dire et chanter*; граф *de Bourmont* наблюдал такой распорядок на одной свадьбе: молодые люди, пришедшие из города, пели и жестикулировали, крестьяне пели, скрестив руки и закрыв глаза; после каждого припева они наперед говорили, о чем будут петь в следующем куплете.

Позже формула: *danser, dire et chanter* устраняется другой: *dire et chanter, singen und sagen*. Она знакома старо-французскому и средневерхненемецкому, литературным, не песенным эпосам, не отвечая их изложению. Либо это архаистическое выражение, уцелевшее из хоровой поры и отвечавшее древней смене речитатива-сказа и припева, либо наследие единоличных певцов, которые сказывали и пели, захватывая порой и партию хора, *refrain*.

Когда партия солиста окрепла, и содержание или форма его речитативной песни возбуждала сама по себе общее сочувствие и интерес, она могла выделяться из рамок обрядового или необрядового хора, в котором сложилась, и исполняться вне его. Певец выступает самостоятельно, поет и сказывает и действует. В рассказе Сан-Галленского монаха лонгобардский жонглер поет сложную им песню и вместе с тем исполняет ее оркестически (*se rotando*) в присутствии Карла Великого. Может быть, мы в праве предположить в данном случае не народный тип, выродившийся из хорового обихода, а тип захожего фигляра, мима; позднейшие жонглеры соединяли песню и мимическую пляску еще и с профессией фокусника, вожака медведя и т. п. Но мы видели подобное же соединение на другой почве рядом с практикой хорового начала: так сказывают и поют и действуют единолично индийские певцы и носильщики в Занзибаре. У армян *tzoutzg (stoustg)* означало мимическую пляску на какую-нибудь историческую или мифологическую тему, под звуки хоровой песни, но у них был и певец-актер, *goussan* (отличный от *ergist'a*: певца, музыканта), представлявший такие же сюжеты, подпевая и поды-

грявая себе. Такого единоличного певца-актера, изображавшего типы и разыгрывавшего диалогические сценки, знали и средние века: это *recitator* у *Galfredus de Vino salvo, contrafazen, remendador* провансальцев; не иное означает, быть может, и староверхненем. глосса: *einwigi: singulare certamen* — и *spectaculum = spil*. Отсюда развился литературный жанр драматического монолога: практика и поэтика индийского театра оформила его под названием *bhâna*; для средних веков типом может служить *le Dit de l'herberie Rustebuef'a* (XIII века) и *Le franc archer de Bagnolet*. *

В подробностях такой личный сказ-песня мог разнообразиться. Сказывали — пели и подыгрывали сами себе; в таких случаях певец сначала пел строфу, затем повторял ее мелодию на инструменте. Так до сих пор поют итальянские народные певцы, так пели, вероятно, и средневековые эпические песни. Бретонские и уэльские *lais*, в сущности, мелодии, исполнявшиеся на *rote'e*, * слова служили как бы объяснительным к ним текстом; и теперь еще в Уэльсе мелодию играют на арфе, и певец импровизирует текст на музыкальную тему. Либо сказ и аккомпанемент распределены между разными лицами: сказывали французские *Chansons de geste*, и кто-нибудь подыгрывал на *symphonie*; жонглёр подыгрывал трубадуру; то же было во Франции и Германии. При таком исполнении получалась большая свобода для мимического действия; в жонглёрском репертуаре такое распределение могло быть обычно: так действуют и наши скоморохи; у Понтана (в его диалоге *Antonius*) является *histrio personatus* и вместе с ним певец, которого он перебивает своими шутками; когда грузинские мествыре ходят вдвоем, один из них играет на гуде (род волынки), другой поет о подвигах своих соотчичей, о минувших бедствиях страны, рассказывает легенды, славит природу своей Карталинии, импровизирует приветствия слушателям, порой пляшет и паясничает и падает в грязь им на потеху. Греческие гилароды (= симоды) и магоды (= лизиоды) принадлежат к тому же типу: кто-нибудь подыгрывал, гиларод, в торжественной белой одежде, с золотым венком на голове, исполнял оркестически сцены серьезно-балладного содержания (*παρὰ τῆν τραυφδίαν*), магод выступал в женском костюме, и сценки его — бытовые (*παρὰ τῆν χωμφδίαν*): он мимировал неверных жен, сводень, человека навеселе, пришедшего на свидание с своею милою (*Athen. XIX, 620—621*). О Ливии Андронике, родоначальнике римской литературной драмы, говорят, что в начале он сам пел и мимировал действие, но, потеряв голос, разделил роли, предоставив себе лишь молчаливую игру.

До сих пор дело шло о выделении одного певца, уносившего с собою речитатив и вместе с ним предание хора: *dire et chanter*. Но мы предположили выше, что выделялись порой и два певца, что дихория создавала амебейность, антифонизм, до сих пор

дающий формы народной лирической песне. Амебейное начало обняло и гимнические агоны, и шуточные прения, и обмен загадок и диалогические сценки. ¹ Вспомним мифы о состязании Аполлона и муз с тем или другим певцом (отразившие, как полагают, замену одного музыкального лада другим), потешные препирательства скоморохов у Горация (Sat. I, 5, v. 51), жанр идиллии и эклоги, агоны греческой комедии, парное выступление комических типов в эпизодах у Плавта и в итальянской народной шутке; второго актера (*stupidus*) при главном в исполнении римских мимов, прения пастухов в старофранцузской мистерии, немецкое *Kranzsingen* и т. п. В амебейный репертуар входили и эпические сюжеты: в чередовании певцов, воспринимавших один другого, мог развиваться один и тот же песенный сюжет. ² Два варварских певца, прославлявших перед лицом Атиллы его победы и доблести, рассказ *Vidsid'a* о том, как он пел вдвоем с своим товарищем *Scilling'om*, ничего не говорят о характере их исполнения; * на некоторые соображения наводит диалогизм в эпических произведениях немецких шпильманов; но есть факты, свидетельствующие, что амебейный способ исполнения эпических песен существовал и еще существует в народной практике. К примерам, приведенным мною при другом случае, присоединю и следующие. Якутские былины — олонго пелись встарь несколькими лицами: один брал на себя рассказ (ход действия, описание местности и т. д. *libretto*), другой роль доброго богатыря, третий его соперника, остальные пели партии отца, жены, шаманов, духов и т. п. Теперь чаще случается, что один певец исполняет все партии. — Я напомнил при другом случае ³ индийскую легенду о *Kuca* и *Lava*, близнецах, сыновьях Ситы и Рамы, учениках Вальмики, которым он передал свою поэму, дабы они пели ее вдвоем. *Kucilava* — профессиональный певец, рапсод, актер; *bharata*, из рода *Bharata'ov*, соединяет ту и другую профессию. Те и другие ходили партиями. *Kucilava'ы* пели про деяния Рамы, сыновья которого были покровителями их корпорации, *bharata'ы* — о приключениях Пандавов. Сказывая, они распределяли между собою роли, отличали их костюмами и особыми приметами; стало быть, сказывали амебейно, антифонически в связи эпопеи. Текст Магабхараты указывает на такое изложение: нет стихов, внешним образом связывающих одну речь с следующим ответом, а вне метра чередуются указания: такой-то, такая-то сказали. Не намекает ли такой распорядок на древность антифонизма, как принципа эпического изложения? Так могли сказываться некоторые диалогические песни Эдды. Замечу кстати, что на одном барельефе

¹ См. выше, стр. 218.

² См. мои Эпические повторения, I. с., стр. 96, 116 след.

³ Эпические повторения, I. с., стр. 116.

в Sanchi изображены kathakas, певцы, во время исполнения ими поэмы: у них в руках музыкальные инструменты, они движутся и принимают позы. Сцена при дворе султана Махмуда свидетельствует, что этот ансамбль уже разложился: Фирдуси читает свое произведение, и чтение сопровождается музыкой и танцами.

Я рискну поставить вопрос: не упорядочил ли Солон или Гиппарх лишь старый прием сказа, когда обязал рапсодов эпоса так излагать гомеровские поэмы (ἐξ ὑποβολῆς, ἐξ ὑπολήψεως), чтобы один продолжал, где останавливался другой (Diog. Laert. I, 57, Ps. Plat. Hipp. 228b)? В таком случае это было бы не нововведение, а восстановление нарушавшегося, быть может, обычая.

В чередовании певцов отдельные песни свивались (ράπτουσαι) в целое, οἴμη, в полные ряды (οἶμος) песен, сплетенных друг с другом (σχοινωτένης о песне). Легенда о состязании Гомера и Гезиода, относящаяся ко времени императора Адриана, напоминает прения загадками и правилами житейской мудрости, какие до сих пор в ходу, например, на Кипре и в Германии отразилась в песнях и сказках и в диалогах стихотворной Эдды; но есть в этом памятнике и эпическая часть, только сведенная к игре остроумия, к находчивости, с которою певец соскаживает фразу или положение, недосказанные в стихе соперника. Что всего лучше (φέρτατον, κάλλιστον) смертным? — спрашивает Гезиод; не родиться, а родившись, скорее перейти врата Аида, отвечает на первый раз Гомер; во второй: лучшее — сознание меры (μέτρον εἶναι — αὐτὸν ἑαυτῷ). Спой мне не о том, что было, есть или будет, а о чем-нибудь другом (ἄλλης μῦθᾶ ἀοιδῆς). — Никогда звонко бегущие кони не будут разбивать колесницы у гробницы Зевса, состязаясь о победе (гробницу Зевса предполагали на Крите; певец в это не верит). Из эпической части прения выбираю несколько примеров: (Гезиод) Взяв в руки стрелы против пагубного рода гигантов, (Гомер) Иракл снял с плеч изогнутый лук; (Гезиод) Совершив трапезу, они в черном пепле собрали белые кости Диева умершего (Гомер) сына, отважного Сарпедона, богоравного и т. п.

В такой амебежности, в подхватывании, обратившейся теперь в игру, но когда-то служившей и новообразованию эпической οἴμη, в диалогическом моменте я искал объяснение некоторых явлений эпической стилистики. Пели попарно, сменяя друг друга, подхватывая стих или стихи, вступая в положение, о котором уже пел товарищ, и развивая его далее. Песня слагалась в чередовании строф, разнообразно дополнявших друг друга, с повторением стихов и групп стихов, которые и становились исходным пунктом новых вариаций. Либо могли чередоваться таким же образом партии прозаического сказа и стиха, унаследованные из хоровой двойственности речитатива и припева, переживанием которой и является

сходное чередование в обиходе французской свадьбы. Следы первого исполнения я склонен приписать тем древним песням, манера которых сохранилась в приемах и изложении старофранцузских *Chansons de geste*, с их строфичностью и рядами *couplets similaires*; следы второго — в несколько загадочном *Aucassin et Nicolette*, с перебоем прозаических и стихотворных партий, то вступающих друг в друга, то последовательно развивающих нить действия. Я назвал этот памятник загадочным: его текст пелся и сказывался, как явствует из надписаний, не уясняющих вопроса: делалось ли это одним лицом (*or se chante*), или двумя, или несколькими: *or dient et chantent et fablent*. Последнее выражение можно понять, как обобщение: так сказывают, поют (когда поют) певцы, жонглеры вообще.

Если строфичность и захватывающие, непосредственные повторения одних и тех же стихов и положений указывают на амебейное, многоголосное исполнение, то песня единоличного певца — развитие хорового речитатива — должна обойтись без захватов такого рода, и ее бродячие повторения-формулы принадлежат к явлениям более позднего порядка, к установившимся в песенной практике общим местам эпического стиля.¹ Сравните какой-нибудь эпизод песни о Роланде с связным, словоохотливо-ширящимся изложением, например, русских и сербских былевых песен, и разница бросится в глаза. Я не решусь отнести ее всецело к различию первоначального исполнения, не отнесу лишь потому, что сравниваемые факты разделены временем, одни мы вычитываем из больших поэм, другие явились в поздних записях, и их стиль мог испытать ряд формальных изменений.

Гомерические поэмы не строфичны; строфичны некоторые песни стихотворной Эдды, приписанные старым народным сказателям, *Bulir*; между тем *Bula*, означавшее род арфы, употребляется теперь в значении песни, ряда стихов без строфического деления; *lesa i Bulu ok bulu* — читать, сказывать под арфу (употребляется о рифмованных и аллитерационных формулах); *Bulja* — сказывать, читать, петь подряд, без интонации; петь — шептать, как произносятся заговоры, молитвы.

VI

Мы снова пришли к вопросу, уже затронутому нами выше: ² об обособлении отдельных песен из воспитавшей их хорой. На этот раз я имею в виду *форму, стиль* тех песен, которые, за неимением более подходящего названия, принято называть *лирико-эпическими*. В общих чертах определения все согласны: повествовательный мотив, но в лирическом, эмо-

¹ Ср. I. с., стр. 94.

² См. выше, стр. 241 след.

циональном освещении. Сюда относят древне-греческие номы и гимны, те и другие вышедшие из хорового исполнения к единоличному; но сохранившиеся отрывки и образцы слишком немногочисленны и уже испытали личную, литературную обработку, почему и не показательны в нашем вопросе. В ту же категорию помещают и северные баллады и старофранцузские *chansons de toile*, *chansons d'histoire*; * говорят и о лирико-эпическом характере Калевалы. Все дело в том, как понимать, как формулировать лирический элемент этих песен, и чем первоначально он выразился. Знакомый нам состав хорической поэзии и типы современной балладной песни позволяют ответить на это теоретически. Эпическая часть — это канва действия, лирическое впечатление производят то тормозящие, то ускоряющие его захваты, возвращение к тем же положениям, повторение стихов (как у Тиртея Bergk, II, № 10: ἐπὶ προῶχοισι πέσοντα, μετὰ προῶχοισι πέσοντα, ἐν προῶχοισι πέσων).

Refrain хора также переселился в лирико-эпическую песню, как ритурнель, как настраивающий эмоциональный воглас; рефрен хорового пэана: ἦ πάν — остался за народными монодическими. Для той псы зарождения, какую мы себе представляем, нет еще унаследованного традицией стиля, нет эпического схематизма, нет типических положений, которые позднейшая эпика будет вносить в изображение любого события, нет приравнения воспеваемого лица к условному типу героя, героизма и т. п. Песня ведется нервно, не в покойной связи, а в перебое эпизодов, с диалогом и обращениями и перечнем подвигов, если их подсказывает сюжет. Абиссинская заплачка, приведенная выше,¹ может послужить к характеристике лирико-эпического стиля, как я его понимаю. Не лишнее будет привести еще несколько образцов. Вот, например, песня (военная или похоронная) северо-американских индейцев: песня о поражении и надеждах, что новое поколение подрастет и выступит на смену побежденных.

«В тот день, когда наши воины полегли, полегли, — Я бился рядом с ними и, прежде, чем пал, — Чаял отмстить врагу, врагу!

«В тот день, когда наши вожди были сражены, сражены, — Я бился лицом к лицу во главе моей дружины, — И моя грудь истекла кровью, кровью!

«Наши вожди более не вернутся, не вернутся, — А их братья по оружию, которые не могут показать рану за рану, — Словно женщины, будут оплакивать свою судьбу, свою судьбу!

«Пять зим на охоте мы проживем, проживем, — Тогда снова поведем в битву наших юношей, когда они станут мужами, — И кончим жизнь, как наши отцы, как наши отцы!»

¹ См. выше, стр. 236—237.

В Судане подобные песни входят в репертуар народных рапсодов, гриотов, ими и слагаются. Храбрость Суны возбудила зависть других вождей, и они отделались от него, предательски пустив ему в спину пулю — во время битвы. Вот как об этом поется:

«Ты прав, Суна, ты прав, сын Kodaré Dialo! Всякий раз, когда дело заходило о войне, тебя надо было призывать, потому что ты всегда сражал воинов и выбивал из седла всадников, где только бывала стычка.

«Ходили на Guingéléni; все Peulh'ы обратились в бегство, не бежал один Суна.

«Ходили на Таматугу, Суна не бежал.

«Ходили на Diassakouloumo, Суна и т. д.

«Ходили на Diaramana, Суна и т. д.

«В воскресенье ты бился при Сибле, в субботу в бою при Sansandig; всюду ты проявил свою храбрость. Ты был при Oroguila'e, в бою при Voumoundo: оба дела покрыли тебя славой.

«С копьём в руках Суна мчался по долине, выбил из седла всадника на рыжем коне. Четыре всадника напали на деревню Kémédaly, Суна погнался за ними, троих взял в плен; один из них был на гнедом коне, другой на белоногом.

«На войне Суна никогда не убивает врага, не обезоружив его. Храбрость Суны так возбудила зависть Peulh'ов, что они стали приискивать средство, как бы его извести.

«Мы нападём на деревню Ougo, говорят они, он один проникнет туда, куда никто из нас не решится пойти. Найдется ли храбрец, который взялся бы выстрелить по нем? А когда его убьют, мы скажем, что убит он пулями врагов.

«Взялся исполнить это подлое дело некий человек, по имени Oumarou; некий mabé (= гриот, певец) узнал о ковах, которые готовили его господину.

«Сказал он ему: не ходи с войском, что готово выступить; твои соперники полны зависти к тебе. — Mabé Guéladio, отвечал Суна, все пельские девушки и в деревне любят меня и были бы огорчены, если б я не пошел, стали бы говорить, что не пошел я из страха. Пусть лучше узнают, что я убит, чем проведдают, что я не последовал за войском.

«Заплакал Mabé Guéladio и запел: Выходите, деревенские девушки, поглядеть на Суну; он едет на войну и не вернется; выходите, деревенские девушки, поглядеть на Суну; его убьют.

«Он отправился в Ougo, где его убили.

«Когда отряд вернулся в Kémédaly, Mabé Guéladio, плакавший по своему господину, сказал: Говорил я вам, женщины Kala'ы, что Суна не вернется; он не вернулся, убит пулей завистников. Сын Dougaba'ы, тебя убили, но ты никогда не знал позора».

Невольно вспоминается страх перед *male chanson* в песне о Роланде, страх перед тем, что скажут и о чем станут петь. Вместе с чувством воинской чести развивается и общественная сила песни.

Следующая, записанная в той же области, вводит нас в круг бытовых, балладных. Поется ли она хором, или напоминание о хоре в начале и конце принадлежит к внешним мотивам, оставшимся от хорového предания? Песня начинается запевом, в котором говорится об охоте на птиц, очевидно, в связи с темой дальнейшего рассказа, но за запевом следует еще эпизод с изречениями общего характера, без всякого, повидимому, отношения к целому.

«Diah! Птички! Diambéré, бородатый человек, дай нам поохотиться на птиц! Пусть все запоют хором: Diah! Diah! Diah! птички! Diah!

«Дозволь нам любить птичек, человек в блестящей, светло-синей одежде, с шелковыми нарукавниками, с французским двуствольным ружьем! Ведь те люди, что пляшут песню Копо, разрушили Djingo, те, что пляшут песню Копо, разрушили Солибу. — Diambéré, бородатый человек! Дай нам поохотиться на птиц! Пусть все запоют хором: Diah! Diah! Diah! птички! Diah!

«Вы, властители Manassi, Dissé (и др.)! Война дает власть, война ее и лишает; война доставила вам отческий кров, вам, потомкам Massa'ы, война его и лишила победоносное войско ведь не знает силы побежденного. Ведомо вам, род Massa'ы и Moriba'ы, что мир стоит не с нынешнего дня; доверяться своим противникам то же, что полагаться на воды высоко вздувшейся реки. Неблагоразумно доверяться врагам.

«Внучка Alahi вышла из своего жилья в отцовский огород, чтобы отгонять птиц, поедавших просо; а молодого человека, на которого она положила все свои надежды, обуяла любовь, и захотелось ему побыть вдвоем с милой. Пошел он в огород, который отец поручил ей сторожить день-денской. Была у царевны служанка из пленниц и гриотка (из сословия гриотов); не хотелось царевне, чтобы они доведались о ее отношениях. Когда, бывало, солнце стояло в полудне, она говорила гриотке: Пойди, пройдишь в ту сторону огорода; а пленнице: Прогуляйся во другую. Когда они удалялись, царевна подавала своему милому знак: Diah! Diah! Diah! птички! Diah! Юный воин в наручниках, всадник на белом арабском коне, тебе я говорю! Зачем оставляешь ты меня одну отгонять птиц? Юноша в полотняных шароварах, разве не слышал ты, что о нас говорят: говорят, что два свободных человека вступили в постыдную связь? Придется покориться, изведать срам. Вчера родители позвали меня, велели объявить имя того, от кого я понесла; я не хотела сказать; они грозились убить меня,

коли я не открою виновника, я ответила, что они вольны меня убить, но что имени я никогда не произнесу. Если я стою на отказе, то потому, что правдивые мужчины теперь в редкость, и я не уверена, не стал ли бы ты отрицаться, если б я назвала тебя. Коли это покроет тебя стыдом, то лучше мне взять на себя грех, ибо свободный мужчина не должен испытать стыд, который перенесет женщина. Я беру на себя тяжесть всего, что произошло; женщина может сказать только: я убита, но никогда: я посрамлена. Среди всего населения Kaarta говорю: Diah! друг мой, я опечалилась бы, если б увидела тебя покрытого бесчестием. Diah! Kono! Diah! Diah! Пусть все споют хором: Diah! Diah! Diah! Kono Diah!»

Таков мог быть, в своей свободной разбросанности, склад эпико-лирической песни, когда она вышла впервые из хоровой связи. Позже эта разбросанность придет в известный порядок, образуется балладный стиль, с чередующимися припевами или без них, с зачатками эпического схематизма, с любовью к троичности и т. д., как, например, в следующей новогреческой песне:

«Там на берегу моря, там на побережье, мыли белье хиотские девушки, мыли поповские дочки; мыли и резвились и играли на песке. Проходила каравела, недавно снаряженная. Подул северяк, подул ветер с полночи, поднял у нее (у девушки) серебром шитую юбку; выглянула ее серебряная ножка, засияла оттого и море, и все побережье.— Пойдем-ка, детки, пойдем, палликары, заберем что там светится впереди. Коли золото то будет, наше сообщца будет, коли железо, пригодится на каравелу, коли девушка, — достанется нашему капитану. — По воле божией и пресвятой богородицы то была девушка, капитану она и досталась».

Более полное развитие схематизма представляют финские эпико-лирические песни, многие из которых вошли в искусственный свод Калевалы. Это — обрядовые руны, раздающиеся на свадьбе, заплачки, руны-заклятия, магические. Песня исходила из обряда в почти готовых эпических формах; я имею главным образом в виду выделение песен мифологического содержания. О строении заговора мне не раз приходилось говорить: его эпическая часть влияет на демонические силы природы рассказом об их деяниях, либо знахарь достигает того же путем насилия, проявлением вещего знания: он властен над теми силами, знает слово, сущность вещей. В быту, проникнутом идеями рода, знание выражалось часто в формах генеалогии: откуда что пошло? На это ответили многочисленные *légendes des origines* — один из мотивов эпической части заклинания: заклинают железо, огонь, медведя и т. д. и рассказывают о его происхождении. Руна о Сампо, символ аграрного благоденствия, пелась при посеве и пахоте: сказывали о том, как создалось это чудо, и как его раздобыли. Выше мы видели

русскую мимическую игру — песню о варении и действии пива,¹ финская руна поет о его изобретении:

Хмель родился от гуляки,
Малым был он брошен в землю,
Малым в почву был положен,
Как змея он брошен в землю
На краю ручья Калевы,
На краю поляны Осмо;
Там подрос молодой отросток,
Поднялся зеленый прутик,
Потянулся по деревьям,
Поспешил к вершине прямо.

А ячмень посеял старец,
Старец счастья в поле Осмо;
Хорошо ячмень родился,
В высоту прекрасно вырос
На конце поляны Осмо,
На полях сынов Калевы.

Мало времени проходит,
Зажужжал там хмель в деревьях,
Говорил ячмень на поле
И вода в ручье Калевы:
«Так когда же мы сойдемся
И пойдем один к другому?
В одиночестве нам скучно,
Двум, троим жить вместе лучше».

Тогда Осматар берет шесть зёрен ячменя, семь концов у хмеля, восемь ложек воды, ставит все это в котле на огонь; но его пиво не бродит. И вот, взяв в руки щепку и потеревав ее о верхнюю часть бедра, она создает векишу и говорит ей:

Векиша, золото в высотах,
Цвет холмов, земли веселье!
Побеги, куда пошлю я.

Она посылает ее достать сосновых игл, тонких ниточек еловых; положила их в пиво, но оно не поднялось; куница, созданная из лучинки, принесла дрожжей из медвежьей берлоги, пены, что льется из медвежьей пасти, и опять не забродило пиво, пока третье создание Осматар, пчелка, сотворенная ею из стручечка, не прилетела к ней с медом. Как положили его в ушат,

Пиво пенится до ручек,
Через край оно стекает,
Убежать на землю хочет
И упасть стремится на пол.

¹ См. выше, стр. 229.

Это уже почти традиционный эпический стиль, медленно текущий в ряду тавтологий, систематизирующий (см. троичность: хмель, ячмень, вода; сосновые иглы, дрожжи, мед), любовно останавливающийся на всякой подробности. Так и в следующем заговоре-руне «от колотья»: Вырос дуб такой высокий, что его ветви затемняли солнце и луну, запирая в небе путь облакам. Никто не в силах свалить его; тогда из моря вышел карлик, с топором на плече, с каменным шлемом на голове, в каменных башмаках. По третьему удару он свалил дуб; вершиной к востоку, корнем к западу, он лежал вековечным мостом, ведущим в мрачную Похьолу. Щепки, что упали в море, ветер отнес в неизвестную страну, где живет злой дух Niisi; его пес схватил их своими железными зубами и отнес к деве Niisi. Посмотрела она на них и сказала: Из них можно что-нибудь поделывать; если отдать их кузнецу, он сработает из них плуг. Слышал это злой дух, понес их к ковачу, велит наделать из них стрел, чтобы колоть людей, и коней, украсил их перьями; а чем их прикрепил? Волосами девы Niisi; как закалил? Змеиным ядом. Стал он пытаться их на своем луке: первая стрела полетела к небу, так высоко, что потерялась; другая в землю, так глубоко, что ее нельзя было доискаться; пустил он третью, и она пролетела сквозь землю и воды, горы и леса, задела камни и угодила в кожу человека, в тело несчастного.

Эпическая часть заговора естественно выделялась из его состава; так старо-германский *spell*, заклинательная формула, обособился впоследствии в значении поучения, побасенки, сказки.

Выше, говоря о фамильных особенностях древней лирико-эпической песни, я назвал старо-французские *chansons de toile* и северные баллады. Это дает мне повод оговориться: не все песни сходного стиля подлежат одинаковой хронологической оценке; необходимо отделить содержание от отстоявшейся в предании формы. Песни, близкие к событиям, волновавшим народное чувство, невольно принимают лирический колорит; таковы малорусские думы, за вычетом испытанного ими школьного влияния; но такие песни могли выразиться в форме, уже определенной предыдущим развитием лирико-эпической поэзии, как с другой стороны та же готовая форма могла облечь сюжеты, не вызывавшие, повидимому, лирического настроения.

На севере, например, поют лирико-эпические баллады, с припевом и подхватами, на тему сказаний о Нифлунгах; эти сказания известны северной старине, стихотворной Эдде, но там их стиль и метрика другие. Восходит ли современная баллада к какой-нибудь заглохшей древней форме хорического, позднее лирико-эпического исполнения, или она усвоила порознь и сюжет, и стиль, и ее генеалогия смешанная? ¹

¹ Форма запесенная (из Германии)?

Содержание сообщенной выше финской заговорной руны — легендарно-мифическое; таковы должны были быть сюжеты лирико-эпических песен у племен, не тронутых бытовыми волнениями, распри враждующих родов или теми, которые неизбежны на меже двух племен. Эти распри создавали новые интересы, столкновения объединяли племенное сознание; создавались лирико-эпические песни-кантилены, международные (если можно говорить о народности) в том смысле, что там и здесь попеременно пели о победах и поражениях, выходили на сцену, в освещении хвалы, порицания или страха, одни и те же имена витязей, вождей; вокруг них собран интерес, вокруг них их боевые товарищи, дружина, о них слагаются песни брани и мести, поминальные, величальные; поются и циклизуются, притянутые тем или другим решающим событием, славой одного имени. Такую *естественную циклизацию* следует представить себе уже в лирико-эпическую пору: слагалась, вызванная ее темпоре одним и тем же фактом, подвигом, не одна песня, а несколько; одни из них забывались, другие переживали, переходили из одного поколения в другое вместе с памятью подвига, что предполагает и его ценность в глазах потомства, и начала исторической традиции, родовой и народной. Разумеется, в следующих поколениях эти песни не могли вызывать тех жгучих аффектов горя и ликованья, как в ту пору, когда они выживались, и их лирические партии могли оттеняться слабее; забывались и некоторые подробности далекого события. удерживалась его схематическая часть, общие нити и характерные черты героя. Начало такого *обобщения*, с его результатами, типическими, идеализирующими приемами песенной памяти, следует искать в *механической работе народного предания*.

Остальное довершили *певцы*, в той новой роли, которую оно им создало. В боевую пору, родовую или дружинную, певец естественно воспевал вождей и витязей, лелеял их славу, слагал лирико-эпические песни на события дня, но помнил и старые песни предков и о предках своего героя. Он знал их родословную, и это знание вносило в его репертуар новый принцип *генеалогической циклизации*; в его памяти чередовались в длинной веренице героические образы и обобщался идеал героизма, который естественно влиял на все новое, входившее в кругозор песни: типы физической мощи и красоты, храбрости и вежества, предательства и верности, подвига; чем далее от основного предания, тем чаще могло случаться, что такого рода типические черты вменялись не надлежащему лицу, как *общее место*: коли герой, то он мог совершать то-то, и совершал. Так незаметно открывалась брешь в исторические основы песенного предания. Процесс, ответивший таковому же жизненному: создавшийся в жизни тип героизма вызывал подражание, его стремились осуществить; песни, сложившиеся о нем, поневоле служили образцом, схемой, в формах кото-

рой отливаются и позже воспоминания о витязях новых поколений. Так, в пору феодального эпоса и легенды, держались в памяти и подражании постоянные образы идеального подвига и подвижничества, и *chansons de geste* и житие складывались в бессознательном повторении старых идеалов.

Рядом с общими местами содержания, отвечая им, развилось такое же явление в области *стиля*: он стал *типичским*, тем, что я выше назвал эпическим схематизмом. У певцов свой песенный Домострой, отражение, иногда застывшее, бытового: герои определенным образом снаряжаются к бою, в путь, вызывают друг друга, столуют; один, как другой; все это выражается определенными формулами, повторяющимися всякий раз, когда того потребует дело. Складывается прочная поэтика, подбор оборотов, стилистических мотивов, слов и эпитетов: гостовая палитра для художника. При данных условиях продукция певца напоминает приемы *commedia dell'arte*: дан коротенький *libretto*, знакомы типы Арлеккино, Коломбины, Панталоне; актерам предоставлен определенный всем этим диалог и свобода *lazzi*. * Певец знает песни, характерные черты действующих лиц, все остальное доскажет его поэтика; тот же или другой певец пропоет ту же песню в другой раз иначе, разница будет в подборе некоторых общих мест, в забвении того или другого эпизода *libretto*, но существенное повторится. Устойчивость такого стиля — в *певческом*, я бы сказал, *школьном предании*. Когда на финских свадьбах и других народных празднествах раздаются руны, тот, кто в таких случаях услышит незнакомую песню, старается ее запомнить, но, повторяя ее перед другими, скорее держится ее содержания, чем буквальной передачи: то, чего он не запомнит слово в слово, он споет своими словами, и часто даже лучше, чем сам слышал. За него говорит сложившаяся стилистика.

Мы на почве *эпик*: ее носители — родовые, дружинные певцы, знатоки родовых исторических преданий, греческие аэды, англосаксонские и франкские *scopas*, позже — певцы другого разбора, смешавшиеся с заходящими *jaculatores* отжившего греко-римского мира и принявшие их название: *jongleurs*, *spielleute*. Им принадлежит и дальнейшее претворение традиционной поэзии. Они бродили, слышали и знали много песен, спевали их под ряд, и на смену генеалогической циклизации явились слезы песен, сложившихся порознь и в разное время. Хронология не мешала — песня создавала свою: Карл император заслонил собою молодого короля-начинателя, и песня о Роланде уже знает его венчаным имперскою короной; его враги баски, саксы одинаково обратились в сарацинов; в рассказ о событии вносились лица, не современные друг другу и т. п.; «свиваются оба полы времени». Рядом с бессознательным нарушением хронологии столь же естественным следствием такого рода спевов явилась попытка наново мотивировать связь

спетых вместе действий, начатки нового внутреннего плана. Изложение ширится, видимо привлекая само по себе; материал дают унаследованные и с лихвой развитые приемы старой песни: излюблено тройное повторение одного и того же акта, параллелизм, лежащий в основе народно-песенной психологии¹ и ритмики. Как у Карла двенадцать пэров, так и у сарацинского властителя; поражение врага двоятся, того требовал и стиль, и народное самосознание. В дошедшей до нас песне о Роланде Карл не только разбивает Марсиля, но впоследствии еще и полчища Балиганта; рассказ о последнем признают позднее включенным в текст песни о Роланде из поэмы, рассказывавшей именно о Балиганте. Интерполяция доказывается противоречиями содержания и неловкостью спая, но ничто не мешает предположить, что самая интерполяция вызвана была каким-нибудь указанием, стихом древней кантилены, намекавшим на вторичную отместку или призывавшим ее повторение.

Сложившись в руках родовых или дружинных профессиональных певцов, такая эпика еще продолжает жить кое-где в *циклах песен*, объединенных именем или событием, Киевом или Косовской битвой, либо в циклических спевах, в роде якутских былин, олонго, пение которых занимает несколько вечеров. Песни эти спустились теперь в народ, еще лелеют народное самосознание там, где оно стоит или стояло на уровне условий, впервые вызвавших их появление и продукцию; в таких условиях мыслимо и новое песенное сложение в формах старого. Иначе песня теряет свою жизненность и сохраняется, как старина, не дающая отпрысков; держится своей — поэтикой. И там, и здесь к ней потянули песни житейского, балладного, сказочного содержания; поют люди, знающие старину, слепцы, эпигоны древних профессиональных певцов.

На пути этого разложения бывали задержки, как бы новые формы творчества, отвечавшие тому же подъему народного самосознания, как и древние эпические песни, но более широкого, сознания политически сплотившейся народности, чающей исторических целей. Я разумею появление народных *эпопей* в роде песни о Роланде. Очевидно, это не механический спай эпических песен — кантилен, как то полагали многие, а нечто новое, обличающее одного автора, его индивидуальный подвиг. Я не подчеркну особо в этом определении черту индивидуальности, потому что склонен искать ее и ранее, в той эпохе развития, которая восходит в седую даль, к певцу или певцам, выделившимся из хорового синкретизма. Это развитие не останавливалось; с ним надо считаться, покинув туманные представления о хоровом, массовом начале, создавшем явление

¹ См. мой Психологический параллелизм, стр. 125 след.

эпопей. Если заменить слово «спай» понятием «спева», как мы установили его ранее, и представить себе обусловленную им психологическую и стилистическую работу, работу обобщений, перенесений и мотивировки, песня о Роланде представится нам одним из многих, столь же индивидуальных спевов, переживших другие, потому что он стоил того. Прогресс не в индивидуальном почине, а в его сознательности, в ценности, которая дается песенному акту, в записи, которой закрепляется не песня-свод, а поэтическое произведение, когда певец ощущает себя — поэтом.

Такая поэма, как песня о Роланде, является новой точкой отправления. Ее печать ложится на других таких же спевах; далее поэмы не спеваются, а сочиняются, и на почве этих сочиненных *chansons de geste* повторяются те же процессы циклизации: героям предания дают небывалых предков и потомков, литературный материал заглушает остатки традиционного, меняется и метрическая форма, пока наконец стих не уступает место прозе. Еще один шаг, и изувеченное предание возвращается, в виде народной лубочной книги, в сферу, где доживают свой век и старые эпические песни.

Все это относится уже к специальной истории эпоса, о которой здесь не идет речь. Остановлюсь лишь на одном эпизодическом факте этой истории. О том или другом лице могли слагаться, непосредственно после события, и лирико-эпическая песня, впоследствии обобщившаяся в эпическую, и предание, рассказ, анекдот, не знавший песенной формы. Певцам-современникам он мог быть известен, знаком и их слушателям; почему его обошли песней, мы никогда не узнаем: может быть случайно, или потому что он не отвечал целям идеализации. Позже, с развитием чистой эпики, отдалившейся от непосредственности воспоминаний, такие предания, *Sagen*, могли попасть и в течение песни, особенно в ту пору эпики, когда она раскрылась для новых, не традиционных, а просто интересных по содержанию мотивов. Отсюда два вывода: нельзя заключать по преданиям, например, меровингских и южно-русских летописей, как бы ни казались они нам фактически невероятными, не историчными, что об этих преданиях слагались когда-то недошедшие до нас былины и кантилены. Нельзя также говорить с *Voretsh*'em, что источник «эпоса» не в лирико-эпических кантиленах, а именно в предании, *Sage*. * Предание — это, будто бы, перепутье от истории к эпосу, устное, органическое развитие исторического факта (*mündliche Überlieferung — Zwischenglied zwischen Geschichte und Epos; organische Weiterbildung der Überlieferung*), эпос, *Dichtung* — его неорганическое развитие. История понимается здесь как-то абстрактно, как будто и на страницах летописи она не отразилась в том коллективно-субъективном освещении, которое определяет и развитие саги, и темы песни. Разница в выборе

того, что интересует, что кажется выдающимся по содержанию, и в уровне и гомогенности среды, для которой пишется летопись, в которой слагаются предание и песня. С точки зрения Voretsch'a выходит, что эпический певец ждал, пока над историческим фактом наслонится предание, и лишь тогда переводил его в песню; неужели ждала его и лирико-эпическая заплачка, песня ликования о победе? Так может творить, выискивая традиционные сюжеты, лишь поэт нового времени. Сага и эпическая песня идут об-руку; объяснять сложение «эпоса» (Voretsch, очевидно, разумеет эпопею) из преданий — значит забывать предыдущие фазы развития эпики.

VII

Эпос — объект, лирика — субъект; лирика — выражение зарождающегося субъективизма. На эти определения я уже успел возразить; если б я захотел присоединять к ним и свое, я подчеркнул бы субъективизм эпоса, именно *коллективный субъективизм*; я говорю о началах эпоса. Человек живет в родовой, племенной связи и уясняет себя сам, проектируясь в окружающий его объективный мир, в явления человеческой жизни. Так создаются у него обобщения, типы желаемой и нежелаемой деятельности, нормы отношений; тот же процесс совершается и у других, в одинаковых относительно условиях и с теми же результатами, потому что психический уровень один. Каждый видный факт в такой среде вызовет оценку, в которой сойдется большинство; песня будет коллективно субъективным самоопределением, родовым, племенным, дружинным, народным; в него входит и личность певца, то есть того, чья песня понравилась, пригодилась. Он анонимен, но только потому, что его песню подхватила масса, а у него нет сознания личного авторства. Оно вырастает постепенно вместе с сужением коллективизма: выделению личного начала предшествует групповое, сословное. Дружинный певец обусловлен интересами дружины, это определяет его мирозерцание и настроение репертуара; его песни не всенародные, а кружковые; они могли спуститься в народ, как наши былины в онежские захолустья, как сословный эпос в известных условиях становится простонародным.

Итак: проекция коллективного «я» в ярких событиях, особях человеческой жизни. Личность еще не выделилась из массы, не стала объектом самой себе и не зовет к самонаблюдению. И ее эмоциональность коллективная: хоровые клики, возгласы радости и печали, и эротического возбуждения в обрядовом действе или весеннем хороводе. Они типичны, остаются устойчивыми и в пору сложения песенного текста, когда он вышел из периода возгласов, в котором застыла хоровая песня иных некультурных народов. Слагаются refrains, коротенькие

формулы, выражающие общие, простейшие схемы простейших аффектов, нередко в построении параллелизма, в котором движения чувства выясняются бессознательным уравнением с каким-нибудь сходным актом внешнего мира.¹ И здесь выяснение собственного «я» происходит тем же путем, прислонением к миру лежащей вне его объективности.

Таковыми коротенькими формулами полна всякая народная поэзия, не испытавшая серьезных влияний художественной. Это — ходячие дву- и четверостишия; последние (спетые, вероятно, из двух первых, ибо двустишие само по себе удовлетворяет требованию параллелизма) распространены от Китая, Индии и Турции до Испании и Германии. Они встречаются в обрядовой связи, например, в свадебном действе, в запевах и припевах лирико-эпической и эпической песни — наследие хорового возгласа: это их крепкое, исторически, место. Но они ходят и отдельно: зачаточные, формальные мотивы того жанра, который мы назовем *лирикой*. Ими обмениваются в амейбейном чередовании, импровизируя в старых формах, народные певцы, и песня выходит иногда из последовательности вопросов и ответов. Такое сложение песни наблюдается в Германии, Сицилии, Сардинии;² в Португалии из прения (*desafios*) певцов, обменивающихся строфами, с подхватами рифмы и стиха, образуются целые серии, *despriques*, напоминающие романсы; одна немецкая песня на тему неверной жены разработана мотивами, обычными в песенной реторике; в этом смысле о ней и говорится, что спели ее «наново» два ландскнехта. Но и вне этого исполнения то, что мы зовем народною лирическою песней, не что иное, как разнообразное сочетание тех же простейших мотивов, стихов или серий стихов: вы встретите их там и здесь, как общее место; порой они накаплиются, видимо, бесцельно, подсказанные мелодией и темпом, как во французских *motets*, порой развиваются содержательно, один мотив вызывает другой, сродный, как рифма вызывает рифму.³ Все это бывает связано незатейливо, диалогом, либо каким-нибудь положением: кто-нибудь ждет, задумался, плачется, зовет и т. п., и стилистические формулы служат к анализу психологического содержания: формулы печали, расставанья, приветя, как в эпической песне есть формулы боя, столованья и т. д.; тот же стилистический Домострой. Если положение перейдет в действие, мы получим схему лирико-эпической, балладной песни; черту раздела между нею и лирическою трудно себе представить при выходе из общего хорового русла.

Аффективная сторона этой лирики монотонна, выражает несложные ощущения коллективной психики. И здесь выход

¹ См. Психологический параллелизм, стр. 133 след.

² См. мои Эпические повторения, стр. 106 след.

³ См. мой Психологический параллелизм, стр. 165 след.

к субъективности, которую мы привыкли соединять с понятием лирики, совершился постепенными групповыми выделениями культурного характера, которые перемежались такими же периодами монотонности и формализма, ограниченных пределами группы. Когда из среды, коллективно настроенной, выделился, в силу вещей, кружок людей с иными ощущениями и иным пониманием жизни, чем у большинства, он внесет в унаследованные лирические формулы новые сочетания в уровень с содержанием своего чувства; усилится в этой сфере и сознание поэтического акта, как такового, и самосознание поэта, ощущающего себя чем-то иным, чем певец старой анонимной песни. И на этой стадии развития может произойти новое объединение с теми же признаками коллективности, как прежде: художественная лирика средних веков — сословная, она наслоилась над народной, вышла из нее и отошла в новом культурном движении. И она монотонна настолько, что, за исключением двух-трех имен, мы почти не встречаем в ней личных настроений, так много условного, повторяющегося в содержании и выражении чувства. Разумеется, следует взять в расчет, что в этой условности современники вычитывали многое и разнообразное, чего не в состоянии подсказать мы, но в сущности мы не ошибемся, если усмотрим в этом однообразии результат известного психического уравнения, наступающего за выделением культурной группы, как руководящей. Показателем ее настроения становится какой-нибудь личный поэт; поэт рождается, но материалы и настроение его поэзии приготовила группа. В этом смысле можно сказать, что петраркизм древнее Петрарки. Личный поэт, лирик или эпик, всегда групповой, разница в степени и содержании бытовой эволюции, выделившей его группу.

Несколько примеров из истории зарождения художественной лирики уяснят эти теоретические соображения.

Дошедшие до нас обрывки и образцы, собранные под рубрикой народной греческой лирики, не дают отдельного понятия об ее характере и содержании, о той степени литературной обработки, которой они подверглись при записи. Коротенькие песенки, обрядовые, хоровые припевы, в роде весеннего: Где роза, где фиалка? — и тех, которыми обменивались хоры спартанских старцев, мужей и юношей.¹ В числе народных формул мы встретим и кликанье весны, совершенно аналогичное с таким же обрядовым кликом современного греческого просто-народия, и песенку о Лине, очевидно, далеко отошедшую по своему содержанию от той, которая раздавалась в гомеровскую пору под хоровой припев виноградарей. Такой мотив, как жалоба влюбленной, обманутой девушки, сохранившийся из Александрийской эпохи, но не отвечающий ее общественным

¹ См. выше, стр. 213 след.

типам, восходит также к сюжетам народной, отзвучавшей песни, не знавшей культа гетер.

За вычетом этих более или менее народных песенных фрагментов, материалом для изучения греческой художественной лирики в пору ее возникновения остаются памятники хоровой и монодической поэзии, и не столько памятники, большая часть которых не дошла до нас, сколько сведения о них, сохранившиеся у древних писателей. И те, и другие указывают уже на литературную обработку сюжетов и форм, зародившихся на почве народного хора. То, что древние говорят об эволюции форм, обличает нередко склонность вменить личному почину результаты органического развития и разложения.

Мы знаем, например, что выделение solo лирико-эпического характера, с содержанием мифа или героической легенды, было естественным явлением в истории хорового начала; так хорический жанр мог стать эпико-лирическим, и когда нам сообщают о Ксенократе, что он развил в первом партии мифологического, эпического сказа, мы склонны ограничить его новшество художественными целями. Если ввести эту и подобные легенды в генетическую связь, в какой мы представили себе развитие хоровой поэзии, они займут в ней свое место, и эволюция греческих поэтических жанров из народных начал представится нам в цельности, формы которой оставалось лишь развивать певцу или поэту. Из хорических гимнов вышли лирико-эпические, с содержанием мифа или героической были, материал эпических спевов — и эпопеи. Элегия, первоначально печальная, похоронная песня, могла выработаться из обрядовой заплачки с ее моментами сетования, утешения и общими местами традиционной гномимики; этот гномический характер удержался за ней, когда она перешла в руки личного поэта, выражая содержание его личного или сословного мирозерцания, вдали от обряда. Так хоровой разгул комоса * в пору Дионисий, либо в конце пира, обратился в Ständchen под окном красавицы, и лирические песенки Алкея и Анакреона носят это название. Вся хорическая лирика греков не что иное, как разработка средствами цельного хора эпико-лирической темы, обособившейся в нем вместе с корифеем. В этом смысле о Стезихоре можно было сказать, что он установил хор (πρώτος κίθαροφῳδίας χορὸν ἔστησεν. Suid.), положив на лиру бремя эпопеи. Подобную же реформу дифирамба приписывают Ариону, но с колебаниями, указывающими на забвение традиции. Известно, что в исполнении дифирамба главные партии принадлежали корифею, он вчинал и вел песню, хор только поддерживал его, вступая с ним в диалог.¹ И вот об Арионе говорят, что он сменил эту драматическую двойственность хоровым, строфическим мелосом; вот почему Платон мог отнести позднейший дифирамб

¹ См. выше, стр. 255.

к произведениям не подражательной (драматической), а повествовательной, излагающей поэзии; последнюю форму Аристотель считает древнейшей, из нее, будто бы, выработался дифирамб того амебейного типа, из которого вышла драма. Это было бы развитие — против течения. Со всем этим не соединимо показание Свида, что Арion ввел в дифирамб сатиров с метрическими речами (ἔμμετρα), что может быть истолковано лишь в смысле художественной разработки старых хоровых начал.

Развитие такой лирики, выросшей из цельности народного хора, именно у дорян, указывает на устойчивость у них древних поэтических форм, чему отвечал и архаизм бытовых отношений; эолийский монодизм выразил окрепшее индивидуалистическое чувство в формах хоровой эмоциональности; драма сохранила и в своем художественном составе все элементы хорового синкретизма: корифея — актера, хоры и диалог.

Обратимся к бытовым условиям выделения греческой индивидуалистической лирики.

Как всякая эпика исторического характера, так и греческая выросла в период наступательных, завоевательных движений народности, в условиях дружинного быта и аристократической монархии. Дружинный вождь, царь, окруженный именитыми людьми, признающими его первым из равных; он и военачальник, и владыка, и судья; народ руководится и внимлет; интерес, биение исторической жизни сосредоточены в одном кружке, он действует, о нем идет песенная молва. Является дружинный певец, и слагается дружинная боевая песня. В начале VIII века до н. э. былевые песни гомеровского типа уже не создаются более; к началу Олимпиады относятся те спевы, которые мы назовем Илиадой и Одиссеей; нет новой песенной продукции, потому что нет для нее условий: период завоеваний кончился, уже гомеровские поэмы указывают на водворение новых порядков и воззрений, войны не любят, бегство не вызывает осуждения, славится мудрость и хитрость Одиссея. Монархическое начало уступает напору многих, желающих разделить его преимущества и считающих себя призванными. «Когда умножилось число достойных людей, в городах обрелись многие, равные по достоинству, они перестали выносить монархическую власть, начали искать нечто общественное и устроили свободную общину» (Аристотель). Выделяется сословная аристократия; ее древнейшая история протечет в борьбе с демократическим началом, приводившей порой к явлениям тирании, демократическо-культурной монархии. Старые эпические песни, «старина и деянье», не забыты, их поют на панафинях, рapsоды их повторяют, но они не отвечают более интересам времени, занятого вопросами, в которых надо было разобраться. «Не пойму я ничего в борьбе ветров, — поет Алкей (fr. 18), — волны перекидываются туда и сюда, мы же — на черном корабле, сильно терпим от страшной бури; конец мачты в воде,

парус в лохмотьях болтается на свободе, канаты повисли». Общественная борьба создает политическую, партийную песню; возникает на почве новых сословных выделений, но из старых хороших начал, новая поэзия, художественная лирика. Мы отметим в ней теперь же характер *современности*.

Выход из старого порядка вещей предполагает его критику, комплекс убеждений и требований, во имя которых и совершается переворот; они ложатся в основу *сословно-аристократической этики*. Эта этика обязывает всех; оттого аристократ типичен, процесс индивидуализации совершился в нем в формах сословности. Он знатен по рождению, по состоянию и занятиям, блюдет заветы отцов, горделиво сторонясь от черни; не вырасти розе из луковицы, свободному человеку не родиться от рабыни, говорит Теогнис. А между тем завоеванное, не обеспеченное давностью положение надо было упрочить, и это создавало ряд требований, подсказанных жизнью и отложившихся в правила сословной нравственности, которым греческая аристократия отвечала в свои лучшие годы: жить не для себя, а для целого, для общины, гнушаться стяжаний, не стремиться к наживе и т. п. Все это вело к самонаблюдению, сатире и анализу, обнимавшему не одни явления действительности, но и общие вопросы жизни и назначения человека. Аристократ не отвечал ли своему нравственному призванию, Архилох крикнет ему: Прочь, ты из знати! (fr. 106); аристократия рода выживает, начинает царить золото: В деньгах человек, ни один бедняк ни знатен, ни почтен, скажет аристократ Алкей (fr. 51). В борьбе партий призыв к выдержке, мужеству, мера желаний чередуется с отчаянием и покорностью судьбе: несчастье постигает то того, то другого, предоставь все богам, они воздвигают простертых, свергают бодро ступающих (см. Архилох, fr. 5, 13, 24, 58, 68). Но где же справедливость Зевса, спросит Теогнис: хорошие страдают, неправедные счастливы, дети несут наказание за грехи отцов; остается молиться Надежде, единственному божеству, пребывающему среди людей; другие ушли на Олимп (v. 730 след., 1135 след.). Отсюда пессимистический взгляд Симонида на жизнь, как на нечто пошлое, бессодержательное, бесцельное; в цельность религиозного сознания вносится элемент сомнений и соглашений; старые мифы толкуются наново.

Такие изречения житейской мудрости встречались и на почве эпоса; в греческой лирике они ответили волнениям нового быта, явившегося на смену старого, и сложились в систему. Греческая лирика разовьет элемент учительности, *гномики*; элегия-причитание, еще близкая стилистически к эпосу, станет гномической. Сходные отношения связывают *сатирическую поэзию ямба** с его культовыми началами: миф рассказывал о служительнице Деметры, Ямбе, развеселившей богиню своими потешными выходками; в ямбах выражалась в культе

Деметры народная издевка; на почве лирики сатира в ямбическом метре, эта воинствующая гномика, обняла явления личной и общественной жизни. Известны сатирические выходы Симонида (из Аморгоса или Самоса) против женщин: на десять женщин, пошедших от нечистых или вредных животных, обезьяны, собаки, свиньи, найдется разве одна из рода — пчелы. Эти нарекания совпали с песнями любви Сапфо, как в средние века любовные восторги трубадуров с невоздержными нападками на «злых жен».

Сатира Архилоха выходила из партийности с ярко эгоистическим порывом, Симонид обобщает известные явления абстрактно, предлагая нормы житейской оценки; в среде, относительно застывшей в архаических формах быта, какова спартанская, где личность поглощена была общиной, поэт обращался к слушателям от лица хора, видимо устраняя свою индивидуальность, являясь как бы носителем общих воззрений, празднуя со всеми чью-нибудь победу, поминая старые мифы и незаметно внося в них личное освещение. Я имею в виду личность группового характера, на этом покоится взаимное понимание поэта и его среды. Говорят, что Гомер и Гезиод создали грекам их богов; лирика продолжала то же дело в уровень с мирозерцанием своего общества, формулируя его, иногда с колебаниями. В одном из своих гимнов Стезихор говорил об Елене, полюбившей Париса и увезенной им в Трою; в палинодии он отнекивается от этого мифа: «Нет, это неправда; ты не вступила на корабль, хорошо снабженный веслами, не направилась к Троянским твердыням»; в Трое явился лишь ее призыв, εἰδωλον. Мифы были не только образным выражением религиозной мысли, но и готовыми формулами поэтического творчества, плодившими новые образы и обобщения. Чем шире и глубже становился поэтический горизонт, тем больше на них спрос: в оборот пускаются частные, местные мифы, не связанные общепародным преданием, иногда балладные легенды. Стезихор первый рассказал об Афине, вышедшей во всеоружии из головы Зевса; о странствованиях Энея на запад; он пел о Радине и Калике. Радину продали коринфскому тирану; ее двоюродный брат любит ее, является в Коринф; оба преданы смерти, и их трупы отсланы в Самос; но насильником овладело отчаяние, и он велит вернуть тела убитых, чтобы предать их погребению. Калика любит Эватлоса, молит Афродите устроить их брак, но Эватлос гнушается девушкой, которая погибает, бросившись с Левкадийского утеса.

Когда поэт чувствует себя относительно свободным в орудовании мифом, попытка свободы на почве унаследованных поэтических форм должна явиться, как естественное следствие. Развитие пошло по разным путям в соответствии с качеством общественной среды. Мы видели, как дорический лиризм своеобразно разработал предание хора. Стезихор ввел в его пере-

певы строфу и антистрофу и завершающую их эподу; его гимны, расположенные по системе триады, развивают лирико-эпическую тему; он еще близок к языку эпоса, богат эпитетами. В области монодической лирики Архилоху приписывают ряд ритмических и музыкальных нововведений, но, по всей вероятности, он только ввел в оборот художественной лирики уже готовые формы и формулы, отвечавшие новому содержанию чувства, как введение незнакомых до того мифологических сюжетов ответило требованиям более широкого анализа. У Алкея и Сапфо — стиль народной песни, с ее образами и сравнениями, в которых они подчеркнули черты реальности, выражающие интимное чувство природы. Песни Сапфо полны роз и золотых цветков; Алкей, подражая Гезиоду, приглашает выпить, когда палит солнце, все истомилось от жажды, цветет волчец, а в листе слышно стрекозу, роняющую с крыльев звонкие, частые трели своей песни (fr. 39). Архилох сравнивает остров Тазос с хребтом осла, поросшим диким лесом (fr. 20), и не гнушается образом вороны, весело отряхивающей крылья (fr. 100).

Господство над содержанием и формой рождает *самосознание* певца. Музы дали мне славу, память обо мне не пройдет, говорит Сапфо (fr. 10, 32); я положил свою печать на эти стихи, плод моего искусства, поет Теогнис, никто не похитит их, не подменит, всякий скажет: вот стихи Теогниса из Мегары (v. 19—23). Я дал тебе крылья, ты полетишь над землей и морем, продолжает он, обращаясь к другу, которого воспел; на всех празднествах юноши станут петь про тебя; даже когда ты будешь в Аиде, твоя память не минется, а распространится даром Муз, увенчанных фиалками. Всюду, где только будут чтить искусство песни, ты будешь жить, пока стоят земля и солнце (v. 237—252). Песня станет силой: она даст славу воспетому, и за нее будут платить.

Самосознание певца — самосознание личности, вышедшей из сословной замкнутости и партийных предубеждений. Анонимный певец эпических песен сменяется поэтом, и о нем ходят не легенды, как о Гомере и Гезиоде: у него есть биография, подсказанная отчасти им самим, потому что сам он охотно говорит о себе, заинтересовал собою и себя, и других. Биографии трубадуров указывают на зарождение такого же интереса. Архилох и Алкей — индивидуальности, за Архилохом нет даже партии: он сам по себе. Боец по призванию, энтузиаст борьбы, мечем или ядовитым ямбом, служитель Ареса и Муз (fr. 1), он откровенно выносит на показ свои личные счета и недочеты, иронизирует над самим собою (fr. 5), реалист и идеалист вместе, ищущий меры (fr. 66), которая не лежала в его натуре. В Алкее эта мера дана его жизнерадостностью: он аристократ, рыцарь партии, поет политические песни, во воспевает и вино, и красоту, и любовь. К Сапфо он обратился с двустихием: Целомудрая Сапфо, с кудрями цвета фиалки,

с медвяной улыбкой, хотел бы я сказать тебе нечто, да меня удерживает стыд (fr. 55). Она отвечала: Если б твое желание направлено было на благое и хорошее, и язык не готов был примешать что-либо дурное, стыд не покрыл бы твоего чела, и ты сказал бы все по правде, откровенно (fr. 28). С застенчивою просьбой Алкея сличите новогреческое четверостишие:

Θέλω γὰρ σὲ εἰπῶ, κυρά μου,
 Τὸν κάψωνα τῆς ἀγάπης,
 ἀλλ' ἐντρέπομαι, κυρά μου,
 Τί γὰρ σοῦ τὸ συντυγαίνω.

Так обмениваются в Сицилии крестьяне и крестьянки любовными stornelli; четверостишия Алкея и Сапфō — художественная разработка знакомой нам народной лирической формы: «не сидится мне за станком, милая мама, одолела меня Афродита страстью к стройному юноше», поет Сапфō, совершенно в стиле весенних песен *Carmina Burana*.*

Таких народных мотивов полны эпиталамы Сапфō, от которых сохранились лишь отрывки и отзвуки в подражаниях Феокрита и Катулла. Идет жених, и песня Гименея весело обращается к плотникам: пусть подвысят крышу, жених подобен Арю, выше высокого мужчины (fr. 91). Так в ярославской свадьбе дружка, входя в избу невесты, приговаривает, спрашивая: Нет ли у вас на мостах калиновых столбов близко, перекладов низко, чтобы мне, дружке, ступить да головы не проломить? — Яблоко, символ девушки, невесты в народных песнях, является, очевидно, с таким именно значением: оно алеет на верху ветки, собирающие забыли его; не то что забыли, а достать его не могли (fr. 93). Другому распространенному символу, выражающему брачный акт срыванием, топтанием цветка, отвечает образ гиацинта, на который в горах наступили пастухи, а он склонил долу свою пурпурную головку (fr. 94). Есть игра словами: Геспер, ты приводишь все, что рассеяла светлая Эос: приводишь овцу, приводишь козу, — уводишь от матери дочку (fr. 95). Она хочет остаться в девушках (№ 96), но ее отдают, на то отец (fr. 96). В иных формулах встречаются повторения чисто народного стиля: С кем бы лучше сравнить тебя, женишок? Сравнить лучше всего с прямою веткою (fr. 104). Девичество уходит: Девичья доля, девичья доля, зачем покидаешь меня, оставляешь? — Не приду я к тебе более, не приду! (fr. 109). Это, вероятно, припев хора.

В лирике, выразившей прогресс личности на почве группового движения, вопрос чувства, любви, займет первое место. Песни Сапфō посвящены любви и красоте; красоте тела девушек и эфэбов, торжественно состязавшихся в ней у храма Геры на Лесбосе; любви, отвлеченной от грубости физиологического порыва к культу чувства, надстраивавшегося над вопросами брака и пола, умерявшего страстность требованиями

эстетики, вызывавшего анализ аффекта и виртуозность его поэтического, условного выражения. От Сапфо выход к Сократу: недаром он называл ее своей наставницей в вопросах любви. Все это выходило облагороженным из бытовых условий, специально развившихся в греческой жизни, и принимало их формы, как и новые веяния рыцарской любви нашли себе выражение в таких же формах, обеспечивавших свободу чувства. По отношению к любовной лирике, там и здесь, я говорю именно о формах быта: не всякая песня трубадура предполагает реальный субстрат, а нечто искомое, не всегда осязаемое, отвлеченное от действительности, где желаемому не было места, тогда как фантазия могла работать над ним, изощряя чувство и раскрывая его до дна.

Сапфо выразила его в разнообразии переливов света и тени, ревности и страсти и томления в одиночестве. Любовь потрясает ее, как вихрь, спускающийся на горные дубы (fr. 42); богу подобен, кто сидит возле тебя, слышит твой голос, твой милый смех. Как увижу я тебя, мое сердце всполохнется в груди, и я немею; огонь пробегает под кожей, в глазах тускнеет, в ушах жужжит; я вся в поту, дрожу, цвет лица травяной, точно подходит смерть (fr. 2). От этой реальной картинке к другой: Сапфо вспоминает, как Афродита явилась когда-то на ее зов, покинув золотые хоромы Зевса; птички несли ее колесницу над темной землей, часто потрясая крыльями. О чем молишь ты? спросила богиня; та, что гнушается твоею любовью. еще будет искать тебя, полюбит, если не любила (fr. 1).¹ — И снова Сапфо одна: зашла Селена и Плеяды, уж полночь; час проходит, а я одна на моем ложе! (fr. 52). — Это мотив *Ständchen* северного стиля.

Когда говорят о началах ново-европейской лирики, соединяют ее в один отдел с гномикой (Koegel), * либо обособляют, в отделе *chanson*, ее объективные жанры от субъективных, лирику древнего народного типа от рыцарской (Jeanroy). * Поводы к такому выделению даны не отличием настроений, характеризующих коллективную эмоциональность народной песни с одной стороны и лирику личного чувства с другой, а формальным признаком: в песнях первого рода выводятся на сцену посторонние певцу лица, сам он редко заявляет о себе; отсюда определение объективности. Если провести этот внешний критерий до конца, границы субъективной и объективной лирики пошатнутся, многое, отнесенное в область первой, получит свое объяснение в явлениях второй, и в начале всего развития

¹ Переводы прозой той и другой пьесы сохранились в черновой тетради Пушкина; стихотворный перевод первой принадлежит проф. Ф. Е. Коршу. См. его: «Римская элегия и романтизм». Москва, 1899, стр. 5.

объявится древнейший пласт хоровой, обрядовой поэзии, песни в лицах и пляске, из которых последовательно выделились эпические и лирические жанры: французские *chansons à danses*, *caroles*, чему в субъективной лирике ответят *rondet* и *balette*, пров. *balada*, *dansa*, нем. *reige*; образчик немецкой игровой лирико-эпической песни (*Die Tänzer von Kölbick*) * восходит, по мнению Шредера, к половине XI века. Диалогический, амебейный стиль пастурели, отнесенной к объективной группе, родствен по своему происхождению с тенцоной и *jeu parti*; * нужды нет, что последними формами овладела субъективная, художественная поэзия: мы знаем, что они развивались в связи с хором, как из хорового речитатива обособилась лирико-эпическая песня, *chanson d'histoire, de toile, à personnages*, * что на другой почве мы назовем балладой или романсом. Такие песни выносили свою эпическую канву из хорового действия, их исполняли мимически и диалогически, прежде чем сложился их связный текст, под который продолжали плясать. Песни Нейдгарта* начинаются приглашением к танцу и переходят в сценку: либо старуха уговаривает девушку воздержаться от пляски, либо девушка подговаривает подругу итти и т. п. Вильманс считает такое соединение лирического обращения с эпическим сюжетом явлением поздним; ответом могут служить приведенные нами¹ игровые песни о жене и нелюбимом муже и т. п. Связь дана была действием. — Трехчленное строение строфы в немецком *Minnesang*'е приписывают влиянию провансальских и французских образцов, но оно естественно развилось из подхватов, повторений хора или хоров и приставшего к повторению припева.

Но как представить себе начало собственно лирической песни, *chanson*, развившейся в художественный жанр провансальского *vers*, *canço*, с неисчерпаемым богатством ее отражений?

Выше я привязал эти начала к эмоциональным кликам древнего хора, к коротеньким формулам разнообразного содержания;² из них и вокруг них выросла песня. Либо это формула параллелизма, в роде:

Gruonet der walt allenthalben,
Wa ist mîn geselle also lange?

(Carm. Bur. 188);

либо призыв к любви:

Kume, kum, geselle mîn,
ih enbiete harte dîn,
ih enbiete harte dîn,
Kume, kum, geselle mîn.

¹ См. выше, стр. 224 след.

² См. выше, стр. 271 след.

(См. там же в другой песне: *Ich sage dir, ich sage dir, mîn geselle kum mit mir*).

Или это пожелание, привет, обращенный к милому, как в Рюдлибе: у меня столько любви, сколько листьев в чаще. Это *salut d'amour*, развитый в художественный род провансальскою и французскою лирикой. К таким формулам принадлежат и немецкие: «Ты моя, я твой», с образом милого, навсегда запертом в сердце влюбленного. Гномические и сатирические мотивы, являющиеся порой в запеве или припеве песни, могли быть ее основною темой: Кто любит, сладко спит, *Qui s'entretient, soef dorment*, слышится в припеве одной *chanson d'histoire* (*Le samedi au soir*); женщину и охотничью птицу легко приручить (*wîr unde vederspîl die werdent lihte zam*): на этом построена песенка народного типа из числа приписанных von *Kürenberg*'у. Французские *refrains*, припевы, в сущности, мотивы песни; испанское *refran* — поговорка.

Содержание этой народной лирики должно было отвечать бытовому уровню народной среды и качествам ее аффективности. Церковные люди называли эти песни, хоровые (*choros*), плясовые (*ballationes, saltationes*) или монодические (*cantica puellatum?*) — диавольскими, бесстыдными, *cantica turpia, luxuriosa*; монахиням запрещают писать и посылать любовные песенки (*winileodos*): *Gesta abbatum Trudonensium* (I. XII, 11 след.) говорят о бесчинствах, сопровождавших обрядовые хороводы. Многие в этих отрицательных отзывах можно объяснить узостью церковного взгляда, но вызывавшие его факты существовали. Мы говорили о следах старого эротизма в майских песнях и обрядах;¹ он отразился в некоторых пьесах *Carmina Burana*, в подражаниях Нейдгарта; французские *chansons d'histoire* берут сюжетами: нелюбовь жены к старому мужу, жалобы девушки, заключенной в монастырь — темы майских хоровых игр. Таково могло быть настроение древней «бесстыдной» — песни: наивные порывы чувства, весело идущего к цели, наивного, как природный спрос; выражали его одинаково мужчина и женщина; почин часто принадлежал ей, как вообще в народной любовной лирике она выступает самостоятельнее, свободнее, не только сетует и молит, но и призывает. Диалогизм песни естественно выражал эти отношения; простейшая эпическая схема, наряду с другими, бытовыми: ожидание где-то, выход к хороводу и т. п. Все это уже в старой народной песне могло очутиться общим местом.

Первые художественные проявления немецкой лирики на почве культурного рыцарского класса воспроизводят такой именно тип песни. В числе немногих пьес, дошедших до нас из этого периода развития, есть строфы с народными мотивами, диалогами, откровенным настроением любви и инициативой

¹ См. выше, стр. 222 след.

женщины. Она не стесняется признанием; так у фон-Кюренберга: * «Когда я стою одна, раздетая (in minem hemedede), и раздумаюсь о тебе, благородный рыцарь, краснею, как роза на шипу, и на сердце ложится печаль» (М. Ф. 8, 11 сл.);¹ «Поздно ночью стоял я у твоего ложа, говорит ей ее милый, и не решился разбудить тебя. — Да накажет тебя господь, ведь я не медведь какой», отвечает она (ib. 7, 9 след.). Она страдает предчувствием разлуки, жалуется на людей, помешавших ее счастью (ib. 7, 19 след.; 9, 13 след.); холила сокола-молодца, а он отлетел: господь да сведет тех, кто любит друг друга (ib. 8—9, 33 след.). Таким пожеланием, встречающимся в одной старо-португальской песне, кончается песенка, попавшая в серию приписанных фон-Кюренбергу. В другой, анонимной, либо обозначенной именем Дитмара von Aiste, мотив сокола поставлен иначе: дама смотрит вдаль, поджидает своего милого, сетует: другие завидуют ей, отнимут его; пролетает сокол, и сама она начинает завидовать его свободе: ему вольно выбрать дерево, на которое опуститься (l. с. 37, 4). Но она бывает и назойлива не в меру: песня фон-Кюренберга начинается таким же общим местом, как и одна из предыдущих: «Поздно ночью стояла я на забрале, слышала, как в толпе статный рыцарь пел — на напев Кюренберга. Он будет моим; коли — нет, пусть покинет этот край». «Поддай мне скорей моего коня, дай мою броню, говорит (конюху) рыцарь: придется мне покинуть этот край из-за одной дамы. Хочет она приневолить меня к любви, пусть же останется без нее навсегда» (l. с. 8, 1 след., 9, 29 след.).

Песни Дитмара von Aiste, Meinloh von Sevelingen, бургграфа Регенсбурга * и др. принадлежат к тому же лирическому стилю. Действующие лица: рыцарь и дама, frouwe, но она зовет его friunt (ami), geselle, trüt (druz), helt, он ее friwendin; желания выражаются реальные: обнять, приласкать, провести счастливую ночь (bi ligen, umbevangen, guote naht); о том говорит женщина; в альбе Дитмара фон Эйст она будит своего дружка: уже птичка взлетела на ветви липы, надо расстаться; нет любви без горя, lieb âne leit mac niht gesîn, говорит он, уезжая. В немецкой альбе, Tagelied, * удержалась на стороне женщины инициатива страстности, когда в других лирических родах уже воцарился новый идеал любви, хотя и позже, в пору расцвета Minnesang'a, реализм народной песни продолжает отзываться у Вальтера фон-дер-Фогельвейде, Нейфена и др.

Какие действительные отношения рыцарского быта отразила эта лирика? Ставлю этот вопрос в виду недавней попытки Бергера спасти целомудрие немецкого рыцаря, доказав, в противоречии со всеми другими исследователями, что культ чужой

¹ [Des Minnesang Frühling (MF), hsg. v. K. Lachmann und Moriz Haupt. Lpz. 1888⁴].

жены, главное вероучение романского кодекса любви, коснулся Германии лишь стороною, что здесь рыцари любили только незамужних женщин с целью брака, а если и замужних, то по памяти о юношеском увлечении девушкой, ставшей потом женой другого. Это сделало бы честь немецким рыцарям, если бы оправдывалось фактами, но не спасло бы Бергера от необходимости сосчитаться с такими выражениями, как *hi ligen* и т. п., обычными в лирике, еще мало тронутой романским влиянием. Я становлюсь здесь на точку зрения Бергера, не увидавшего своих собственных противоречий: «нельзя заключать по темам фаблю об огульности женской «злости», по современному французскому роману — о безнравственности общества», — говорит он в одном месте; эту мерку надо было перенести и на средневековую лирику и не защищать немецкую нравственность, а объяснить себе условность некоторых поэтических формул, которые и при самом зарождении могли выражать скорее желаемое, чем реальное, и далее удержаться в обиходе среди общественных отношений, при которых это реальное еще менее было возможно.

Немецкая рыцарская лирика древнего типа еще идет в колею народной, перенимая ее образы и положения, чувственно свежая и непосредственная; в вопросах любви женщине принадлежит здоровая, деятельная роль в пределах известной равноправности с мужчиной. Затем положение меняется: женщина как будто вышла из живого общения чувства, повышена над ним, мужчина им поработан. Роли действующих лиц переставились, изменилось и понимание любви: она становится идеальнее, абстрактнее, несмотря на материальные формы выражения. Мы во второй поре немецкого *Minnesang*'а.

Возможно ли было выйти к этому новому пониманию средствами старой немецкой лирики фон-Кюренберга и его сверстников — ответить на это трудно: развитие нарушено было влиянием лирики Прованса и воспитанной на ней французской. Этим не устраняется предположение, что уже песни Кюренберга, как и *troutlied* австрийских рыцарей, о которых говорит Генрих von Melk (около 1160—1170 годов), могли испытать раннее влияние романских образцов (через северную Италию и Фриуль, по мнению Шёнбаха), * овладеть их условной фразеологией, например, понятием «служения», встречающимся и в немецких строфах *Carmina Burana*. Но воздействие это не тронуло, повидимому, идеального содержания чувства; оно изменилось, когда непосредственное влияние Прованса и Франции водворило новый кодекс любви, сложившийся в среде культурного романского рыцарства и настроивший его поэзию. Дело идет не о зарождении нового этического взгляда на женщину, что считают существенною заслугой именно немецкого *Minnesang*'а, а о расширении и обогащении мужского идеала любви. Это не весенний порыв, не одно колебание желаний и удовлетворений, а нечто

более полное, охватывающее весь душевный строй, выводящее чувственность к идеальности аффекта, дающее радость и горе высшего порядка; нечто такое, к чему стоит стремиться, что не дается захватом, а надо приобрести трудом и мольбой, служением той, кто свободно располагает правом снизить или отвергнуть. В семье права были на стороне мужа, девушка рыцарского класса показывалась в люди, но состояла под охраной сословного этикета, далекая от деревенской свободы; прежде всего — объект брака. Когда чувство настроилось на тему «служения», оно естественно найдет для своего выражения бытовую формулу: любимая женщина будет сюзереншей того, кто ищет ее взаимности; не своя жена, ибо она при сюзерене муже, а жена другого, независимая, полноправная. Головная, утопическая формула, вызванная сословною эволюцией чувства, формула, которой могли отвечать, порой и отвечали, действительные отношения жизни, но которая вовсе не предполагает их в основе, как точку отправления; к лирике она приладилась, заполнив ее, как формулу «желаемого». Разница между нею и условно-символическими образами нашего поэтического языка лишь в том, что ее обхват был шире, что она обняла целую область духовных интересов, стоявших на очереди развития, и послужила их анализу. Схема «служения» разработалась до мелочей чертами феодальных нравов и обычаев: дама — сюзерен, рыцарь — вассал, он ее подданный, обязанный ей неизменною верностью, оберегающий ее честь, свою и ее тайну — и в словарь новой лирики входят такие термины, как *domnei, donnoi, dienen, undertân* и т. п., что напоминает фразеологию римских элегиков: *domina, servire*. Отношения и обороты старой песни получают в этой обстановке новый колорит. Образный параллелизм народных заповедей обратится в формулу, мы сказали бы, в музыкальную прелюдию *Natureingang*'а. Когда-то любящие виделись ночью украдкой и расставались, лишь только птицы или ночной сторож подадут весть, что светает; теперь сцена переселилась в замок, где дама сердца живет под строгой охраной (*huote*), окружена соглядатаями (*merkere; losengiers — lugenaere*), и в рыцарскую альбу входит новое идеальное лицо, — приятеля влюбленных, стоящего на страже и предупреждающего их, что пора разойтись. — Птица-вестник народной песни перешла и в рыцарскую, но чаще является посланец (*Vote*); это шло к обстановке. Далее явятся образы, подсказанные аллегориями Физиолога, чтением Овидия; условные выражения получают права гражданства: складывается особый стиль, отвечающий новому настроению чувства, которое раскрывается в своих тайниках, разбирается по мелочам, с неизбежными повторениями и настоятельностью. Над понятием реальной любви, спустившейся к значению низменной, выступает идеал чистой, возвышенной любви (*fin amor, amistat fina, hohe Minde*), облагораживающей человека, очищающей его вожде-

ления, поднимающей его дух (*h chgemuot*) над волнениями плоти к чему то, что мы готовы назвать симпатией сердца, платонической дружбой. Без нее не заслужить милости божией, поет Вальтер фон-дер-Фогельвейде: никогда она не ютится в лживом сердце и так угодна небу, что я молю ее — показать мне туда путь (81, 25). Ее-то надо воспитать в себе, к ней стремиться, по ней томиться — и в фразеологию лирики входят слова: *senen, klagen, kumber*; такое чувство довлеет самому себе, служит себе объектом: все дело в радостном самоощущении, в наслаждении мыслью, желанием (*w n, gedanke, gedinge*), психическим процессом, раскрывающим в нас новую духовную ценность. Кем он вызван — может быть безразлично: «поступай в услужении дамы так, чтобы и другим это было по сердцу; тогда, может статься, иная осчастливит тебя, если эта не пожелает» (*Walter v. d. Vogelweide*, 93—34). Зачем любите вы столько рыцарей, столько юношам дарите венки? спросил Филипп английский мадонну Лизу; она отвечала: Я люблю многих, как могла бы любить и одного, и люблю одного так, чтобы мне можно было любить себя и того более.

Естественное, реальное чувство невольно прорывалось в абстракциях *fin amor*, требуя исхода, выражаясь ярко и откровенно, порой угрозами; его устраниют, с ним борются, но с ним и играют, идут ему навстречу в уверенности победы, победы не легкой. Это настраивало элегически страстно, поднимало самосознание; в такой жертве есть доля сладострастия. Мистики баюкали себя чувственными образами, которым давали духовный смысл, но они отрешились от света; рыцарская любовь отвлекалась от чувственности к сознанию других, нравственно-эстетических отношений, но они не ладили с запросами темперамента и условия быта. Все это грозило формализмом. Сюзеренша сердца не подняла значения женщины: попрежнему она юридически бесправна, существо низшего разряда, предмет грубого вожделения, вызывает шутку и злословие и соблазнительный анекдот. Она царит в мире условного чувства, и если сумеет овладеть им, привлечь симпатии, сама проникается сознанием предоставленных ей прав, своего преимущества перед мужчиной, принимает его служение, как должное, сдерживает его порывы, созидает салонные нравы. Это женщина-формула рыцарской лирики, окруженная нередко фиктивной действительностью; момент самоанализа для поэта, занятого своим чувством, беседующего с собою: диалогизм, естественно развивавшийся в отношениях народной песни, должен был спуститься к значению риторического общего места. Разумеется, милая поэта — красавица; она тонет в цветущих сравнениях; у Вальтера фон-дер-Фогельвейде пьеса в 50 стихов занята описанием ее физических прелестей (52, 53), что опять напоминает римских элегиков; другая обременяет ее семью эпитетами под ряд (*edeliu, reine, wolgekleidet, wol gebunden, hovelichen*,

hochgemuot, umbesehend ein wênes). Она обуяла душу и тело поэта, он молит о взаимности, клянется, колеблется между надеждой и отчаянием, служит долго, напрасно, бесплодно; порой она склоняется к нему, настроена страстно, чаще остается неприступною, враждебною: существенная, типическая черта формулы служения, без которой поэт был бы как без рук. У средневековых лириков есть серии любовных песен, слагающихся как бы в личный роман; нет нужды искать в них непременно отражения действительности, истории встревоженного кем-то сердца; этого мы не станем требовать и от современного романа; что поражает — это преобладание рецепта, в котором доля влюбленных заранее определена, дама сердца иконографически условна и неподвижна. Ограниченный кругозор рыцарского певца не в состоянии оживить ее.

Таков был идеал любви, наполнявший средневековую лирику и роман: такое же выражение сословной личности, как рыцарская этика, поскольку она не определена была влиянием церкви, как рыцарское вежество (*courtoisie*), как понятие чести и культ подвига ради подвига, устремлявшегося в бесцельную даль авантюры. Во всем этом были элементы нравственного прогресса, но они вызывали ряд противоречий выперней любви с отношениями семьи, физиологии с отвлеченным чувством, грубости нравов с куртуазией, личного героизма с нарастающими вопросами общественности и политики. Все это уживалось в пределах культурного класса, в сословном досуге; кое-что, новое и идеальное, переходило в практику жизни, но чаще мирилось с ней, как мирится фантастика с действительностью, не поднимая вопроса о противоречиях. Фантастическая автобиография Ульриха фон-Лихтенштейн * наивно играет ими; роман-формула, в котором выразились строгательные итоги сословного идеализма.

Когда рыцарство пало, как живая сила, спустилось к уровню салона и турнира (Фруассар) или кулачного права, обнаружилась односторонность его этического содержания, и его лирика иссыкла в перепевах. Непосредственный реализм народной песни, к которой прислушивался Вальтер фон-дер-Фогельвейде, не послужил ей источником обновления; Нейдгарт шаржирует ее, создается искусственный род пастурели, вышедший из амебейных сценок обрядовой поэзии; народностью балуются, играют в *rauzannege*. Чем-то архаически печальным веет от виртуозных песенок Карла Орлеанского, продолжавшего, в пору английского погрома, играть в головное чувство, воспитанное в сословной замкнутости; и в то же время у другого из последних рыцарских певцов, Освальда фон-Волькенштейн, слышится народная, реальная струя. Признаки времени: наследие рыцарской этики и куртуазии переходит в другие руки, усваивается формально или содержательно. Мы входим в новую сословную эволюцию поэзии.

В XIV веке вновь раздается, во Франции и Германии, давно забытая народная песня; ее записывают, ей подражают; нам говорят о возникновении ее особого литературного жанра, к которому примкнула, будто бы, традиция современной народной песни с ее бытовыми рыцарскими мотивами и фразеологией. Передатчиками могли быть непосредственно бродячие певцы, но, быть может, и культурная буржуазия: она переняла вежество рыцаря, знакома с его лирикой, и вместе с тем близка к народу и его песне; то и другое могло объединиться в обиходе буржуазной семьи; в этой то сфере создались немецкие Hof- и Gesellschaftslieder, переселившиеся далее на площадь и в деревню.

Это вызывает ряд вопросов. Несомненно влияние поэзии культурных классов на народную там, где эта двойственность существовала, что было, например, во Франции, Германии и Италии, и чего не было у нас; но необходимо отличить, что именно было заимствовано и что вернулось, как старое наследие, пережившее на стороне известную культурную эволюцию и только давшее новые формы тому, что было и не забывалось. Когда, например, в XV веке и позже народная немецкая песня и песня народного стиля говорят о завистниках (neider), сплетниках, доносчиках (klaffer). всегда готовых помешать чужому счастью, то это — мотив, навязывавшийся повсюду: о сплетниках, завистниках говорит Катулл, греческие песни о соседях — зложелателях (γείτονας, κακοβελήταδες), русская песня о пересудах, врагах, которые брешут, как рыцарская лирика о losengiere, lugenaere, merker. Но немецкая народная песня знает и о «служении» даме сердца, девушке, ибо «сюзеренша» исчезла вместе с условиями соответствующего быта:

Ich dient ir frue und ganz mit trewen
Demselben frewelein,
Ich dient ir in allen reien
Biz auf das ende mein;

либо:

Mein feins lieb wolt mich leren
Wie ich im dienen soll.

Отголоски ли это рыцарского служения, или выражение отношений, самостоятельно возникших в народном быту на смену тех, которые так ярко отражаются в песнях, например, весеннего цикла? Ответить трудно; еще не написана история мужского идеала любви в народных песнях и быте, стоявших вдалеке от воздействий культурных классов и воспитанного ими чувства. Нам говорят о женской «доле», не о мужской куртуазии. В ней несомненно совершался прогресс, определенный теми или другими условиями. Следующие примеры отведут нас далеко за пределы средневековой европейской ли-

рики, но они не безынтересны с теоретической точки зрения. Нам знаком эротизм, сохранившийся в переживаниях старых весенних обрядов; в течение времени он смягчился до форм более абстрактных и идеальных: церковь преследовала древние русалии, но не отказывала в своем освящении явлениям побратимства и посестримства; народное кумовство связывает явления бытового и церковного порядка. Далее пошел сванетский линтурали, несомненно вышедший из обрядового принятия в род — к формам служения даме, близко напоминающим рыцарское. Линтурали¹ — это обряд, устанавливающий родственные отношения между сваном и сванеткой, замужней или девушкой, и дающий первому право служить последней; отношения понимаются не в смысле побратимства, а как бы между сыном и матерью. Получив согласие дамы, ее родителей или мужа, сван отправляется в означенный вечер в ее дом, в сопровождении друга; его встречают с почетом и угощают; хозяин и все присутствующие поднимают чаши с водкой и просят бога благословить линтурали; после этого сван преклоняет колена и голову перед дамой и, в знак неизменной преданности, спрашивает: ему ли прикоснуться зубом к ее груди, то есть ему ли быть ее отцом, или ей быть матерью. В последнем случае обожатель расстегивает ей платье и, насыпав на ее грудь соли, прикладывает зубом трижды, повторяя: Ты мать, я сын. Обряд завершается поцелуем, а на другой день обменом подарков, после чего между мужчиной и женщиной устанавливается кровное родство: они бывают друг у друга, даже спят вместе, но пока никто не сомневался в чистоте их отношений. Обычай этот зовется «христианство» (ликрисд); миро, которым помазывали новых родственников, сваны доставали когда-то от своих жрецов, а те получали его от христианских священников.

Прикосновение к груди — символ молочного родства по кормилице или, как здесь, по фиктивной матери; такого рода связь устанавливала и молочное братство и посестримство; символом побратимства, как и средневекового сопрапопаге и рыцарства, было еще общение крови. Сван и сванетка скрепляли свой союз поцелуем, как клятвой, и поцелуем скреплялись такие же отношения между рыцарем и дамой, ленная присяга — поцелуем и передачей перчатки. Самое название обычая («христианство») указывает на вмешательство церкви, освятившей и более широкие явления побратимства и рыцарского обряда. Везде одни и те же требования нравственной чистоты, готовность к одинаковому искусу: сван и сванетка спят вместе, не помышляя о чем бы то ни было греховном; провансальские и итальянские дамы XII—XIII веков позволяли своим поклонникам про-

¹ См. мою заметку в *Кавказе* 1897 г. № 152: Сванетский линтурали и рыцарское служение даме.

водить с ними ночь, обязав их клятвенно не требовать от них ничего, кроме поцелуя. Идеал сюзеренши такая же гарантия неприкосновенности, как фиктивная мать сванетского любовного союза. Невольно подсказывается и еще одна параллель из Gérard de Roussillon: * жена императора Карла отдает свою любовь графу Жерару при свидетелях; символом союза была передача перстня; «и всегда была между ними любовь, и никогда не было ничего дурного».

Народная песня могла отразить те или другие стороны рыцарской лирики, но могла и отдать ей, отражая самостоятельный прогресс народного быта, некоторые основные мотивы, которым оставалось развернуться в обиходе рыцарства и в идеализации «высшей любви».

На почве буржуазии рыцарскую лирику постигла иная судьба. В Германии горожане овладели ее формами и символами, не ее содержанием; формы они хранят с суеверным почтением, кропотливо разрабатывая их технику в своих песенных цехах; французская поэзия XIV—XV веков вводит и новые поэтические виды, дотоле неизвестные, но все дело сводится к постановке определенных лирических типов, к филигранной чеканке стиха и виртуозному сплетению рифм. Все это надо было учиться, поэтическое дело стало цеховой наукой, *art et science de rhétorique*, не отвечавшей ни веяниям нового времени, ни настроению приютившей поэзию среды. Немецкая буржуазия живет по Домострою; семейная и хозяйственная, деловая и набожная, она настроена к серьезному назиданию и заглядывает в книжки; элемент дидактики и религиозности, уже предъявлявшийся в рыцарской и духовной лирике, выступает теперь на первый план; культу дамы нет места в жизни. В конце XIV и начале XV века Иоган Гадлауб рассказывает о своей любви, зародившейся с детских лет, как в дантовской *Vita Nuova*; это — переживание рыцарской формулы; муки любви для Гадлауба то же, что непосильный труд угольщика или повозчика. Либо поднимается педантский спор между мейстером Фрауенлобом и Регенбогеном: какое название почетнее — *Weib* или *Frau*? — В противоречиях содержания и формы — причины обеднения поэзии в Германии и Франции XIV—XV веков; во Франции оно ощущается не столь резко, многое искупает Виллон, поэт городской богемы, но немецкий *Meistergesang* производит впечатление почтенного буржуа в потертой салонной одежде. — На почве Италии, среди горожан, богатых образовательным преданием, развивавшим самосознание личности, при эстетическом досуге и не увядавшем античном культе красоты, возможно было усвоение форм и идеалов: сицилианская лирика, отблеск провансальской, перекочевала в Тоскану, восприняла здесь реализм народной песни и настроения классической культуры, и из этой весенней встречи вышел *il dolce stil nuovo*, * Данте и Петрарка. *Canzoniere* такой же не-реальный

роман, как любовные признания средневековых поэтов; Лаура таксы же тип, в котором слились многие, живые и фантастические Лауры: поэтическое обобщение всего, что поэт пережил и способен был пережить в области своего аффекта. Но этот аффект стал содержательнее, тоньше, разнообразнее; тип женщины оживает чем-то, что мы назовем личным началом. Возрождение повторило чудо Пигмалиона. Начинается новое групповое выделение, надолго определившее содержание и формы лирики европейской.

VIII

Эпос и лирика представились нам следствиями разложения древнего обрядового хора; драма, в первых своих художественных проявлениях, сохранила весь его синкретизм, моменты действия, сказа, диалога, но в формах, упроченных культом, и с содержанием мифа, объединившего массу анимистических и демонических представлений, расплывающихся и не дающих обхвата. Культурная традиция определила большую устойчивость хорвсй, потребовала и постоянных исполнителей: не всем дано было знать разнообразие мифов, и обряд, который отбывался рядом, держась в предании старших, переходил в ведение профессиональных людей, жрецов. Они знают молитвы, гимны, сказывают миф или и представляют его; маски старых подражательных игр служат новой цели: в их личинах выступают действующие лица религиозного сказания, боги и герои, в чередовании речитатива, диалога и хорового припева.

Так можно теоретически представить себе развитие драмы. Выход из культа будет моментом ее художественного зарождения; условия художественности — в очеловеченном и человеческом содержании мифа, плодящем духовные интересы, ставящем вопросы нравственного порядка, внутренней борьбы, судьбы и ответственности.

Такова греческая трагедия. Иначе сложится драматическое действие, вышедшее из обрядового хора: оно ограничится мифологической или эпической темой, разбитой на диалоги, с аккомпанементом хора и пляски (Индия), либо разовьет, в непосредственной близости к обряду, ряд бытовых сценок, слабо связанных или и не связанных его нитью. Таков тип ателлан и южно-италианского мима. На всех стадиях этого развития мы встретим следы старого хорового состава, иногда более ясные там, где мы всего менее их ожидаем, запутанные там, где, казалось бы, близость к обрядовому источнику должна была гарантировать их большую сохранность. Вмешательство постороннего предания затемняет порой ход естественной эволюции, но везде ставятся вопросы, бросающие на нее свет. Укажу хотя бы на различия в общественном положении актеров.

Начну с сибирской «медвежьей драмы»: она всего ближе к началу развития, еще колеблется между обрядом и культом.

Празднества в честь медведя принадлежат к распространенным среди инородцев западной и восточной Сибири, у гиляков, айно и др.; связаны они с обычным у них почитанием медведя, как существа, одаренного божественной силой и мудростью, сына неба или верховного бога (остяки, вогулы); с древним, некогда широко раскинутым, во всяком случае доэллинистическим культом, удержавшимся в обиходе аттических Вравроний, в залежах европейских поверий и суеверий, новых и старых, вызывавших когда-то обличения церкви.¹ Что сохранилось в Европе как отрывочные переживания, вошло эпизодически в состав греческого очеловеченного мифа, то объединяется для нас на инородческой почве в самостоятельный цикл верований и обрядов, в их различных этапах, от охотничьего праздника с подражательной игрой до культового действия с божественным героем-медведем в его центре.

Ибо медведь — зверь священный, говорит предание. Жил он когда-то у Нуми Торум, на небе, в золотом его доме, в переднем углу на кухне. Раз Нуми пошел на охоту; удаляясь, запер медведя, предупредив его, чтобы он дверей не ломал, а сидел бы дома. Сидел медведь, надоело ему; подошел к дверям, попробовал их — заперты; стал напирать, замок и сломался; испугался сначала, но потом видит — бога нет; вышел из дому и отправился гулять. Гулял долго, — все одно и то же: лесу нет, одна только трава; скучно стало; вдруг видит божьих лошадей, побежал к ним, хотел с ними поиграть, а те испугались и бросились в сторону, он за ними. Вдруг оглянулся; смотрит — яма, внизу виднеются многочисленные леса и воды; захотелось ему туда, а нельзя, дороги нет. Бился медведь долго, но ничего не добился; рассердился, пошел домой и по дороге стал все ломать; приходит и прежде всего разорвал свою постель. Вдруг слышит — возвращается бог, подходит к дому и так сильно потрясает лыжи, что сам говорит: «Если бы не сын мне их делал, давно бы они у меня сломались». Входит в дом, видит беспорядок, спрашивает медведя, уже смиренно сидевшего в углу: «Это что?» Тот волей неволей должен был сознаться, как все было, только извинил себя тем, что ему уж очень надоело сидеть, он и пошел. Рассердился на него бог, обругал его, затем надел фартук и стал из старых ножей, топоров, лопат готовить цепь, длинную, в триста сажен, сделал затем из бересты люльку, посадил туда медведя, который во все время приготовительных работ дрожал от страха, и подвел его к отверстию, виденному медведем; спустил туда люльку

¹ См. Разыскания в области русского духовного стиха, вып. IV, № VII, стр. 447 след., прим. к стр. 131—2, 133, прим. 2; стр. 170—1, 184—7.

и подвесил ее так, чтобы она земли не касалась, и ветер свободно качал ее из стороны в сторону, для чего поднял сильную бурю. От этого медведя закачало до того, что когда бог на третий день подошел к отверстию и спросил медведя, каково ему живется, он немедленно сказал: «Как тебе не стыдно надо мной смеяться? Я и так чуть жив!» После этого бог смиловался и говорит: «Это я тебе в наказание. Теперь же я исполню твое желание, спущу тебя на землю, только смотри, не ешь ничего из человеческих амбаров, а то отощешь и погибнешь; если исполнишь приказание — то будешь жирным; поручить тебе рыбу и другие запасы в амбарах нельзя, потому что ты будешь их раззорять и даже людей убивать».

Спустился медведь, обещая исполнить приказание, но лишь только увидел человеческий амбар, как взломал его и стал есть все, что там только было. Следствия такого непослушания обнаружались скоро: он отощал до того, что еле стал ходить. Увидела его раз росомаха, спросила, отчего он такой худой, и посоветовала быть послушным; лишь только он исправился и перестал трогать человеческие запасы, опять стал жирным. На зиму он сделал себе по указанию бога дом-берлогу в земле и питался тем, что сосал особый комочек, полученный им от бога при спускании его на землю. Жил он так долго, питаясь ягодами и корнями, но и ему настал конец: раз увидел его богатырь Узын-одыр-пых, убил его и даже наглушил над ним, употребив передние лапы, как метелки для пола и очага, задние — как лопатки, а всей шкурой стал замыкать чувал. Оскорбилась на это тень медведя, пошла в лес и привела с собой новых десять медведей. Богатырь перебил их, а затем и других, приведенных поочередно в количестве 20, 30 и 40. Тогда пришел 51 медведь, из которых последний был пестрый. Это был именно тот, которого спустили с неба: Нуми Торум позволил его тени принять прежний вид и быть вечным обитателем земли, почему его и до сих пор видят иногда на Урале. Богатырь 50 медведей убил, но пестрого одолеть не мог; испуганный, он спрятался в амбар, потом в дом, но медведь разметал то и другое. Запросил тут богатырь прощения: «Не знал я, что богом положено почитать медведей, да по правде сказать, и теперь не совсем верю; если хочешь это доказать, съешь этот топор». Думал он, что медведь обломает себе все зубы, но этого не случилось: топор был весь изгрызен, а богатырь, несмотря на обещание жить мирно, растерзан.

О происхождении приведенных медведей рассказывается легенда, знакомая и по другим, европейским версиям: о человеке, обращенном в медведя силой проклятия. Будто в одном селении на земле жила женщина с сыном, который был так силен, что еще в малолетстве, с кем ни начинал играть, непременно всякого обидит, а иногда и убьет. Мать просила его, приказывала быть осторожным, наконец, выведенная из тер-

пения, прокляла. Бог услышал это проклятие; раз, когда парень пошел гулять, и собаки стали бросаться на него с страшным лаем, он увидел, оглядев себя, что стал медведем. Когда он вернулся домой, и мать бросилась от него бежать, он остановил ее и назвал ее; стала она плакать и просить бога о прощении, затем принялась упрекать сына, зачем довел он ее до того, что она его прокляла. Рассердился он тут, зарычал: «Молчи, если бы ты не была мне матерью, я растерзал бы тебя!» Поцеловал ее и ушел навсегда в лес, где нашел себе подружку из богатырских дочерей, превращенную в медведицу за избиение, по злости, всех своих братьев; зажил он с нею и прижил детей, так что теперь медведи являются потомками той четы. Как и спущенного с неба, так и превращенных Нуми Торум сделал представителями истины и справедливости на земле: «Ешьте только тех людей и тот скот, которые в чем-либо провинились, и на которых вам будет указано, других же не трогайте, ибо сами погибнете». Не мудрено поэтому, что всякий, сознающий за собою грех, невольно дрожит при встрече с медведем; тем не менее всякий стремится на охоту за ним, хотя и со страхом, но вместе и с тайною надеждой, что бог пошлет ему такого медведя, который согрешил чем-нибудь, и которого бог решил наказать, а исполнителем этого наказания изберет его, угодного себе человека. Кроме того бог разрешил медведю мстить тем людям, которые при жизни или по смерти будут над ними насмехаться или оказывать малое почтение: хотя и убитый, он все видит и слышит; вот почему каждый инородец, убивший медведя, бьется изо всех сил, чтобы только доказать, что он любит и уважает его, рассчитывая, что все знаки проявления этих чувств вознаграждаются ему потом сторицею; задобривает он его, извиняется, что убил, говоря: «Ты прости меня и не суди строго, ведь убил тебя не я, а русский: от него я получил ружье, порох, свинец, я же тебя всегда любил и уважал, и в доказательство этого устрою празднество в твою честь».

Таковы представления о божественном медведе; их двойственность указывает на среду, не вышедшую еще из борьбы с природой, не выяснившую себе нравственных принципов в постоянной борьбе животного страха с животным же эгоизмом. В небе царит Нуми Торум и водворяет истину и справедливость, но они понимаются наивно-лицемерно: медведю позволено пожирать лишь тех, кто чем-нибудь погрешил, как наш Юрий указывает волкам «повеленную» им добычу; и наоборот, туземец успокаивает себя, что также убил повинного в чем-нибудь зверя. Его боятся, клянутся над его лапой и мордой, женщины, обходя его след, оставляют на нем, в виде жертвы, хотя бы несколько волос, а убив, заверяют в любви, и сами боги приходят увериться, какой почет вводят ему люди. В сценах медвежьего праздника они яв-

ляются эпизодически; его драматизм вырос в преданиях териоморфического обряда и культа.

Главная охота на медведя, «хозяина земляного дома», бывает осенью, но и весной и летом. Когда медведь убит в берлоге, его вытаскивают, закидывая обязательно аркан на шею, и начинают бросаться снегом или мохом и землей, с целью взаимного очищения. Затем уже приступают к снятию шкуры, для чего предварительно на грудь и брюхо убитого зверя кладут пять или четыре (если убитая — самка) поперечные палочки, означающие застёжки верхней одежды (ягушки), которые разрезают, как будто развязывают застёжки: представление, напоминающее обутого теленка Дионисовского обряда на Тенедосе. Сдирают шкуру со всего тела, за исключением головы и передних лап, где оставляют ее с конца пальцев до костевых сгибов. Когда шкуру и мясо привезут в дом, женщины устраивают в переднем углу, как наиболее почетном месте, ложе для убитого: шкура расстилается на скамье или нарах, под нее подкладывают деревянные перекладки, три для самца, две для самки; морда располагается между лап, и перед нею ставят несколько оленьих изображений из хлеба или бересты; на глазах прикрепляются серебряные монеты, на конец морды надевается берестяной кружок, на пальцы кольца, если убитая самка, монеты и намордник, потому что женщины недостойны смотреть медведю в глаза и целовать его в губы, что проделывают мужчины, а если целуют, то через платок; поэтому они и лицо закрывают платком, когда увидят медведя. Когда его вносят в жилье, под порог обыкновенно кладут топор.

Затем приготавливают все к празднеству, совершаемому всегда по ночам, так как боги преимущественно в это время посещают землю и таким образом могут видеть, как почитается тень убитого зверя. Очищают помещение в жилье, достают из запасов рыбу и мясо, водку и табак; дают знать соседям о счастливой охоте. Собирается иногда до 60—100 человек, приглашенных или нет. Празднества продолжаются не менее трех дней, если убитый — молодой медведь, четырех, если самка, пяти, если самец, но нередко празднуют двенадцать ночей, смотря по состоятельности охотника. Если под конец у хозяина нехватит запасов, соседи приносят, что могут, без отдачи. Иногда шкура переносится в другой дом, даже неучастника охоты, если он человек со средствами.

Сходятся и съезжаются в сумерки. Охотник, убивший медведя, сидит у него по правой стороне и левую руку держит у него на шее; по левую сидят играющие на сангульдане, музыкальном инструменте в виде длинного узкого ящика, обыкновенно из ели, с пятью струнами, большею частью из оленьих жил; при игре его кладут на колени и перебирают струны сразу обеими руками, причем звук получается в выс-

шей степени мягкий и мелодичный. Все одеты в лучшие одежды; всякого, в первый раз вступающего в дом, где лежит медвежья шкура, обливают водой или осыпают снегом, с целью очищения; входящие прикладываются к медведю, а кому случится выйти из помещения, тот выходит, пятясь.

Празднество заключается в пении, пляске, представлениях и угощении. Представляют всегда мужчины; если надо изобразить женщину, то надевают женский костюм и стараются, по мере возможности, подражать женщине в походке, голосе и движениях. Число участвующих редко бывает более трех; они всегда надевают на лицо маски, преимущественно берестяные и редко деревянные, большей частью грубоватой формы; на этих масках красною краской (нарп) или котельною сажей делают брови, усы и борода; иногда к носу или к подбородку подвязываются какие-нибудь кружочки и треугольнички и т. д., причем носы делаются самые уродливые. Назначение масок — скрывать лица играющих от медведя, потому будто бы, что хотя он и любит увеселения, но не терпит нахальства, оттого и нельзя плясать, смотря ему в глаза. Костюмы играющих обычные, только несколько измененные, вывернутые, с приделанным горбом, и т. д.; говорят обыкновенно не своим голосом, и хотя все присутствующие, по крайней мере теперь, отлично знают, кто играет и кто как одет, ни один из них не может называть участвующих их именами, а какими-нибудь вымышленными; даже участники, по отношению друг к другу, строго это соблюдают. Говорить и делать им разрешается положительно все: их личность на время представления забывается и даже не вспоминается после, остается только слава хорошего актера, и эта свобода доходит до того, что какой-нибудь родовой старшина, который строго наказал бы в иное время человека, осмелившегося указывать на его поборы и непохвальные деяния, теперь наряду со всеми выслушивать все насмешки и нападки, иногда в высшей степени меткие, не смея ничем их остановить. Подобные остроты бывают направлены и на других присутствующих, которых пародируют на сцене, и на это сердиться не полагается, артисты пользуются полною свободой движений и выражений, потому что считаются не простыми людьми, а особенными, способными принимать вид того или другого представляемого ими лица. Царит грубая шутка, цинические выходки, и публика принимает в ней живое участие, вступая в разговор с актерами.

Всякая ночь начинается с пения: трое мужчин в шапках, или вообще с покрытою головою, становятся перед медведем, отвесив ему низкий поклон, берутся мизинцами за руки и, все время размахивая ими, начинают петь. При окончании каждой песни, один из почетных гостей, сидящий по левую руку от медведя, звонит в колоколец, либо ударяет палкой в металлическую доску, после чего делается короткий промежуток для

отдыха певцов, и следует вторая песня и т. д.; если убитый медведь самец, то поют иногда до 5-ти песен, при самке до 4-х, при маленьком медведе ограничиваются и двумя, но обыкновенно бывает три.

Песнями кончается первая половина ночи, после чего следует угощение хозяином всех присутствующих. Вторая половина состоит из представления отдельных сцен вперемежку с плясками.

Во время пения музыки не бывает, все молчат и слушают с глубоким вниманием; поют без масок и костюмов, поющие иногда меняются местами, так как поет главным образом лишь стоящий в середине, остальные ему подтягивают; когда средний устает, его заменяет или один из крайних, или кто-нибудь из присутствующих.

Мотив песен довольно разнообразный, то живой, то медленный, то страстный, то монотонный, то веселый, то грустный. После окончания последней песни певцы иногда сами начинают плясать, только под музыку, взяв в обе руки по платку, которым постоянно машут. Поют про медведя, как он гулял по лесу, как нашел себе подругу, как сделал берлогу; про его прежнюю жизнь на небе и на земле; про богатырей и прежнее славное время, когда не было прищельцев и всего было вдоволь — и зверя, и птицы, и рыбы; поют про богов, про их любовь и ненависть друг к другу и их отношение к людям. Пляски промеж песен приноровлены к их содержанию, подражательные: если поют про медведя, то подражают ему, если про лепших (мэнквов), то им, с сильными телодвижениями, присвистом, топотом, как то делают, по мнению инородцев, лесные божества. При начале и окончании каждой пляски, песни и представления отдают низкий поклон медведю, как при входе в жилье. Между отдельными сценами пляшут не только мужчины, но и женщины с детьми, закрывая лицо платком и втягивая руки в рукава, чтобы не показать медведю нагого тела; во время пляски у женщин руки всегда согнуты в локтях и немного приподняты пальцами кверху; они поднимают их и опускают в такт музыке. После каждой сцены представляющие немного пляшут, но затем их заменяют другие.

Когда в последнюю ночь выносят шкуру медведя, убивший его спрашивает его вслух или на ухо, скоро ли и кем будет опять убит медведь, причем называет охотника по имени; если скажет верно, то шкура поднимается с места легко. Происходят и другие гадания.

Шкуру выносят в тундру или лес, но женщины при этом не участвуют; они бросаются снегом или обливаются водой и варят предоставленный им медвежий зад; остальное мясо уже съедено на празднестве, мужчины в поле готовят себе голову, сердце и лапы; костей не дробят, а разбирают по суставам. Все ненужное от туши бросают в огонь, а череп вешают на

дерево в уверенности, что медведь в благодарность за оказанные ему почести будет приносить счастье всем присутствующим на празднестве.

Представленг й, сопровождающих медвежье празднество, бывает по несколько на каждую ночь; на последнюю приходится обязательно такие, где действующими лицами выступают боги, призываемые как бы в свидетельство хорошего обращения с медведем. В центре, очевидно, стоял он, основой была охотничья мимическая игра, разнобразившаяся в своих эпизодах, но сюжеты ее постепенно разрастались, мимика касалась других сторон быта, переходила в паясничество; вторгались схемы сказки и потешные, бытовые, заставляющие забывать о серьезной сути празднества.

Начнем с медведя.

Входят на лыжах, как бы издалека, трое мужчин, видят много собравшегося народа, удивляются и спрашивают, что их сюда привело. Один из зрителей отвечает: разве они не знают, что такой-то убил медведя, шкура его лежит тут же в помещении, а они собрались воздать ему последний долг? Пришедшие вначале не понимают, смешивают слова, острят, но затем, увидев шкуру, бросаются к выходу, дав друг друга; их уговаривают, останавливают, они понемногу начинают подходить, но все-таки дрожат, несколько раз опять убегают, двое даже не возвращаются, а третий остается и со страхом и трепетом подходит к медвежьей шкуре и осторожно целует морду.

В другой сценке два охотника набрали на берлогу; они никогда не видали медведя, но одна умная старуха научает их, что это за зверь, которого они добывают и свежуют. Медведя представляет дубинка, покрытая малицей.

Либо является на лыжах инородец-хвастун: он никого не боится, для него нет ничего страшного. Видит медведя, спрашивает, что это такое; ему говорят, что это зверь священный, а он бьет его по щеке. Зрители в ужасе, предсказывают ему всякие несчастья, а он и в ус себе не дует и продолжает храбриться. Вдруг он останавливается на полуслове, оборачивается, смотрит себе под ноги. Что с ним? спрашивают его; он ничего не видит, но к чему-то прислушивается, оглядывается и, наконец, обратясь к зрителям, просит спасти его от врагов, которые бегают у него промеж ног. Все вглядываются, видят небольшую мышь и смеются; но пришедшему оттого не легче, он просит защиты, падает на колени и молит убить мышь и дать ему пожить еще немного. При этом он сознается, что всего боится и далеко не так храбр, как говорит. Зрители прощают, и начинается общая пляска.

Отец, мать и сын плывут на лодке по реке. Сын выпросился на берег, объелся черемухи и умер. Стали его старики продувать спереди и сзади, но ничего не помогло. Отец сде-

дал гроб и пошел с ним отыскивать укромное для него место; идет и поет про то, как раз один старик заблудился в лесу, как незаметно провалился в медвежью берлогу и как ему, испуганному, медведь стал давать в руки какой-то комок; слышал он от стариков, что бег медведям на зиму дал комок, который тот и сосет всю зимнюю пору и таким образом не умирает с голоду. Стал старик лизать свой комок, полизал и заснул. Через некоторое время проснулся и вновь полизал, повернулся на другой бок и проснулся лишь тогда, когда под него стала течь вода. Видит, весна настала, берлога покрыта водой, а медведя и след простыл. Вышел из берлоги и думает, куда ему идти; вдруг видит вдали медведя, который манит его к себе; пошел за ним и через несколько времени вышел на дорогу, по которой и добрался до дому. — Пока старик пел эту песню, не замечал усталости, неся гроб; потом сел отдохнуть, вынул сына из гроба, отрубил ему ноги и понес; затем поочередно, когда тяжело становилось, он отрубает ему туловище, руки по локти, голову, а затем бросил и все остальное; остался только гроб. Приходит старик на место, а жена, обогнав его, уже там; захотелось ей еще раз взглянуть на сына, а в гробу его нет. Муж показывает удивленное лицо и говорит, что, наверно, Нуми Торум взял их сына на небо; жена верит и, на радостях, начинает плясать вместе с мужем.

В других сценах женщина выделывает шкуру соболя и при этом поет, как соболю живет в лесу, выводит детей, учит их ловить добычу и избегать западней. Либо изображается вор на рыбном самолове, попавшийся на крючок; человек, принимающий свою тень за нечто живое, удивляющийся ее раздражительным движениям; отмахивающийся во сне от комаров.

Затем мы вступаем в область анекдота и бытовой шутки. Самосед увозит жену остяка, у которого был в гостях, опьянив его особым напитком из мухоморов. Либо молодой иноходец посватался за дочь старика, жившего неподалеку, но ни разу не удавалось ему увидеть ее лицо, потому что она постоянно закрывалась платком. Взмолился он к Нуми Торум и просит помочь горю. Поехал он опять; как поднимется ветер, сорвал платок с девушки, и жених ахнул, увидев ее безобразие. Он повернул лодку и давай грести; гребет и оглядывается, не нагоняют ли его, и дома еще отплеывается и насмехается над собой и невестой, а бога благодарит за спасение от такой жены.

В одной пьесе выведен дурак, младший из обычной в сказках тройцы братьев. Попросился он с ними на охоту и все делает наыворот. Не умеет навьючить нарту, тянет ее в обратную сторону, когда ее потащили братья; ему велят снег разбирать, а он стал в лицо бросать; велят дров нарубить, а он им ноги попортил; попортил и ужин. Поколотили его братья. Когда на другой день они пошли лесовать, младший стал поти-

хоньку делать сангульдан. Вечером братья принесли кто соболей, кто белок, а младший рассказал, что у него глаза разбежались, столько он увидел зверя, да не удалось ничего убить. С ужином повторилось то же; пришлось братьям поесть одной сухой рыбы. Когда они снова ушли на охоту, дурачок доделал сангульдан и спрятал в снег; на другой день, оставшись дома один, он играл на нем вплоть до рассвета. Побежал на ночлег, а братья уже спят; на следующий раз он проиграл всю ночь; стали его искать братья, не медведь ли его съел; вдруг один из них слышит: кто-то вдали играет. Свистнул другому брату, но этот свист услышал и играющий, испугался, бросился прятать свой сангульдан, но зрители уверяют его, что то не свист, а ветер; при втором свисте его успокоили, что то скрипнули его лыжи. Наконец братья подкрались, схватили дурачка и стали требовать сангульдан. Вначале он не отдавал, потом уступил; принялись они играть — ничего не выходит, а когда заиграл младший, так заиграл, что все пустились в пляс.

Я счел нужным подробнее остановиться на описании медвежьего праздника, потому что на нем можно рельефно проследить зарождение культовой драмы (если позволено применить это название к сценическим эпизодам, приведенным выше) из обрядового хора, назначенного повлиять на успешность охоты. В основе это такое же мимическое действие, как «буйволовая пляска» северо-американских индейцев, привлекающая буйволов на оставленные ими равнины; напомним такую же австралийскую игру, изображающую облаву на стадо, охоту за зверем, свежевание туши и т. д.; одна из сценок медвежьей драмы представляет аналогическое содержание. Древние драматические части обряда еще легко выделимы из-под позднейших наслоений: хор, с солистом во главе, пел про медведя, про его жизнь в лесу и на небе и т. п.; пел, подражая в пляске его телодвижениям. К этим сюжетам песен пристали другие, сродные, и границы мимического действия расширились; то и другое дало содержание отдельным сценам, с особыми исполнителями, актерами. Они не профессиональные, и ничто, повидимому, не указывает на их специальную связь с культом; между отдельными сценами они сами пляшут, что, быть может, указывает на их отношения к пляшущему хору, из которого и выродилась сценическая часть обряда; они в постоянном общении с зрителями, вмешивающимися в их действие. И вместе с тем они поставлены как-то особо, принимают на время игры новые имена, считаются не простыми людьми, а способными представлять другое лицо, может быть, вернее: являться другим лицом, богом, демоном. Мимическое действие имело целью вызвать участие в людских делах нездешней силы, и можно представить себе, что в раннюю пору культовой драмы грань между подражанием и объектом терялась, драма становилась заговором в лицах, на что я указал уже, говоря о начатках рели-

гиозной драмы у некультурных народов. Оттуда употребление масок: они могли служить целям подражания, затем культа, выделяя известные лица из общения толпы: если нам говорят, что маски медвежьей драмы назначены скрыть лица играющих от медведя, не любящего нахальства, то такое объяснение едва ли не позднее, этиологическое. На точке зрения такого отождествления становится понятною и свобода слова, безвозбранно предоставленная актерам и удержавшаяся за ними по наследству.

Этот элемент мы встретим в культовых началах греческой драмы и в южно-индийском аграрном обряде в честь местной сельской богини. Обряд этот состоит в животных жертвах, между прочим, в заклании священного буйвола; в нем участвуют и брахманы, но руководят им туземцы не арийского происхождения, парии и другие презренные у брахманов касты; являются и танцовщицы из касты париев, *Asádi* или *Dásasi*, служащие во храме богини, при них музыкант, Ранига, играющий роль скомороха, буффона. Когда в последний день праздника совершался торжественный обход общинных полей, с преднесением изображения богини и буйволовой головы, наступал момент разнузданности, сменявший серьезные моменты культа: Ранига осыпал нареканиями богиню и власти, деревенского старшину и всякого встречного, так что от него откупались какою-нибудь мелкою подачкой; парии и *Asádi* нападали на самых почтенных обывателей, на брахманов, лингаитов и замандаров, танцовщицы вскакивали им на плечи, пастухи били в барабаны. Все это служило катарзису чувства, приподнятого торжественным актом и разнузданно выражавшегося в противоречиях; зародилось в связи с культом, заражало зрителей и принимало иной традиционный колорит: в Элевзисе, во время празднования мистерий, когда предшествовавшая им процессия проходила по мосту на Кефиссе, колкости и язвительные насмешки сыпались на ее участников; фаллофоры Дионисовского обряда — носители беспечной шутки, но и сатиры, не участники культа, а зрители из толпы, за ними свобода слова; материал для зарождения греческой комедии.

Изучение народной обрядности современной Индии в ее драматических элементах, вероятно, прольет свет на начала индийской драмы в ее отношениях к культу и, вместе, на развитие эпоса; то и другое вызывает не мало теоретических вопросов. И здесь точкой отправления была поэзия хорового обряда с мимической пляской, песней-сказом и диалогом. «Пляска приятна богам, ее бесконечно свободные движения как бы воспроизводят мировую гармонию; под ее вечный лад пляшет властелин, пляшет Ума» (*Mālavikāgnimitra* 4). Шива плясун, это его особенность и, вместе с тем, он патрон актеров; санскритское название для драмы: *nāṭya* указывает на такой синкретизм; *lāṣya* = пляска обнимает понятие песни и речита-

тива. Соединение всех трех хорических элементов встречается на почве культа: некоторые гимны Ригведы построены амебейно, с чередованием хоров или певцов; число перепевающих не превышает трех. В одном гимне Индра беседует с Марутами, и в конце вторгается певец, слагатель песни. Такие гимны стояли вне культового обихода, их ставили в особую категорию диалогов, легендарных рассказов; Ольденберг* предполагает, что в основе лежал рассказ такого именно содержания, не получивший определенной поэтической формы, но он забыт, сохранились лишь диалоги действующих лиц, богов и святых, обработанные рапсодам. Именно указание, что такого рода гимны стояли вне культа, говорит, быть может, за их более древнее происхождение: я имею в виду один из моментов выделения эпической песни из чередования певцов обрядового хора, сменявших друг друга и диалогически развивавших одну какую-нибудь традиционную тему, не входя в подробности, не гоняясь за связью легенды, всем понятной из суггестивных недомолвок лирико-эпической песни. Мы знаем уже, что индийский эпос исполнялся в таком именно чередовании;¹ соответствующие диалогические гимны Ригведы были бы доказательством раннего вторжения в культ эпическо-драматического сказа, сложившегося до культового обихода. С точки зрения обособившегося драматического рода, имя эпического, дружинного певца, сказывавшего диалогически, естественно переходило к значению игрока, актера; некоторые жанры индийской драмы, вроде *vuâgoga*, не что иное, как легенда, в начале воинственного содержания, разбитая на сцены; один из условных говоров, употребляемых в драме классической поры, *mâgadhi*, ведет, быть может, свое начало от *mâgadhas*, древних эпических певцов, славившихся по всей Индии.

То, что мы можем назвать типом индийской драмы, как она сложилась до Калидасы, сводится, в сущности, к такой же обработке эпического сюжета с лирическими партиями, участием музыки и мимической пляски. Если все это не привело к драматической разработке положений и характеров, то это зависело от сущности индийского мирозерцания, не знающего психической борьбы, а только силу предопределения, увлекающего человека к той или другой участи в силу его заслуг или проступков. Здесь распутие индийского и греческого драматического развития; в данном случае дело не в этом: мы в начале эволюции форм, и вопрос идет об отношениях драмы к культу, в чем мы усмотрели одно из условий ее художественного роста.

Между диалогическими гимнами Ригведы и явлением драмы нет видимой преемственности; утрачены посредствующие звенья на местных диалектах, оставивших свои следы в технике классической поры и в искусственных, диалектически окрашен-

¹ См. выше, стр. 253.

ных говорах, обязательных для актеров, исполнявших низменные роли. Особое значение в этой праистории драмы дается области Cūrasena'ов, где возникла и развилась религия Кришны, и его поэтическая легенда питала хоровое, мимическое действие. Один из эпизодов Nāgīvanṣa'ы переносит нас на почву хора и к воспоминаниям оркестрически исполнявшихся греческих мифов: апсарасы пляшут под звуки инструментов, другие поют, жестикулируя, сплетают хоровод (gāsa), изобретенный Кришной, подражая языку, одежде той или другой стороны, изображая телодвижениями смерть Камсы и Праламбы и другие подвиги Кришны, тогда как Муни Нарада вторгается порой в их круг, всклокочив волосы, и смешит зрителей комическими выходками, представляя их в лицах и передразнивая.

Другой эпизод той же поэмы знакомит нас с очертаниями уже сложившейся регулярной драмы, с началами натаки: сын Кришны с товарищами является во дворец демона Vajranābha'ы под видом актеров; они распределяют между собою роли героя, шута, режиссера и др.; сюжеты взяты из циклов Рамаяны и Куверы; представление происходит во время празднества Kāla'ы в нарочно устроенном для того театре.

Натака — типическая форма индийской художественной драмы; практика и поэтика, разработанная до мелочей, подвела под педантические правила такие формы народного хорового действия, которые мы в праве вменить его до-классическому, областному развитию, опираясь на параллели, знакомые нам из хоровых игр, еще бытующих среди некультурных народов. Укажу, между прочим, на значение дирижера, сказывающего молитву, являющегося в прологе и в главной партии драмы, которую он руководит, выводя на сцену то или другое лицо, объясняя зрителям ход пьесы, досказывая его. Таких руководителей мы встречали в народных мимических действиях и началах театра;¹ они выработались из древнего хорового корифея. Молитва, благословение в начале пьесы, nāndī, вводит драму в оборот культа; в Бенгале молитву поет теперь хор. За нею следует другая, обращенная к богу, которому празднуют, с упоминанием в ней соответствующего времени года: быть может, архаическое указание на древнюю приуроченность действия к календарному обряду. К этому присоединяется ряд других религиозных формул, когда, например, актер приступает к гримировке и т. п. Драма вошла в храм, разыгрывается в нем перед статуей божества; вышла ли она из культового обихода, или только примкнула к нему из сложившейся на стороне хоровой игры — вот вопрос, возбуждаемый общественным положением ее исполнителей. Тесная связь греческой драмы с породившим ее культом продолжается и в эпоху ее расцвета: драма была почестью, которую народ воздавал одному из своих

¹ См. выше, стр. 213, 255 след.

божеств; священный характер действия отразился и на положении актеров: их профессия не заподозрена, они пользуются почетом, нередко являются в роли послов и т. п. Иначе в Индии и Китае: китайские лицедеи представляют при храмах эпизоды из жития Будды, но их профессия считается презрительною, в Индии их каста из низших, брахманы не общаются с ними, не могут принимать от них пищи, разве в случае большой крайности; они слывут обжорами, их жены распутницами, которыми торгуют мужья; их можно бить, и их свидетельство не принимается на суде. Между тем они должны были обладать известным образованием, знанием литературного языка; иные водят дружбу с поэтами, вхожи ко двору. Если принять в расчет почет, которым окружены были в Индии эпические певцы, бхараты, положение актеров выяснится исторически: они не сложились в профессиональных носителей дружинных воспоминаний и не крепки культу, а примкнули к нему с практикой хоровой игры, как лицедеи, которых призывали для целей религиозного торжества. При гипотезе диалектических народных начал индийской драмы такое объяснение представляется вероятным: как брахманы присутствовали на празднестве сельской богини, отбывавшемся париями, так элементы народной игры воспринимались под сень храма, тогда как над ее исполнителями продолжало тяготеть иго касты.

Именно социальное положение актеров заставляет нас обратиться теперь же к началам римской драмы, расцвет которой совершился под влиянием и по стезям греческой. Я имею в виду народные начала, запутанные посторонними воздействиями, — действительными или легендарными? Аналогические явления в истории драмы вообще позволяют нам разобраться в этом пестром смешении.

У нас есть сведения о римских религиозных действиях драматического характера, люстрационных (Луперкалии), аграрных, мимических, заговорных (Ambarvalia) и т. п. Были и хоровые игры, с участием музыки, импровизованных песен, сказа и пляски, без выясненного плана: древняя сатура, настроение которой характеризуется литературным родом сатиры, выработавшимся из нее, как греческая элегия вышла из обрядового причитания; между этою сатирой и греко-итальянскими *сатиро* нет ни этимологической, ни генетической связи; возможен лишь вопрос о позднейшем влиянии. Из хорового действия мы всюду предположили выход к песенкам амебейного характера, сатирического содержания (*opprobria rustica*), которыми обменивались встарь (*agricolae prisci*) в праздник виноградного сбора и жатвы (*condita post frumenta*, Hor. Epist. 2, 1, 139). Говорят, что песенки такого рода, фесценнины, занесены были из этрусского города Fescennium; я склонен понять это таким образом, что там они могли стать цельным, модным

жанром и, как таковые, повлиять на формы, уже естественно развивавшиеся по стезям народной хоровой поэзии. Амбейность создает драматизм, типы, участвующие в бытовых сценках. И здесь нам говорят о таком же перенесении, которое мы понимаем, как усвоение чужого, более совершенного, своим встречным преданием. В южной Италии, греческой и осской, из хоровой игры вышли интермедии с комическими масками, ателланы и мимы, * предания которых разнесут еди-ноличные потешники, гилароды, мимоды и т. п., уже встретив-шиеся нам на путях драматического развития.¹ Ателланы и мимы переселились в Рим; обрядовые начала первых несо-мненны: они освоились на новой почве и вызвали подражания, а между тем еще в эпоху Августа их исполняли на осском языке при каком-то культовом действе.

С этими материалами в руках мы можем обратиться к по-казанию Ливия (VII, 2), передающего какой-нибудь древний источник, о началах римских *ludi scenici*. Повод к ним ре-лигиозный: рассказывается, что когда в 364 году до н. э. на-стало моровое поветрие, вызваны были из Этрурии жрецы, *ludiones*, с целью умиловить гнев неба; они плясали молча, без мимики, которая выражала бы содержание танца, но с дви-жениями, не лишенными изящества, под звуки флейты. Это но-вовведение понравилось: римская молодежь стала подражать захожей пляске, приноровив к ней принцип народных амбейных песенок, перебрасываясь стихами в стиле фесценнин (*inconditis inter se jocularia fundentes versibus; fescennino versu similem incompositum temere ac rudem alternis jaciebant*) и со-провождая их соответствующими телодвижениями (*pec absoni a voce motus erant*). На этом не остановились народные игроки (*vernaculis artificibus*), названные, от этрусского слова *ister* = *ludius*, гистрионами: случайная импровизация фесценнин усту-пила место песне с установленным текстом, прилаженным к звукам флейты, и движения пляски-сатуры подчинились опре-деленной мелодии. Так можно понять слова Ливия: *non, sicut ante, fescennino versu similem incompositum temere ac rudem alternis jaciebant, sed impletas modis saturas, descripto jam ad tibicinem cantu, motuque congruenti peragebant*. Это — стра-ничка из знакомой нам истории хоровой игры: в начале пляска обрядового характера с мимическим, заговорным действием, без слов; затем появление текста в импровизации фесценнин; далее выделение песни-сказа, нормирующего движения — и мимику хора. Судя по следующему сообщению Ливия, во всем этом не было фабулы, которая объединила бы песню и действие цельностью сюжета; сюжетов, положений могло быть несколько; мы уже знаем, что при плясовой игре они развивались в ряд бытовых сенок. Позднейшая связь сатуры с ателланами мо-

¹ См. выше, стр. 255 след.

жет служить косвенным доказательством того, что и в ней самой существовали встречные ателланам элементы.

На этом Ливий обрывает историю сатуры, чтобы перейти к Ливию Андронику, из Тарента, первому, на римской почве, представителю греческой драматической и сценической традиции. О нем говорится, что, в противоположность разбросанности сатур, он первый решился создать фабулу действия (*qui ab satura ausus est primus argumento fabulam serere*), которую пел единолично, изображая ее и жестами; рассказывали, что, когда впоследствии он потерял голос, он поручил песенную партию мальчику, оставив за собой мимическую. Может быть, это лишь анекдотическое объяснение: в истории хоровой поэзии мы встречали и единоличных певцов, изображавших движениями содержание своей песни, и разделение пения или музыки — от мимики. Андроник мог внести предание греко-итальянского гиларода. Оно привилось, говорит Ливий: стали петь в аккомпанемент, под руку (мимировавшим) гистрионам, предоставив им только диалогические партии. Это разделение *canticum* и *diverbia* сохранилось в организме римской комедии.

Нововведение Ливия Андроника оказалось слишком серьезным, продолжает историк, возвращаясь к позднейшей истории сатуры: не было места смеху и веселью, и вот римская молодежь снова обратилась к традиции фесценнии, и, предоставив гистрионам драму нового типа, продолжала попрежнему перепеваться в потешных импровизациях (*ipsa inter se more antiquo ridicula intexta versibus jactitare coepit*), примкнувших к ателланам и в этом виде являвшихся в роли экзодий, комических пьес, следовавших за серьезными драмами, как в Греции сатирическая драма венчала трилогию.

На эту связь с ателланами, раскрывающую древний состав и народно-сценические элементы сатуры, указано было выше. Подтверждением этих соображений может служить и следующее: драма предоставлена была гистрионам, она — захожая, не своя, ее исполнители, взымавшие мзду, бесправны, *infames* (*August. De Civ. Dei* l. II c. 13; *Cornelius Nep. praef.*; *Quintil. De Inst. orat.* l. III c. 16; *Digest. De his qui notantur infamia* l. II, par. 5), в ателланах же участвовала лишь полноправная римская молодежь, не исключавшаяся из трибов и не лишавшаяся права военной службы (*Liv. l. c.*). Бесправность римских гистрионов объясняется аналогией с индийскими: они не прошли через освящающую стадию культа, как их греческие собратья; особое положение исполнителей ателлан (и сатуры) указывает на переживание забытого предания, на обрядовое действие, которое отбывали когда-то члены семьи и рода, община. В сибирском медвежьем празднике актеры — охочие люди.

Народные начала римской драмы, освобожденные от некоторых легенд, входят таким образом в картину общей драмати-

ческой эволюции. Греческое влияние не дало им доразвиться самостоятельно; мы перехватим прерванную нить на почве Греции.

Здесь первые шаги яснее; мы, разумеется, не знаем, как слагалось обрядовое действо в ту пору религиозного сознания, которую мы можем восстановить лишь по следам и намекам и — аналогии с зооморфическим характером сибирской медвежьей драмы. Когда греческое мирозерцание вышло к человекоподобным, если не всегда гуманным, богам и создало о них рассказы, развивавшиеся в уровень с общественно-нравственным сознанием, изменилось и содержание культовой драмы, с мифом в центре, местным или общим, характеризовавшим деяния и сущность того или другого божества. Выше мы говорили о мимических плясках такого содержания;¹ к ним примкнули действия торжественно-культового характера. В Крите представляли рождение Зевса; на Самосе, в Кноссе на Крите и в Афинах — бракосочетание Геры с Зевсом; в Платее отбывали *Δαίδαλα*; мальчик, обносивший в Танагре, в праздник Гермеса, ягненка вокруг городских стен, изображал самого бога; в Дафнефориях Фессалии и Беотии ряженому в костюме Аполлона сопутствовал хор дев; в Дельфах, в первый день празднования, молодой человек, одетый Аполлоном, в блестящей тунике, пел, играя на кифаре, про свою победу над Пифоном, которая и представлялась с возможною реальностью; на другой день сюжетом мимической пляски был дионисовский миф — оживление Семелы, — и другой, приставший к нему по содержанию: самоубийство Харилы. Сюжеты действия разrostались по смежности культов и соединенных с ними легенд: Аполлона и Диониса в Дельфах, Диониса и Деметры в Элевзисе. В последнем случае к смежности присоединилось и внутреннее сродство религиозных представлений: там и здесь земледельческий, календарный миф, в стиле тех, которые мы разобрали в связи с мифом Адониса. Зимой замирает производительная мощь природы, весной восстает к новой жизни; Дионис страдал и умирал, чтобы воскреснуть; Персефону-Кору похищал Плутон, когда она собирала цветы; печальная Деметра ищет дочери, весной она снова вернется на землю. В больших мистериях Элевзиса в Воедромиионе (сентябрь — октябрь) оркестически исполнялись сцены похищения, искания и возврата; о малых, приходившихся в Анфестерионе (февраль — март) у нас мало сведений, но, очевидно, культовые *προχαριστήρια* были выражением благодарности за возвращение Кору-Персефоны из царства мертвых. С нею возвращались на этот свет и маны, временно оживавшие, на страх живущим. В празднествах такого рода, где идеи жизни и смерти сменялись в разном чередовании, моменты сетования естественно соседствовали

¹ См. выше, стр. 214 след.

с откровенными символами творческой силы и фаллического веселья. Понятно взаимодействие дионисовского и элевзинского культов и действ: Дионис — Янх занял в последнем месте подле Деметры и Персефоны, его сделали даже сыном Деметры, в мистериях представляли его рождение, орхестически изображали уход за новорожденным (Lucian, De salt. 39), как в Дельфах триады будили в колыбели малютку Диониса в то время, как жрецы из коллегии *ἄσσοι* приносили жертву у его гробницы (Plat. de Isid. Os. 35). Жизнь плодила смерть, возникая из нее и снова к ней возвращаясь; срезанный колос, который в последнюю ночь больших мистерий гиерофант показывал мистам среди благоговейной тишины, символически обобщал идеи земледельческого мифа, невольно переносившиеся на явления общественной и личной жизни, где та же смена падений и возникновений, незаслуженного торжества и страдания, не успокаивала мысль непрерываемостью природного процесса, а поднимала тревожные вопросы о назначении человека, о предопределении и ответственности, их противоречиях и возможности их примирения и равновесия в сознании, в жизни за гробом. Эзотерические таинства Элевзиса, доступные лишь посвященным, пытались ответить на эти вопросы, символически раскрывая идеи зла и добра, вины и возмездия. Неофитов вводили в область мрака и тишины, нарушавшейся порой страшными звуками или видением адских чудовищ и мук, ожидающих грешников, а затем разливали в темноте ночи яркий солнечный свет, и посвящаемые приносили поклонение сияющим лицам божества.

Эзотерическое учение таинств обобщило содержание мифа; идеи промысла и долга, судьбы и вменяемости преобразили его содержание, и в нем раскрылись сюжеты для драмы душевных конфликтов. Все наши помыслы, решения, страсти внушены божеством, говорило старое поверье; руку Ореста направил на мать Аполлон, убийцу матери преследуют Эринии, — и он страдает невольно; Федра полюбила пасынка по наущению Афродиты, избравшей ее орудием свей мести против Ипполита, — и мы сочувствуем Федре. Родовая связь, вызвавшая родовую ответственность и, в практике жизни, месть за месть, тяготевшую над поколениями, отложилась в понятие родовой вины, искупаемой потомками, судьбы, нависшей над безвинными, — но она представляется нам в конфликте предопределения, мойры, и свободной воли, родовой и личной нравственности, и трагическое чувство очищалось на образах Эдипа, Антигоны, Прометея, Ореста. Либо идея родовой вменяемости переносилась на народно-политическую арену, и рок некультурности решал судьбу Персов в драме Эсхила.

Если развитие художественной аттической драмы примкнуло к культу и народно-обрядовым действиям Диониса, то следует, быть может, припомнить, что в самых легендах о нем, с их резко определенными мотивами страдания и торжества, «игрой

созидания и разрушения индивидуального мира» (Ницше), было дано сочетание сюжетов, шедших на руку драме и вызывавших психологическое обобщение.

Дионис — бог творческой силы природы, податель плодородия, от него — лесные чащи и лоза; священная лоза, на одной из вершин Киферона, ежедневно приносила по зрелой ягоде; отсюда эпитеты бога: *δενδρίτης*, *σταφυλίτης* и др.; один из его символов — фаллос, ему посвящены козел и бык; сам он обратился в козленка, избегая преследований Геры; его зовут *έρριφος*; козлиный лик сатиров, очевидно, восходит к той поре, когда его чествовали мимически, принимая его образ; ряженные зверями в играх некультурных народов освещает этот забытый период дионисовской драмы — и, вместе, воздействие обрядового акта на миф: сатиры — ряженные очутились в мифе служителями, свитой Диониса, как менады и тиады могли первоначально обозначать женщин, шумно, бешено отбывавших его празднества. — Но его любимым образом и символом был бык; отсюда его прозвища: *βοῦγενής*, *βοηλάτης*; в Аргосе его призывали молитвой: Приди, о Дионис, с харитами, вступи в храм бычачьей ногой, славный бык! — Он сам принимает порой его вид, пугает им, его изображают быком, небольшие рога остались его атрибутом и в позднейших антропоморфических изображениях. Бык был обычно ему жертвой, одной из наград победителю на дионисовских поэтических состязаниях.

Но бога производительности и жизненной мощи преследуют, он погибает. Ликург разгоняет его кормилиц, сам он бросается в море, к Фетиде, или ищет убежища у Муз; Персей убил его и бросил в озеро Лерна; либо титаны его разорвали, когда, после многих превращений, он принял образ быка. Последний миф, принадлежащий к распространенным, покоится, очевидно, на обряде: по свидетельству Еврипида, к обрядности Диониса принадлежал обычай разрывать на части и пожирать живьем быков и телят; на Крите загрызали быка, в память такой же участи бога. Тенедосский обычай приносит новые черты к эволюции религиозного мирозерцания: стельную корову холили и за ней ухаживали, как за человеческой родильницей; теленок от нее, которого приносили в жертву, был обут в котурны; указание на то, что животная жертва явилась на смену человеческой, в самом деле практиковавшейся в Хиосе и Орхомене. Интересно и следующее: за человеком, заколовшим теленка, гнались до морского берега, бросая в него камнями. Когда мимический обряд стал культовым, религиозным, в объекте подражательного действия яснее предстало имманентное ему божество; жертва неизбежна, но ее исполнителя — преследуют. Так в южно-индийском аграрном обряде, из которого выше сообщен был эпизод: ¹ один из участников,

¹ См. выше, стр. 301.

носящий имя бога, которого он служитель (Pótraj), гипнотирует теленка, делая над ним несколько пассов руками, отчего тот становится недвижим. Тогда Pótraj'ю завязывают руки на спине, и все пляшут над ним, испуская громкие крики. Он поддается общему исступлению, бросается на теленка, лежащего в гипнозе, впивается зубами в горло, загрызает его. Ему подносят блюдо жертвенного мяса, в которое он погружает свое лицо; мясо и остатки теленка хоронятся у алтаря, а Pótraj'ю развязывают руки, и он обращается в бегство.

Прежде чем это мистически-культовое действие обратилось к значению жертвы, принесенной божеству, тождественность той и другого выразилась и в других формах: закалали действительно зооморфическое божество, приобщаясь к нему, к его жизненной силе, к его крови, наполняясь им. В этом освещении понятны рассказы о менадах, терзавших в божественном исступлении зверей и людей; когда виноград и вино, еще не игравшие, как полагают, роли в древнем Дионисовском культе, вошли в его символический кругозор, вино явилось, быть может, заменой крови. Это дар Диониса людям; в весенние дионисовские празднества им совершали тризну по усопшим; могли представлять себе, что они оживали, приобщившись к вину — крови; таково могло быть и первоначальное представление о кэрах — эринниях, душах, жаждущих человеческой крови. В средневековой легенде вино — это кровь Вакха, св. Гроздия, замученного в точилах.

Пока Дионис в царстве Аида у ман, но он вернется с того света, родится вновь. В Аргосе его, быкородного, вызывают из озера Лерна трубными звуками; когда титаны разорвали и пожирали его, Зевс успел проглотить его сердце, которое дает Семеле; от него рождается вновь Дионис-Загрей; за малюткой ухаживают, будят его; с его возвращением на землю природа оживает среди чудес: долины текут молоком и медом, мед сочится с тирсов менад, от их ударов открываются в земле источники воды и вина; оживают маны. Все приобщается к Дионису, он всюду разлит: его метаморфозы в образе льва, быка, пантеры и т. п. — символы его жизненной вездесущности. Он царит невозбранно: никто не в состоянии избежать его наития, точно какой-то неведомой силы, поднимающей самосознание жизни, энтузиазм веселья, доводящий до исступления, которое благодатный бог очищает, умиротворяя: таково первоначальное значение катарзиса; но он и насылает его на тех, кто попытался бы противиться его власти. Весеннее чувство неотразимо; Пентей у Еврипида говорит о разнузданности менад, как средневековые обличители о крайностях майского разгула. Таково могло быть физиологически-психологическое настроение соответствующей календарной обрядности: перенесенное на почву истории, оно отложилось в мифах о боге, карающем манией гонителей его культа.

Таковы легенды о Дионисе, как они сложились, наслаившись на более древние аграрные культы и в соприкосновении с культом Элевзиса. Это — мифы о ежегодно возникающем и обмирающем боге, всюду вызывавшие соответствующие календарные обряды, черты которых взаимно освещаются. Приурочение Диониса к культу вина и виноградного дела только изменило календарный порядок оживания и смерти.

Были ли деревенские Дионисии (декабрь — январь) и следовавшие за ними Ленеи (январь — февраль) праздником виноградного сбора, как полагали в противоречии с временем года, или праздником еще не выбродившего вина — это безразлично: мимическое действие обряда обобщало символическую суть божества и в этом смысле может быть ретроспективно, как, наоборот, наши святочные обходы с плугом подражают весенним аграрным актам. В пору зимних празднеств Дионис представляется на вершине жизненной мощи, он полон неиссякаемой силы, которую разливает вокруг; вино вышло из страданий точил, дарит людям веселье и радость. А в виду новые страдания и смерть, потому что обычный круговорот совершится; трагический момент естественно присоединялся, как ожидание, к моменту торжества. Это двойственное настроение отражалось в обиходе празднества. Среди его исполнителей мы различаем две группы: блюстителей обрядового акта, ставшего культом, и публику, толпу энтузиастически настроенных поклонников. Первые продолжают старое мимическое действие: это сатиры, ряженые в личину бога, когда он еще являлся в зверином образе. Хоровой, плясовой дифирамб, с ряжеными сатирами, старая народная песня в честь Диониса, страстная, патетическая, выражала то бешеное веселье, сопровождавшееся неистовыми танцами, то настраивалась к образам плача и смерти. Когда хор вращался вокруг сельского жертвенника, корифей рассказывал об испытаниях и страдах Диониса; о его сверстниках и мифологических героях, притянутых к нему по соотвествию содержания (напр. Адраст). Так разрастались сюжеты будущей трагедии; корифей стал выступать в лице бога или героя, хоть отвечал ему, подпевая, завязывая диалог. Можно представить себе в этом обиходе и перекликанье двух хоров, — будто бы нововведение Лазоса.

Роль непрichастных к культу поклонников была другая; они всецело вживались в моменты разнузданного веселья, не сдержанного серьезною стороною празднества; для них Дионис был богом жизни и здоровья; сидя на повозках, в которых крестьяне привозили вино, они в обиходе Ленеи, как и в процессии Анфестерий, сыпали на зрителей шутками и островами; параллели к столь же свободному вмешательству толпы в драму культа нам известны. ¹ Либо устраивался *χοῖρος*: толпа

¹ См. выше, стр. 301.

подгулявших шумно двигалась с преднесением фаллоса и соответствующими песнями, τὰ φαλλικά, по дороге задевая прохожих, порой останавливаясь, чтобы разыграть какую-нибудь импровизованную комическую сценку (Athen. XIV, 622: στάδην... ἔπραττον). Действующие лица — обыватели, фаллофоры Диониса, Фиванцы зовут их ἐθέλοντας, охочие, другие αὐτοκάβαλοι (Athen. XIV, 621).¹ В выдержке из Семоса Делосского у Атенея (XIV, 922) фаллофоры, являющиеся в одном (культовом, сценическом?) действе рядом с ифифаллами, едва ли не отличены от них, как «охочие» от представителей культа.

Элемент ряжения, наследие обрядового подражания лику божества, естественно развивался и обобщался в этой обстановке; мазали себе лицо винными подонками, красились в белый, черный, красный цвет, костюмировались, делали себе бороду из листьев, надевали маски из дерева и коры, звериные маски. Остатки мимических действий, доживающих среди некультурных народностей.

Аттические Анфестерии, праздновавшиеся весной (февраль — март) в течение трех дней, примыкали к зимнему циклу Дионисий. Их «деревенское» содержание можно подсказать: пока бог вина и веселья торжествует, но скоро ему конец; зерну, John Barleycorn, уйти в землю, Дионису — спуститься в Аид. Оттуда новые чередования брачных образов с обрядами тризны и поминок. Открывали бочки выбродившего вина (оттуда название первого дня Анфестерий Πυθίγια), хозяева приносили жертву Дионису, они и домашняя челядь участвовали в возлияниях, которые на другой день принимали характер состязания: победитель удостоивался награды. Это как бы вступление в следующее празднество, Χόες: Дионис еще раз вступал в жизнь, накануне перенесли его статую из Ленеяского храма в Керамик и теперь шли с ней обратно в торжественной процессии, в которой участвовали ряженные горами, нимфами, вакханками, в масках; с повозок, провожавших шествие, раздавались веселые клики, сатирические выходки. В храме обручали Диониса с супругой второго архонта, она приводила к присяге четырнадцать женщин в том, что они соблюдали чистоту и по отцовскому обычаю будут служить богу. Это — невесты Диониса. Но показались и выходцы с того света, керы, их боятся; они бродят среди людей, от них стараются огородиться в течение μαραι ήμέραι придорожником, либо вымазывая двери дегтем. Напомним аналогическую черту элевзинских празднеств. Душам и подземному Дионису совершали либацию вином: обычай пить взапуски не имеет другого основания; вечером участники тризны несли свои обвитые венками кубки в ле-

¹ Проф. Ф. Ф. Зелинский, Quaest. com. 54, сближает — κάβαλος с κάβηλος, κάβαλος, — дурак: в αὐτο — я вижу элемент «охочего».

нейский храм, вручали венки жрице и заливали в честь Диониса оставшееся в кубках вино.

Последний день праздника, *Χιτροί* с их *Παυστερρία* ей, снедью из вареных злаков, всецело посвящен поминке по усопшим, кончающейся их изгнанием: «Прочь керы, конец Анфестериям! кричат им вслед; им нет места среди живых». Так, провожая весну, изгоняют у нас ман — русалок.

К празднику Хитр принадлежали и поэтические состязания, *Χιτρινοὶ ἀγῶνες*, содержания которых мы не знаем; в самом обиходе Хитр было много драматических элементов, между тем зарождение драмы примкнуло, по общему признанию, не к ним, а к обиходу деревенских Дионисий и Леней. Городские Дионисии (март — апрель) переняли в художественной форме наследия культового и обрядового действия. Я еще раз настаиваю на этом отличии, как мне кажется, капитальном для истории драмы.

По словам Аристотеля трагедия вышла из дифирамба, от вчинавших его, *ἀπὸ τῶν ἐξαρχόντων τὸν διθύραμβον*; хор или хоры, вращавшиеся с культовою песней вокруг жертвенника Диониса, определили обстановку и персонал трагедии. То место в оркестре, где ее хоры совершали свои эволюции, продолжало называться *θυμέλη*, жертвенником; «сатировская» драма, следовавшая за трагедией, впоследствии за трилогией, удержала название и маски культовых исполнителей древнего дифирамба; между ней и трагедией распределились веселые и серьезные моменты; принцип амебейных, перепевающих хоров выразился и в дихории, и в обычае агонев, состязаний трагедиями или трилогиями.

Важнее художественные метаморфозы хорового состава. Мы знаем, что в исполнении дифирамба главную партию вел корифей, он вчинал его, вводил в его содержание. Из него вышел актер Фесписа. О Фесписе говорится, что он изобрел *πρόλογον καὶ ῥήσαν*; пролог принадлежит, очевидно, его единственному актеру; это подтверждается аналогическими фактами из истории развития хорового действия вообще¹ и может вызвать вопрос: действительно ли пролог греческой трагедии произносился первоначально всем хором, а не актером, как в Агамемноне, Хоэфорах и у Еврипида? С выделением корифея и текст его сказа должен был принять устойчивые формы, сменив капризы импровизации: Ливию Андронику приписывается введение определенной фабулы; не иное значение имеет повидимому и *ῥήσις* Фесписа. Три маски, в которых поочередно является его актер, — наследие старого мимического обряда и, вместе, переходная ступень к двум актерам Эсхила (в Агамемноне, Хоэфорах и Эвменидах их, впрочем, уже три), к трем исполнителям Софокла; хотя и в период культового действия

¹ См. выше, стр. 255 след.

можно представить себе не одну, а несколько руководящих ролей в лице запевалы и его помощников, в корифеях двух хоров.

Дифирамбический хор подпевал корифею, завязывался диалог, развивавший и сюжет фавулы: корифей отвечал. Актер трагедии, ὑποκρίτης — «отвечающий»; вступительная сцена «Скованного Прометея» развивается в чередовании актера и хора; сценический остов трагедии построен на диалогах хора и актеров, хоров и хоревтов между собою. — Либо хор дифирамба ограничивался припевом, из которого развились лирические партии трагического хора. Его στάσιμα едва ли не выродились из перепевов двух хоров: чередующиеся строфы и антистрофы часто подхватывают друг друга, не только в параллелизме содержания и идей, как у Софокла, но и в повторении тех же слов и образов, начальной рифмы (анастрофа), как у Эсхила (Εἰρήτης μὲν ἄγαγεν ποτοί, Εἰρήτης δ' ἀπόλεσεν, τοτοί, Εἰρήτης δὲ πάντ' ἐπέστε δυσφρόνως — Νᾶες μὲν ἄγαγον ποτοί, Νᾶες δ' ἀπόλεσαν, τοτοί, Νᾶες παναλέθροισιν ἐμβολαίς). Точно couplets similaires старофранцузского эпоса, вышедшие из чередования и подхватов певцов, как refrain, распространяющийся в пароде Агамемнона на три строфы (Αἶλιον, αἶλιον εἶπέ, τὸ δ' εὖ νικάτω), унаследовал, быть может, формы старого дифирамбического припева.

Участие хора, постепенно сокращавшееся в трагедии, по мере того, как в ней брало перевес сценическое действие, настолько отошло от своего древнего значения в дифирамбе, что его пришлось объяснять на-ново. Гораций (Ad Pisones 193) еще следует какому-то древнему свидетельству, когда требует от хора, чтобы он принимал участие в действии; для Аристотеля актеры представляют героев, хор — народ, зрителей (Probl. 48—49); А. В. Шлегель назвал его «идеальным зрителем», другие сделали из него представителя общественной совести, творящего вслух нравственную оценку личностей в связи событий, исход которых он провидит, обобщающего противоречия судьбы и свободной воли, выясняя их и примиряя. Для Ницше хор — символ всей дионисовской возбужденной массы. *

Так одухотворилось понятие дионисовского, реального катарсиса, идеализовался хор дифирамба, обрядовые маски которого выросли в определенные типы — маски художественной трагедии. Тот же процесс совершился и в области ее сюжетов, разросшихся за пределы дионисовского мифа, еще в границах дифирамба; они ответили новому содержанию мысли и также идеализовались. Остановлюсь на одном примере: на празднике Χῆρες совершались возлияния по усопшим, и они показывались: маны, «роженицы», правящие долей своих родичей, посылающие ее и строго карающие нарушение родовых заветов: керы и, вместе, эриннии. Возлияние в честь ман совершалось сообща, но так, что каждый пил отдельно, после чего все несли свои увенчанные кубки в храм Диониса. Делалось это, будто бы,

в память Ореста, исключенного за матереубийство из общения с другими людьми, отлученного от храмов, пока божество не примирило его, очистив от невольного греха. Невольного потому, что Аполлон заставил его наложить руки на мать, убийцу отца; но за священные права матери мстят ее родовые маны, эриннии. Миф отразил культурные отношения, когда древний матриархат боролся с патриархатом, водворявшим новые порядки вещей. Место этого мифа в дионисовском культе объясняется связью Диониса с хтоническим мифом; он мог быть одним из сюжетов дифирамба, у Эсхила он является в сиянии трагического катарзиса.

Художественная драма сложилась, сохраняя и, вместе с тем, претворяя и свои культовые формы и сюжеты мифа. Выработка эпического предания и рост личной художественной лирики не могли не найти в ней отражения, но она — не новый организм, не механическое сплочение эпических и лирических партий, а эволюция древнейшей синкретической схемы, скрепленной культом и последовательно воспринявшей результаты всего общественного и поэтического развития. Свободное отношение к содержанию религиозной легенды и ее ёмкость были одним из условий ее художественного расцвета; для средневековой литургической драмы на ее переходе к мистерии они не существовали, потому что религиозное предание считалось неприкосновенным. Драма могла выделиться из церковного ритуала и перейти на площадь, не став тем, чем стала трагедия по отношению к дифирамбам деревенских Дионисий.

Судьбы комедии иные, потому что и ее источник был другой. Она вышла, по Аристотелю, из фаллических песен, раздававшихся в деревенских Дионисиях, ἀπὸ τῶν ἐξάρουτων τὰ φалλικά. Если понять ἐξάρουτων в том же смысле, в каком мы говорим о «вчинании» дифирамба, то зародыши комедии можно представить себе в комических сценках на пути комоса, когда какой-нибудь ряженный потешал, мимируя соседа, изображая типы, например, болтливого старика, поддерживающего свою воркотню ударами палки (Аристофан, Облака, парабаза), пьяного и т. п., вызывая смех и веселое вмешательство добровольных хоревтов.

В таких сценках, невольно принимавших амебейный характер, не было в сущности ничего религиозного, дионисовского, кроме веселья; ни жертвенника, ни культового действия, ни традиционных сатиров, ни содержания мифа; они могли зародиться и зарождались и вне дионисовского обихода, как южно-итальянские мимы и Ателланы с их литературным и народным наследием. Комедия выросла из подражательного обрядового хора, не скрепленного формами культа; у ней есть положения и реальные типы, нет определенных сюжетов мифа и его идеализованных образов. Когда эти положения и типы свяжутся единством темы, ее возьмут из быта, потешного рассказа, из мира фантастики, с хорами звериных масок, с типами,

полными шаржа, назойливо откровенными, как фаллическая песня, с столь же откровенною сатирой на личности и общественные порядки, какая раздавалась с повозок дионисовских граздеств.

Комедия Аристофана, в сущности, комедия типов, шаржа и сатиры. Трагедия дала ей свои художественно-целостные формы, не овладев ее формальною разбросанностью: остались лирические песенки, капризно вброшенные в ее состав, осталась загадочная парабаза, с амебейными строфами и сказом корифея, перебивающая действие и не стоящая с ним в органической связи; агоны греческой комедии, состязание в роде λόγος δίχαιος καὶ ἄδικος (Аристофан) и т. п. — наследие амебейных сценок комоса. В «новой» комедии эти шероховатости примирились; она покинет грубый шарж для изображения нравов, отражая последние эволюции трагедии, когда ее героические типы спустятся у Еврипида к нормам простой человечности и психологии. Идеализация человека началась вокруг алтарей, завершилась в сферах героизма, поднятого над действительностью: здесь слагались типы и переносились в жизнь к оценке ее реальных отношений и явлений. В этом смысле можно сказать, что вышедшая из культа трагедия подняла комедию из бытового шаржа в мир художественных обобщений.

Попытаюсь подвести несколько итогов.

В начале движения — ритмически-музыкальный синкретизм, с постепенным развитием в нем элемента слова, текста, психологических и ритмических основ стилистики.

Хорическое действо, примкнувшее к обряду.

Песни лирико-эпического характера представляются первым естественным выделением из связи хора и обряда. В известных условиях дружинного, воинственного быта они переходят, в руках сословных певцов, в эпические песни, которые циклизуются, спеваются, иногда достигая форм эпоеи. — Рядом с этим продолжает существовать поэзия хорового обряда, принимая или нет устойчивые формы культа.

Лирические элементы хоровой и лирико-эпической песни сводятся к группам коротких образных формул, которые поются и отдельно, спеваются вместе, отвечая простейшим требованиям эмоциональности. Там, где эти элементы начинают служить выражению более сложных и обособленных ощущений, следует предположить в основе культурно-сословное выделение, более ограниченное по объему, но более интенсивное по содержанию, чем то, по следам которого обособилась эпика; художественная лирика позднее ее.

И в эту полосу развития протягиваются предыдущие; обрядовой и культовой хорам, эпика и эпоея и культовая

драма. Органическое выделение художественной драмы из культовой требует, повидимому, условий, которые сошлись лишь однажды в Греции и не дают повода заключать о неизбежности такой именно стадии эволюции.

Все это обходилось не без обоюдных влияний и смешений, новое творилось бессознательно в формах старого; являлись и подражания, когда в каждом отдельном роде создались образцы художественного эпоса, лирики, драмы, как то было в Греции и Риме. Их формы обязывали, поэтики Аристотеля и Горация обобщили их, как классические, и мы долго жили их обобщениями, все примеряя к Гомеру и Вергилию, Пиндару и Сенеке и греческим трагикам. Поэтические откровения, не предвиденные Аристотелем, плохо укладывались в его рамку; Шекспир и романтики сделали в ней большую брешь, романтики и школа Гриммов открыли непочатую доколе область народной песни и саги — и Каррьер, Ваккернагель и другие распахнули перед ними двери старых барских покоев, где новым гостям было не по себе. Затем явились этнографы, фольклористы; сравнительно-литературный материал настолько расширился, что требует нового здания, поэтики будущего. Она не станет нормировать наши вкусы односторонними положениями, а оставит на Олимпе наших старых богов, помилив в широком историческом синтезе Корнелия с Шекспиром. Она научит нас, что в унаследованных нами формах поэзии есть нечто закономерное, выработанное общественно-психологическим процессом, что поэзия слова не определить отвлеченным понятием красоты, и она вечно творится в очередном сочетании этих форм с закономерно изменяющимися общественными идеалами; что все мы участвуем в этом процессе, и есть между нами люди, умеющие задержать его моменты в образах, которые мы называем поэтическими. Тех людей мы называем поэтами.

II

От певца к поэту. Выделение понятия поэзии. *

I

Мы видели, как из хорового синкретизма выделились при условиях, которые мы пытались уследить, формы эпики, лирики и драмы; как из связи хора вышли певцы, продолжавшие его песенное предание; как, с переходом обряда, которому служил хоровой синкретизм, к устойчивым формам культа, явились особые блюстители ритуала и гномиики. Выделение совершалось, как уже было сказано, групповым путем, отлагалось в формы родовой, сословной, кастовой профессии, которая создавала школу, суживала и берегла предание, вырабатывала и перерабатывала по наследству приемы стиля и состав

репертуара. Обрядовая заплата и теперь еще находится кое-где в руках особых плакальщиц; учатся причитать; в древнем Египте на торжественных празднествах пели женщины, чаще — слепые; у слепцов до сих пор свои песни от России и Греции до Италии и Испании; во Франции XIV—XV веков они явились на смену жонглёров, распевая на площадях старые песни под звуки скрипки или *chifoine*; кавказские ашуги, большую частью армянские переселенцы из Турции, слепцы, и теперь еще поют о подвигах Кар-Оглы или рассказывают под звуки гонгури какую-нибудь сказку. — Это — переживание старых порядков, послуживших когда-то эволюции поэзии, групповых выделений, которые можно представить себе совершавшимися то совместно, то последовательно, что приводило к смешению и чередованию влияний. Не приняв во внимание этих условий, не объяснишь многого в истории певца и праистории поэта.

Чем ближе певец к началам хоровой поэзии, тем шире его репертуар. Он еще не специализировался; при отсутствии известных исторических и бытовых условий эта специализация может и не состояться. У финнов эпика не развилась, потому что не было обособившихся профессиональных певцов: финская руна охватывает и заклятие, и обрядовую зачатку, и сказочный сюжет; эпический стиль смешан с лирическим; всякий певец поет про все, предание открыто ему целиком, он вырос в нем, подслушал у отцов и дедов. «Я знаю сотни песен», говорит финский *laulaja*, «они висят у меня на поясе, на кольце, при бедре; не всякий ребенок их поет, мальчик не знает и половины... Моя наука — песня, стихи — мое достояние; я подобрал их по дороге, срывал с веток, сметал с кустов; когда ребенком я пас ягнят на медвяных лугах, на золотистых холмах, ветер навевал мне песни, сотни их носились в воздухе, наплывали, что волны, и присловья падали дождем... Их пел мой отец, делая топорище, научился я им от матери, когда она вертела веретено, я же, шалун, возился у ее ног».

К тому же типу принадлежали, вероятно, и старосеверные *þulir*, бродячие и оседлые, с таким же синкретическим репертуаром, обнимавшим и сагу, и заговор, и всю народно-поэтическую мудрость, *þulr* (английск. *rúle*), собственно, человек мудрый, знающий присловия, знахарь. Если в нынешнем слове *þula* — стихотворение не строфического характера — сохранилось его древнее значение, то в дошедшей до нас строфической поэзии севера трудно уследить формальное влияние *þulir*: им приписывают такие пьесы, как *Voluspá*, *Grimnismál*, *Harbardslíod*, *Hávamál*. *Vikarsbalkr*, * гномическо-мифологического содержания, диалогизм которых указывает на старое начало амебейности, прения вопросами и ответами. Таков ли был характер изложения *þul'n*, мы не знаем; ¹ его чествовали,

¹ См. выше, стр. 260.

как носителя заповедной обрядовой мудрости; когда он являлся — садили на особое место, седалище þul'я (þularstóll), с которого он вещал; его эпитеты: великий (hágr þulr, fimbulþulr), старый (gamli). «Не смейся над великим þul'ем, часто хорошо бывает то, что вещают старики» (Hávam. 135); «попытаем, кто больше знает, гость или старый þulr» (Vafþrúdnismál 9). *

Так чествовали и певца военных былей и подвигов, и мы приходим к специализации, получившей особое развитие в *дружинно-боевой* эпике. Когда слепого Демодока привезли к Алкиною, ему подали «стул среброкованный», повесили над головой лиру, угощают; Одиссей велит уделить ему почетную часть веприны. И он запел.

VIII. 73. Муза внушила певцу возгласить о вождях знаменитых,
Выбрав из песни, в то время везде до небес возносимой,
Повесть о храбром Ахилле и мудром царе Одиссее.

Одиссей втихомолку опечален содержанием песни, но и печальный несказанно чтит певца.

VIII. 481. Всем на обильной земле обитающим людям любовны,
Всеми высоко чтимы певцы; их сама научила
Пению Муза; ей мило певцов благородное племя.

.....
Так, обратясь к Демодону, сказал Одиссей хитроумный:
«Выше всех смертных людей я тебя, Демодок, поставлю;
Мувою, дочью Дия, иль Фебом самим наученный,
Все ты поешь по порядку, что было с Ахейцами в Трое,
Что совершили они и какие беды претерпели;
Можно подумать, что сам был участник всему иль от верных
Все очевидцев узнал ты. Теперь о коне деревянном

.....
Спой нам

.....
Если об этом по истине все нам, как было, споешь ты,
Буду тогда перед всеми людьми повторять повсеместно
Я, что божественным пением боги тебя одарили».

Так он сказал, и запел Демодок, преисполненный бога.

Демодок поет про события, знакомые Одиссею, так точно, как будто был сам их очевидцем, и вместе с тем он только выбирает эпизод «из песни в то время везде до небес возносимой». В сущности не из песни, а из былевого цикла (как понимают *óíþí* в ст. 74 и 483; сл. Od. X, 347), успевшего распространиться. Такие песни унаследовались в поколениях профессиональных эпических певцов. Как дар пророчества держался в роде Ямидов, лирическое предание в Косской школе, так Гомериды Хиоса, аэды, ведшие свой род от Гомера, блюли

песенное предание, связанное с его именем, спевая его до известной цельности, видоизменяя в песенной практике, как и в живом эпическом предании песни постоянно варьируются и сливаются в границах своего же стиля и упрочившихся общих мест. — Индийские *bharata*'ы, первые среди каст рапсодов, певцы народных эпопей, такой же род (γενεή) *Bharata*'ы, как Гомериды.

Дружинно-родовой быт — естественная почва для продукции профессиональной, эпико-лирической, для обережения эпической песни. Жизнь в дробных центрах, неизбежность столкновения, масса энергии в тесном кругозоре, жажда добычи, переходившая в жажду удалства — все это плодило сюжеты, тогда как память о прошлом обязывала человека, не вышедшего из родовых понятий, уходившего в них, как греческий деятель позднейшей поры исчезал в величии политики. И эта память хранилась. Оттуда значение певца, хранителя памяти, творца славы; ему всюду почет. Такова роль аэдов в гомеровском мире; я назвал Демодока и Фемия; таково положение филов при дворах ирландских царьков, индийских *bharata*'ов при именитых семьях: они знают их родословную, носители эпического предания, поют на праздниках и религиозных торжествах про деяния предков; окружены суеверным уважением: рука разбойника их не коснется, и их присутствие в караване обеспечивает его от нападения.

У старых германцев (англо-саксов, франков) собр — ближний к царю, вождю человек, сидит у его ног (*æt his hláfordes fótum*; сл. *Vi manna wugde* v. 80—1, *Beow.* v. 500, 1166), поет на пирах, под звуки арфы, старые были (Беовульф), один или вдвоем (*Vidsid* 104 след.); умеет петь и сказывать (*singan and secgan spell*, ib. 54), но исполняет и важные, ответственные поручения: Видсид сопровождает супругу своего короля *Eádgils*'а ко двору Эрманариха (как в Одиссее III, 267 след. Агамемнон, отправляясь в Троию, поручает своему певцу блюсти Клитемнестру); он из хорошего рода (*Vidsid: fram Myrgingum ádelu*).

Все это указывает на почетную роль старого певца; его-то, очевидно, имеют в виду фризские законы, взыскивавшие за поранение его (*harpatozem*) в руку строже, чем за рану, нанесенную другому человеку того же общественного положения. Такие певцы селились при дворах: таков скоп короля Гродгара (Беовульф); *Deór* долго пел при Геоденингах, был им люб, пока не сменил его властитель песней *Neorrenda*, и *Deór* сетует. * Певцов зазывают: франкский король Хлодвиг просит Теодориха прислать ему искусного певца, *citharædum arte sua doctum*, который мог бы забавлять его за столом песней и игрой на арфе. Певцы странствуют, как *Vidsid*, объехавший много стран и народов, побывавший при разных дворах, собирая дары и сея песни. Так распространились элементы

германского эпоса; по свидетельству Павла Діакона (I, 24) песни о лангобардском короле Альбоине известны были в Баварии и Саксонии.

Эпика циклизировалась, но движение было заторможено; развитие больших государственных целых расширило горизонт, создало новые интересы; христианские идеалы и классическая культура расшатали цельность германского миросозерцания; все это не по плечу дружинным певцам. Им нет места в среде, где Карл Великий собирает древние песни, *scripsit memoriaeque mandavit*; о старых певцах не слыхать. Когда в феодальную эпоху явятся профессиональные певцы, выразители нового группового выделения, они назовутся римскими именами: *histrion, scurra, mimus, thymelicus, jocolator, jocularis*; воспробовало последнее: французское *jongleur*, в немецком переводе *spilman, spilman*.¹ Их генеалогия сложная, возбуждающая вопросы. Мимы, *jocolatores* последней греко-римской поры, наводнили германский мир: фигляры и певцы, представлявшие в лицах потешные, но и грязные сценки, вожаки медведей и ученых собачек, рассказчики и знахари; греческие магоды, представлявшие комические сценки, знали магические формулы и силу врачебных средств (*Athen. XIV, 621*). Тип нам знакомый, мы встретили его в зачаточном развитии на границе обрядовой поэзии, в певцах-скоморохах, поющих и лицедействующих, как армянский *tzoutz*, грузинский мествыре; северные *fulig* знают присловья, заговорные молитвы. Подобный тип певцов, не прошедший идеализацию дружинной эпики, мог существовать и на германской почве, отвечая низменным спросам потехи и чудесного. Жонглёры — продукт их смешения с мимами, их программа та же, только к чужим рассказам, которые приносили с собою южные гости, они присоединили и местные, овладели народным песенным матерьялом, слагают песни на исторические события. Они — профессиональные певцы феодальной эпохи; в их руках ближайшие судьбы французского и немецкого эпосов. Дружинные певцы забыты. Так забыт был наш Боян; стилия его «замышлений» не раскрыть под риторической фразеологией автора слова о Полку Игоре, пересказывавшего «былины» своего времени; наши былины сложились в среде других певцов, в которых силен был элемент загожих скоморохов = жонглёров.

Новое движение вызывает и новые силы, порой выводит к жизни заглушенные; подбор и развитие подсказывается историческими условиями. Когда в Уэльсе подавлено было друидическое предание, и заглушили серьезные, школьные певцы, единственными представителями предания и песни стали барды, игравшие в древне-кельтской народной поэзии лишь последнюю роль. Здесь развития не было, но когда военно-колониацион-

¹ Для следующего см. мои Разыскания VII, стр. 128 след.

ное движение эпохи викингов обновило условия дружинного быта, из народных *fulir*, знахарей и сказителей, выработался класс дружинных певцов, скальдов, бродячих и присталых к дворам, явилась школа и с нею профессиональная поэтика. Так вышли на сцену на плечах феодального движения и те знаменитые певцы, которые, обновившись приливом мимов, стали во главе нового эпического развития. К ним мог принадлежать *scurra*, *cantor* бургундцев XI века, ободрявший воинов песнями о *res fortiter gestas et priorum bella*; таков был *cantor*, ехавший в войске Вольдемара, возбуждая его былью о предательстве Свена (*parricidiale[m] Svenonis perfidiam famoso carmine prosequendo*). В войске Вильгельма завоевателя при Гэстингсе какой-то *histrio*, *mimus* играл по скоморошьи мечамп, подбрасывая их; он пал в битве; в позднейших свидетельствах у него есть имя, *Taillefer*; у *Gaimar*'а он *juglere*, но *hardiz et noble vassal*; у *Wace* он поет песню о Ронсевале, он рыцарь, как в *Нибелунгах* *Volker* — *spilman* и *edel herre*.

Жонглёры - шпильманы стали проходить в люди; тем не менее печать происхождения долго лежала на сословии. Когда на западе иные из них стали петь кантилены и *chansons de geste* и христианские легенды, церковь отличила их от тех их родичей, которые продолжали паясничать и москолудить. К ним духовная и светская власть относилась сурово, как в Византии к скитникам; их отлучали от причастия, отказывали в предсмертном напутствовании, лишали права наследства.¹ Такое отношение церкви понятно: она не любила ничего мирского, веселье отводило от спасения, было язычеством, своим или чужим — все равно. Непонятнее, на первый взгляд, отношение общества: потешников, певцов звали, слушали охотно, кормили их и одевали, за угощение и подарки они отплачивали хвалой (*guot durch êre nemen*), их злоязычия (*diu scelta*) боялись, славословие покупали — и вместе с тем юридически они были бесправны; у них нет права собственности, наследства, за их жизнь полагается призрачная пеня; они — безродные: бог дал попа, а чорт скомороха; они же кичливо вели свое происхождение от царя Давида, изобретшего под Троей игру на арфе (*Salman und Morolf*). Как немецкого шпильмана садили на конец стола, так на пирах у Владимира скоморохам место скоморошеское, «на той печке на муравленой», «на печке на земленья» и т. п.;² с этого-то непочетного места переводит князь Добрыню, «удалого скоморошину», за дубов стол, предоставляя ему выбор трех мест «любимых», либо «золот стул».³

Мы далеки от почета, который окружал полноправного родового, дружинного певца. С мсей точки зрения это положение

¹ См. Разыскания, I. с., стр. 134—5, 152—3.

² См. Рыбн. I, 136, сл. Гильф. 44—5; Рыбн. II, 31, сл. Гильф. 1029; Рыбн. I, 144.

³ Рыбн. I, 135, Гильф. 136.

ние жонглёров объясняется их гезезисом. Народный певец выпел из обрядовой связи и бродил на стороне. Он помнит заговоры, магические действия и пользуется ими на свой страх; его зовут и боятся, как знахаря. Он поет, и потешает, и побирается; пристаёт к тем, кто его кормит, льстит и бранит, кого попало, смотря по обстоятельствам и кошельку. Он делает, ничего не делая, у него профессия без профессии; его не уважают, не признают за ним прав, гнушаются им и продолжают к нему обращаться. Он не обеспечен тем групповым выделением, которое создало дружинного певца и феодальную эпиду.

Несколько фактов выяснят этот взгляд. Выше мы привели параллель между общественным положением греческих актеров и бесправностью индийских и китайских, указав на причины этого различия. Африканские народные певцы бесправны и по тем же поводам: они являются на общественных, обрядовых празднествах (сбрзания, похоронах), сопровождают войско в набегах, ободряя его песнями, служат разведчиками, состоят при королях и властных людях; если они не достаточно вознаграждены — ходят по окрестным деревням, хуля тех, кого восхваляли. Они богатеют от подачек, а вместе с тем к ним относятся с презрением. Примером послужат суданские гриоты и гриотки. Это народные певцы и певицы, скоморохи и паясы, играющие на там-там, официальные льстецы, умеющие сложить похвальное слово и получить за него мзду. Их зовут к себе на потеху, князьки и вожди держат их при себе в качестве буйфонов и музыкантов, и они славят их с чисто восточной невожденностью. Их кормилец непременно взыскан Дугой, мифической птицей о восьми крыльях, от полета которой дрожит земля, которая излюбила только храбрых, вождей, гнушаясь остальными. Однажды гриот Diali-Koma является к Музд, властителю Сегу, и велит доложить о себе; ему говорят, что Музд нельзя видеть. Он просит о том же проходившую гриотку; «если ты гриот, то не в обычае докладывать о нем, гриот должен объявить о себе сам», отвечает она. И Diali-Koma берет за гитару и наигрывает Дуга: «Сын Макаго, я слышал о тебе на западе, слышал, что исход войны благополучен для тебя; слышал, что ты никогда не показываешь тыла врагу, никогда не берешь в жены дочь труса, что все женщины свободного состояния томятся желанием быть твоими супругами. Ты храбр и всегда благополучен на войне; богат тот человек, которому улыбнулось в ней счастье. Я пою Дугу, ибо во всем Diamanka-Dougou тебе одному дано быть его властителем».

При дворе Mademba'ы, властителя Sansanding'a, два гриота встретили французских путешественников речитативом воинственного содержания, перешедшим в панегирик. Внезапно один из них подскочил к ним и, протянув кулаки, с свирепым выражением глаз, почти выходявших из орбит, обратился к старшему с страстной, взволнованною речью: Ты всех сильнее!

Больше, храбрее всех! Ты властелин пушки и скорострельных ружей! Ты победитель Omssebouyou, Segou! и т. д. И он яростно набросился на товарища, точно готов был разорвать его: Ты говоришь, что это неправда? Повтори-ка, что это не так, повтори! — Да, это правда, отвечал тот, таково было желание богов: он всех сильнее, он победитель Segou и т. д. В таком чередовании, поддержанный возгласами толпы, развивался далее этот импровизованный панегирик. Вечером Мадемба устроил для гостей торжественный там-там и показал одну из своих гриоток, древнюю сухопарую старуху, с морщинистым лицом, исполосованным ударами. Это моя «военная» гриотка, объяснил он, она ободряет моих воинов в дни битвы, снова ведет в дело слабеющих, бьется, как мужчина, убивает без жалости, любит бойню и приканчивает побежденных. Я сам был свидетелем, как она водила людей на приступ, первая взбиралась на стены, снимала головы ударом сабли. Церемония там-там — одна из тех мимических плясок, с образцами которой мы уже знакомы. В начале пляшут девушки, разделившись на две группы, то набегая друг на друга с угрожающими жестами, то расходясь под такт музыки и хлопанье в ладоши. Их сменяют мужчины: они подражают движениям войны, подстерегают, выслеживают, бросают вызов, обращаются в бегство, стреляют друг другу в упор; когда к ним возвращаются женщины, действие меняется; песенный и музыкальный аккомпанемент становится нежнее, сладострастнее: мимируют любовные сцены, быстро принимающие нескромный, обценный характер, заражающий толпу. Затем настает второй акт действия; в его центре гриотка «войны»; мужчины строятся в два ряда, которые ходят и выются вокруг нее, то удаляясь, то сходясь тесным кругом, запирая ее; вся эта группа движется на слушателей и зрителей; все возбуждено; раздается дикий вопль, и настает очередь гриотки. В ее руке кинжал, наполненный каким-то составом, цвета крови; брызги летят, когда она машет руками. Она начинает тихо, постепенно приходя в волнение, гипнотизируя себя и других: говорит о том, как снаряжаются к бою, как весело блестят на солнце сабли; славит светлооких витязей, упивается картиной битвы, разгрома и резни, не знающей пощады, победы, не знающей сострадания. В толпе раздаются вопли, проклятия, точно слово дается на виду, реально. Когда гриотка кончила словами хвалы и пожеланиями Мадембе, она упала в изнеможении на руки окружавших ее женщин.

Гриоты прославляют военные подвиги, победы, хвалятся некоторыми из своих, оказавшими храбрость, но не живут общей народной жизнью, где все дело в физической силе, в презрении опасностей, и трусость считается постыдной. Их слушают, но презирают; они вхожи в дома, но обычай поставил их вне закона: они не могут рассчитывать на успокоение в другой жизни, и их лишают погребения; хоронят в дуплистых

баобабах, где их пожирают шакалы. Туземцы считают их порождением дьявола, и сами гриоты убеждены, что созданы исключительно для того, чтоб веселиться, петь и веселить других. Они веруют, что по смерти они пребудут в покое до страшного суда и снова вернуться на землю, чтобы зажечь попрежнему. Все дело в том только, чтобы не дать дьяволу поглотить душу гриота; и вот, когда он скончался, другие собираются вокруг его тела, и девушки, вооруженные кольями, голосят в течение всей ночи, чтобы удалить нечистого, который сторожит выход души. Сами гриоты пошли от чорта. Об этом рассказывается такая легенда: как-то раз чорт обратился в человека, его узнали и бросили в море. Рыба проглотила его частицу, рыбу съел рыбак, и злой дух тотчас же вселился в него. Рыбака побили камнями, но чорт переселился в другого человека, и так несколько раз, пока люди не махнули рукой, оставив в живых последнего из бесноватых. От этого-то бесноватого и пошли гриоты.

Мы привели примеры профессиональных певцов, результат групповых выделений: певцов дружинных, в среде которых творится старая эпика, и тех, которые, выйдя из обряда, унесли с собою в народ наследие сказа, лицедействия и знахарства, — певцов бродячих, прибывших в Европе к движению феодализма, оставшихся в других случаях за чертой дальнейшего развития. Культовой певец, ставший с ними рядом, еще не был нами затронут. Народная поэзия Пенджаба дает примеры. Я оставляю в стороне народных случайных певцов-сказителей, рассказывающих в кружке приятелей и ближних местные легенды и сказки. Вся остальная область носителей поэзии делится на три профессиональные группы. В религиозную, культовую группу входит знаток священных индусских преданий, сказывающий и частью представляющий с своей труппой полурелигиозные стихотворные пьесы, известные под названием Swâng'ов. Его призывают, разумеется, за воздаяние, во время определенных годовых празднеств: весной к Holî, осенью к Daskhrâ. К той же категории принадлежит и святоша, поклонник того или другого индусского или мусульманского угодника: он поет в честь их легенды на празднествах, собирая подаяние на их святилища. Следует другая группа певцов, напоминающих родовых и дружинных, тип древних bhârata, спустившихся к уровню гриотов; они пристроились к магнатам, поют на темы народных преданий, песни о боевых подвигах, знают родословную и семейную историю местного властителя, которого, однако, меняют и которому изменяют по обстоятельствам. Почетом они не пользуются; типические представители служебного люда при дворе индийского князька. Наконец, третья профессиональная группа: балладный певец (mîrâsâ), который аккомпанирует танцовщицам и поет за вознаграждение на свадьбах и других подобных торжествах; в его репертуар

входят и народные предания и рассказы самого нескромного свойства. Особо стоит певец из обездоленных каст Индии, поющий на торжествах для своих же родичей, то подражая брахманскому swâng'y, то долговязо пересказывая какую-нибудь легенду языком, понятным его слушателям, подхватывая ее у профессионального певца, либо выбирая подходящую к предмету торжества или местного культа.

Все три категории профессиональных певцов мы встречаем и в древней Ирландии, но упроченные в систему, устроенные корпоративно. Прежде всего друиды, сведения о которых на кельтской почве Западной Европы восходят к III и IV векам до н. э. Они — хранители религиозно-культурного предания, вероятно, вынесенного ими из Британии; памятников их литературы не сохранилось: об ирландских друидах известно, что они не излагали письменно своего учения. В Ирландии они были прорицателями, знахарями, врачами, жрецами, наставниками; освобождены были от военной службы и окружены большим почетом; друид шел рядом с королем, во главе общества. За ними фило, то есть провидящие, отвечающие вещунам Диодора Сицилийского, Страбоновским *oûates* и *cuhages* Тимогена, сохранившегося в переводе Аммиана Марцеллина. Они вещуны, заклинатели, но, главное, рассказчики, сказывают и поют под звуки *scott'y* (арфы), переплетая рассказы стихами о бранных подвигах и любви, празднествах и странствованиях. Они диаскевасты ирландской эпической литературы, древнейшие записи которой восходят к VII веку, веку особого процветания филов. Они творят ее и берегут предание школы, законы композиции; их иерархия построена на знании большего или меньшего числа рассказов, *scèl* (от 350 до 7); смотря по тому они и распределяются по разным классам (их насчитывают различно: 10, 11 и 7) и пользуются неодинаковыми правами, например, относительно количества свиты, места, куска за царским столом и т. п. Когда с водворением христианства значение друида поблекло, его место за царской трапезой занял священник, но непосредственно за ним сидит *ollam*, королевский фил, старший в иерархии. Представители светского знания и предания, фило остались, и их ореол лишь немного потерял от своего прежнего блеска.

Ниже их стояли в Ирландии и вообще у древних кельтов барды. Это певцы низменного типа, полуученые, не соблюдающие традиционных приемов поэзии филов, не прошедшие их школы, поющие от себя, как подскажет фантазия. Мы уже знаем, какие исторические события выдвинули их на первый план в Уэльсе.

Барды — это балладные певцы Пенджаба, бродячие, не приуроченные певцы, предположенные нами в основе того синкретического типа, который называется жонглёром. Фило — это дружинные певцы: развитие дружинной эпики, заторможен-

ное на германской почве, нашло в Ирландии особые условия, которые позволили ей сложиться и досказаться до конца, до обширной цикликации, до эпопеи. Условия эти: жизненность дружинного быта с одной стороны, с другой — грамотность и образовательные начала ирландской культуры, с привнесёнными в нее латинскими и греческими элементами, которые сделали ирландцев сеятелями первого в Европе классического возрождения. Дружинный быт поддерживал традиции подвига и песни, схемы и стилистика песни попали в оборот школы и нашли в ней более устойчивые формы; я уже сказал о поэтике скальдов; народно-песенная традиция получила школьный колорит, ее не перенимали, а ей учились. Песня, сказание становятся не только объектом памяти, но и объектом науки, изучения. Сличите легенду о происхождении гриотов, о скомо-рохе, как создании чорта, с следующей ирландской о том, откуда пошли фило: у бога Dagde, властителя высшей науки, была дочь Brigit, выпешая за Bress'a, сына Elatha'y, что означает: Знание литературной композиции. У них три сына, боги искусств, сообща родившие Isne = Мудрость; у него последовательное потомство: Знание, Великая Рассудительность, Великая Наука, Размышление, Великое Просвещение, Искусство, которое и было отцом первого фила. Оно не всякому дается; не из всякого певца выходит поэт; традиционная, профессиональная песня уже вызвала эгоистическое сознание, что песенное слово — сила; теперь явится сознание, что она приобретает трудом и искусством; один из этапов на пути к пониманию песенного акта, как личного, поэтического. Когда это сознание явилось, оно действует заразительно, ускоряя процесс такого же перехода в границах своего влияния. Поэзия северных скальдов, сменившая древних fulir, сложилась, по мнению Бугге, * по образцам ирландской, и мы, может быть, еще не достаточно взвесили, на сколько классические примеры повлияли на выделение художественной лирики из средневековой народной и профессиональной песни. Когда средневековым людям раскрылись впервые чудеса античной поэзии, и они бросились подражать ей на ее же языке, — материальный труд усвоения и воспроизведения естественно перенесся для них на свойство поэтического акта: поэзия, искусство — это труд, плод томительных ночных бдений, школы. На ее то плечах вырос из жонглера, смеси мима и народного певца, личный поэт — тру-вер.

Названия поэта лишь мало освещают намеченный нами переход от унаследованной песни к личной, от певца к поэту; древние названия могли исчезать, но заменялись ли они новыми в уровень с изменившимся пониманием, или обновлялось в ином освещении какое-нибудь старое, до тех пор не бывшее в ходу? Скальд, например, означает просто рассказчика (*V set, ses в ёуэте, inquam*; ирланд. scél = рассказ); со времени Ге-

эпода и Пиндара ἀοιδός = певец уступил место поэту, ποιητής, но это слово относится собственно к складу, внешнему построению песни, что не исключает элементов унаследованной песни и могло сложиться в ее пределах. Поэт (ποιέω от √ к³еи, к³ои: наслаивать, образовать, формовать), собственно, строитель, формовщик — своей или чужой песни, как рапсод их спевает, собственно спивает (ράπτειν ἀοιδῆν): образ, родственный гомеровскому μῦθος ὑφαίνειν (II, III, 212), финскому säistäjä (сплетающий, вьющий песню — о втором певце, подхватывающем песню главного, старшего), малорусскому: «се нова пісня чтесться». Так и в Ведах о песне говорится, что она строится: англос. scōp, староверхненем. scoph = poëta (сл. scoph — острота, ludibrium, scophsanc = poësis, scophliod = carmina rustica et inepta) едва ли от scaffan, но староверхне-немецкое hleodarsezzo = тот, кто устраивает, ставит, упорядочивает звук, песню, снова возвращает нас к тому же техническому представлению. Интересны с точки зрения синкретизма глоссы к этому слову: ariolus, zouprari: знахарь, кудесник, и cervulus = олень; первая указывает на одну из специальностей средневековых шпильманов,¹ вторая имеет в виду маску западного святочного обихода.²

Иначе сложение песни выражается образом кования: в старо-северном языке liodarsmidr, galdra-smidr = ковач песен; финский laulaja = певец и знахарь, но Вейнемейнен — ковач песен, и в том же значении употребляется laulaseppä, гапосеррә. С средневековыми трубадурами и труверами мы уже соединяем представление о личном певце, но специальное значение trobar, trover указывает лишь на музыкальный лад, мелодию, тон, греч. τρόπος, как немецкое Dichter, латинское dictator (от dictare), на наследие и образцы латинской школы.

Слова переживали, возникали и обновлялись на путях развития, и значение переростало этимологию.

II

Обособление понятия поэзии от песни совершилось по тем же путям, по каким певец проходил от обрядового и хорового строя к профессии и самосознанию личного творчества.

а) В начале: *песня — сказ — действие — пляска*: греческое ἀοιδός = ἀφοιδός от ἀείδω = ἀφείδω, от √ vad = говорить, кликать, петь; латинское vates от √ ga, gā, gva, va: петь; но немецкое leich (род песни в неравномерных строфах) связано с понятием движения, игры, пляски: готское laikr = χορός, сев. leikr = бой, но в норв. пляска и сопровождающая ее музыка; это бросает свет на орхестический элемент hileich и

¹ См. выше, стр. 321.

² См. выше, стр. 227.

charaleich = брачной и похоронной плясовой песни. Spil объединяло различные движения, пляску с музыкой и пением; отсюда spilman; немецкое Lied; старогерм. *leuþom (из *leuþo-m) объясняют, как «разрешение сплетений» при (хоровой) пляске, либо как «отдел, отрез», что указывало бы на строфический строй и на чередование в хоре; литовск. daina — народная песня светского содержания, былина, но латышское diēt: плясать, прыгать, šogim ducere; dei-ja: пляска, хороводная пляска, dei-ni-tis = плясун; греческие μολπή и μέλπεται означают не только пение, но и пляску и, вообще, всякое грациозное движение в игре; у якутов одно и то же слово обнимает понятие песни и боя, состязания. В семитических языках общее название для песни восходит к √sch(s)-v(j)-r с первоначальным значением: разъединять, собирать, сопоставлять, colligere; сура в классическом арабском языке означает ряд камней, собранных, сложенных вместе, стену; впоследствии: песню, отдел религиозного кодекса; в сирийском: каменную стену и хоровод.

б) В других обозначениях песни-сказа сохранились следы ее древнего прикрепления к *обрядовому акту*, именно к акту заговора, заклинания, гадания. Таковы основные понятия реального и даже материального свойства, соединенные с германскими: spel, runa, siggwan.

Готское siggwan = legere, собирать, староверхненемецкое, старосаксонское, старофранкское lesan, северное lesa = colligere, legere; староанглийское gaēdan = conjicere, legere — все эти глаголы относятся к акту обрядового гадания и волхования по биркам и гадальным палочкам, которые бросали, собирали и толковали, заключая по их сочетанию о воле богов (conjicere и conjectura), о будущем; греческое ὄμαή, этимологически тождественное с готским siggwan, северным syngja, немецким singen, означает, собственно, пророческое изречение.¹ Материальный акт собирания, siggwan, перенесен был на изречение, на сопровождавшую обряд песенную формулу или сказ; отсюда новое значение singen, syngja: петь; на переходную степень указывает северное: lesa söng — петь, в сущности, собирать песню.

Гадали по биркам, резам, ex assulis ligneis cultro elaboratis, говорится о древних финнах; это Тацитовские surculi (Germ. с. 10): Virgam frugiferae arbori decidam in surculos amputant eosque notis quibusdam super candidam vestem temere ac fortuito spargunt. Мох, si publice consul(t)etur, sacerdos civitatis, sin privatim, ipse pater familiae precatus deos coelumque suspiciens ter singulos tollit, sublato secundum impressam ante notam interpretatur. Это толкование выражалось в заповедной формуле, название которой могло перейти на га-

¹ Иначе: siggwan = recitare к √seq, откуда и skáld. См. выше, стр. 327.

дальние бирки с резами, *notae*, как это совершилось впоследствии на севере, когда захожей рунической азбуке присвоено было обозначение, указывающее на сказ, совещание, таинственное нашептывание или напевание: готское *runa* = *μυστήριον*, *συμβόλιον*, *βουλή*; староверхненемецкое *rûna*, *garûni* — *mysterium*, *rûnen*, *rûnazan* = шептать; старосаксонское *rûna* = совещание, беседа; староанглийское *rûn* = тайна, *rûnian* = шептать; старосеверное *rûn* = тайна, беседа; *rûni* — собеседник, советник, приятель. Значение финского *runo* = песня, заимствованного у северных соседей, может и не принадлежать к обобщениям вроде *siggwan* = петь, а указывает на древний характер исполнения, забытый в германских вариантах слова.

Сходное развитие, но еще более разнообразное по результатам, привязывается к германскому *spel*. И здесь, как полагают (*Schröder*), оно пошло от гадальной бирки, дощечки: готское *spilda*, северное *speld*, *spjald* = *πυαχίδιον*, *πλάξ*; староанглийское *speld*: лучина, осколок; средневерхненемецкое *spelte*: отрубок дерева. Их так же бросали, как тацитовские *surculi*, и собирали, складывали, толковали; таково значение английского *spell*: читать по складам, французского (с германского) *espeler*, *épelcer*, с старым добавочным значением: объяснять; в голландском: читать по складам, собирать их и — объяснять, толковать; может быть, и современное значение этого слова: вещать, предсказывать относится к переживанию обрядового акта; с староанглийским *anspell*: *conjectura*.

В кругу обрядового акта удерживает нас Шекспир, открывая и новые точки зрения: у него *spell* — магическое действие, формула волшебства, чары, и это значение, очевидно, древнее, удержалось в языке, поддержанное северными параллелями: северное *spjáll* = слово, изречение, речь; *spjállr* — собеседник, вестник, но *férspjöll* *spraklig* ясно указывает на обрядовую, заговорную или гадальную формулу: мудрые чары. Обобщение вышло от этого понятия к значению речи, беседы; в других случаях оно издавна развилось при словах, видимо стоящих вне материальных условий обряда: северное *ljöd* = *Lied* в старом языке преимущественно песни чар; *galdr* от *gala* = петь — заговорная, знахарская формула, ведовство; слав. *баити* не только *μυθεύεσθαι*, *fabulari*, но и *incantare*.

Остальные германские отражения *spel*'я стоят уже на точке зрения обобщения: удержалась память о сказе, она то и подвергалась различным изменениям. В староверхненемецком *spel* = речь, рассказ, параболa, басня; *bîspel* = *parabola*; *spellunga* = *tragediae*; *wârspello* у Тадиана = *propheta*. В среднеанглийском *spel* = рассказ, поучение, небольшая повесть; говорится и о сказывании Отче наш. В средневерхненемецком *spelen* — рассказывать, беседовать, *spel* — рассказ, сказка, болтовня, сплетня, позднее литературный род, рассказ наставительного содержания: *bîspel*, с XVI века *Weispiel*.

Не к литературному роду, а к формам скоморошьяго и певческаго сказа приводит нас история другого слова: гот. hlauts = κλήρος, англос. hlot, сев. hlutr, древне-верхне-нем. lôz, жребий. На севере гадающие намечали, надрезали свои жеребьи (skera, марка hluti), бросали их в полу платья, вынимало их третье лицо. Hlutir звались также талисманы, изображавшие, обыкновенно, человеческие фигуры, их носили на себе, и с ними соединена была идея судьбы, доли: чей hlutr куда попадет, там быть и его хозяину. Оба значения: вещания по жеребьевым палочкам и талисмана отразились, быть может, в кобольдах немецких скоморохов, которых они показывали из под плаща, чтобы рассмешить зрителей (Hugo von Trimberg, Renner 5065), и в их loterholz'e: он служил им для каких-то шутовских или знахарских проделок, может быть, для сказывания? Böckel сравнивает с ним бирки слепых певцов в Бретани, по нарезам которых они припоминают порядок изложения, и представляет себе таковой же роль ῥάβδος'a, жезла, отличительного признака рапсодов.¹ К традиционному слепцу Гомера шло бы такое именно представление, поддержанное Пиндаром (Pind. Isth. III, 55: Ὀμηρος κατὰ ῥάβδον ἔφρασεν), но не все же рапсоды были слепцами, и значение певческаго жезла было, очевидно, другое. Музы вручили лавровую ветвь-жезл Гезиоду (Theogon., в начале); при пении застольных схолий такая ветка переходила из рук одного певца к другому; так мог чередоваться и ῥάβδος при амебейном исполнении эпических песен.

Runa, spel, siggwan, loterholz привели нас к обрядовому моменту гаданья; северное сказание о происхождении напитка, сообщавшего поэтический дар, привязывается, по моему мнению, к другому обрядовому же акту: родового замирения, виры, которую распивают сообща. Легенда наслоилась посторонними чертами, но основные черты носят следы определенного бытового происхождения. Рассказывается, что после долгой распри Азы и Ваны заключили между собою мир; закрепился он образно, как смешением крови совершалось и совершается еще принятие в род и союз побратимства. Враждовавшие приступили к одному сосуду и смешали в нем свою слюну, из которой и сотворили Kvásir'a, мудрейшего и разумнейшего из всех созданий. Он далеко ходил по свету, наставлял людей, пока два дверга, Fialar и Galar, не убили его. Его кровь они спустили в два сосуда, Voðn и Són, и котел Odhroerir, примешали туда меду: вышел драгоценный напиток — мед, сообщавший каждому, кто его отведал, дар поэзии и мудрости. Великан Suttungr принудил двергов отдать ему этот мед, как виру за убийство его отца, скрыл его в Hnitbjörg'e, а храни-

[¹ O. Böckel «Deutsche Volkslieder aus Oberhessen», Marb. 1885, стр. CLXXII.]

тельницей поставил дочь свою, Gunnlöd. Один проник в гору, приняв образ змеи (червя?), и провел три ночи с девушкой, которая обещала ему за то три глотка меда; в три приема он опорожнил все три сосуда и пустился в обратный путь в образе орла. Суттунг погнался за ним, также обернувшись орлом, но Один раньше его добрался до Асгарда, где извергнул из себя напиток в сосуды, подставленные Азами. Мед он даровал Азам и поэтам; отсюда разнообразные наименования поэзии, дара песни: кровь Квасира, изобретение (*fundr*), напиток Одина, волна *Voðn'a*, кубок (*fyllr*) *Sôn'a*, словесное семя *Sôn'a* (*ordsað Sónar*). *

Начало рассказа переносит нас на почву древнего обряда: справляется мировая смесением слюны и крови (сюда относится кровь Квасира), причем участвующие пили и пели. *Kvásir* (заимствованное слово?) относится, вероятно, к √ кяс: квасить, заквашивать; слюна и мед играют ту же роль, как в финской руне об изобретении пива. Песня вызвана хмельным напитком, и тем и другим закреплялось обрядовое действие замирения. Перед нами все моменты, сошедшиеся в образовании мифа о происхождении меда и песни; некоторые из собственных имен указывают на каждый из них в отдельности. Напомним еще *Voðn* = бочка (по иному объяснению: *oblatio*), *Són*, название другого сосуда = вира, примирение, *reconciliatio*. Старосеверный обряд виры (*sónar-blót*) совершался в навечерии рождества: закалывался вепрь (*sónar-göltr*), на его гриву возлагали руки и произносили клятвы за кубком *Bragi* (*bragarfull*); при этом гадали, вероятно, по кускам свернувшейся крови; отсюда другое значение *sónar-blót*: пророчество. Кубок *Bragi* пили и при других обрядовых действиях: на похоронах, свадьбах; *brag*, дар Одина скальдам, — поэзия; мы увидим, как обособился со временем и особый бог поэзии — *Bragi*.

с) Обрядовая песнь не творится, она — унаследованное *знание*; вещий певец, собственно, знающий: церковнославянское *въшьт* — *peritus*, *въдь* — *saga* (словинская *vešča* — то же), церковнославянская (сербская) *въштица* — *maga*; сл. еще одну из этимологий, предложенных к *vates*: √ *vat* = знать, примечать, понимать. Песня — знание, а знание — *сила*: заговор обрядового певца, жреца, принуждает богов проявить себя, подействовать; он властен над ними, его мановению повинуются природа. Таково действие ведийского гимна на божество, позднее молитва буддийского риши; до крайности доведено это воззрение в индийском представлении, что жрец древнее мира, и что мир создан культом, как и друиды утверждали о себе, что они сотворили небо и землю и море, солнце и луну. Первые пять из индийских мелодий (*Rangs, Rangenes*) вышли из головы бога *Mahades*, их исполнение вызывало ночь и дождь, наводнение и пожар и т. п.

С греческими легендами мы переходим на менее зыбкую почву: сказания об Амфионе, под песню которого камни сами собой складывались в стену, об Орфее, за которым следовали скалы и деревья и дикие звери, о Марсе и орле Зевса, усыпленных звуками кифары, — вводят нас в многочисленный ряд сказаний о влиянии песни, музыки, в которых старые представления об их волшебном, неотразимом влиянии, напоминающем силу заговора, чередуются с эстетическими, порой переходя в комический шарж. Antoninus Liberalis так рассказывает, следуя Никандру, о прении муз с дочерьми Пиэрия на Геликоне: при пении муз остановились небо и звезды, моря и реки; сам Геликон, исполненный веселья, вырос в небо, пока не остановил его, по повелению Посейдона, Пегас, ударив копытом в его вершину. В старо-ирландской поэме об убийстве сыновей Usnech'a, когда играл Noisé, коровы и женщины давали втрое более молока; все слышавшие его испытывали невыразимое наслаждение. Иное действие арфы Dagdé (в поэме о битве при Moytura); у нее было два названия: дуб о двух голосах и рука о четырех напевах; сорвавшись со стены, причем она убила девять человек, она поместилась в руке Dagdé, и он сыграл три мелодии, что отличает искусного игрока: мелодии жалобы, смеха и сна; от первой заплакали жены, от второй засмеялись жены и молодые люди, под третью все заснули.

Песня Горанта в Гудруне действует волшебю на больных и здоровых, кто слышит ее, притихает, и звери, и змеи, и рыбы:

389. Die tier in dem Walde ir weide liezen stên,
Die würme, die dâ solten in dem grase gên,
Die vîsche die dâ solten in dem wâge vliezen,
Die liezen ir geverte...

Песня Горанта стала типической, когда говорили о волшебном влиянии песни, называли ее. Ее мелодию играет Vósi в саге его имени: у него похитили его невесту, и он является с товарищами на брачный пир, переодетый, приняв имя Сигурда, и играет перед королем и молодыми. «Когда принесли заздравный кубок, он ударил по струнам, и все сказали, что подобного ему (игрока) нет и не бывало. «Это что, только начало!» говорит он, а король просит его постараться. Принесли кубок, посвященный Тору; Сигурд изменил темп, и зашевелилось все, что не было прикреплено, ножи; и блюда, и все, чего не держали; многие повскакали со своих мест и принялись плясать по покою; так шло долго. Затем явился кубок, посвященный всем Азам. Сигурд опять взял другой темп и заиграл так громко, что эхо отдалось в зале; все, что были там, поднялись, кроме молодого, молодой и короля, и начался пляс по всей палате; и это долго длилось. Спросил король Сигурда, знает ли он и другие наигрыши; он ответил, что осталось еще

несколько, небольших, и велел всем наперед отдохнуть. Уселись и стали пить. Сыграл он «волшебный наигрыш» (Gýgjarslag), «усыпляющий» (Drömbud) наигрыш и напев Горанта (Hjarranda-hljöd). Когда принесли кубок Одина, Сигурд раскрыл арфу; она была так велика, что в ней мог бы выпрямиться человек, точно вся из золота; достал он оттуда белые, отороченные золотом перчатки, заиграл наигрыш, что зовется Faldafeykir (faldr — чепец), и чепцы полетели с голов женщин и унеслись под потолок; женщины и мужчины повскакали, и не было вещи, которая осталась бы на месте. А когда миновал этот кубок и принесли тот, что посвящен Фрее, — его надо было пить последним, — Сигурд ударил по струне, что натянута поперек других, и велел королю изготавиться к Rammarslag, «сильному наигрышу». И король тотчас вскочил, с ним жених и невеста, и никто не плясал так бойко, как они». Этим и пользуются товарищи Сигурда, чтобы похитить невесту.

Кто не вспомнит по этому поводу пляску морского царя, когда играет Садко (Рыбник. I, 369; Кир. V, 39), волшебное действие гуслей-самогудов в народных сказках, сангульдана в бытовой сценке медвежьего праздника? Бози * играет на свадьбе своей жены, как Добрыня скоморох; у Бози несколько чудесных, но и страшных мелсдий; у Дагде их три. В Гудруне Горант * завлекает красавицу песней, и говорится о трех «тонцах», dri doene; у Добрыни три наигрыша; ¹ наиболее поэтическую параллель представляет следующая якутская:

«Есть три песни, выросшие из одного корня, точно три ветви одного дерева. Есть ветвь человеческой души, ветвь человеческого бога и песня дьявольского дыхания. От последней то и сохнут деревья». Когда пел якутский певец Артамон, с женщинами случались истерики, мужчины, очарованные, ослабевшие, не могли уйти, точно маленькие дети. От его пения сохли деревья и люди теряли рассудок, сказывало предание. «Есть песни до того волшебные, говорится в другом афоризме, что ими нарушается порядок... Хороший певец лучших своих песен не поет друзьям, людям, которых любит. Эти песни вносят в жизнь разлад». Хороший певец не может не петь, у него всегда на душе песня; если ему не петь — мысли у него путаются, в груди томит, все что-то не клеится; запоем — растрожит духов. И он бывает несчастлив, платится за свою «силу» счастьем.

Богато развит этот мотив в финской народной поэзии, пробегая все стадии развития: от космического влияния песни до сентиментально-психологического. Первое могло быть когда-то объектом верования, теперь оно переживается в формулах стиля. «Когда пел мой отец, говорится в одной песне, пот капал с волос, поля колебались в своих межах, земля дрожала в своих членах; солнце и месяц останавливались, чтобы послушать

¹ О них см. приложение к этой главе.

Випунена, созвездие Колесницы, чтобы у него поучиться, воды и волны замедляли свой бег».

Вейнемейнен усыпляет своей игрой народ Похьолы, Вейнемейнен, демиург финских верований, создатель песни, творец кантеле. Когда он сделал его из зубов щуки с струнами из конского волоса Хиизи, никто не был в состоянии сыграть на нем, как следует, один лишь Вейнемейнен. «Расправив персты и усевшись на скале, старый, мудрый Вейнемейнен положил гусли себе на колени и сказал: Пусть всякий, кто не слышал старых рун, придет теперь их послушать. Заиграл старый Вейнемейнен, и чудесно зазвучали струны под его искусными перстами. Раздались нежные серебристые звуки и понеслись далеко по окрестности. Это была такая песнь радости и веселья, что ни одно живое существо не могло удержаться, чтобы не поспешить послушать божественного певца. Перепрыгивая с места на место, белки спешили туда, где раздавалась песня; бежали горностаи, лоси и рыси, проснулся в болоте волк, поднялся с песчаного бора медведь и вскарабкался на самую вершину ели, чтобы не пропустить ни одного звука. Сам Тапио, покровитель лесов, в сопровождении остальных лесовиков, взобрался на гору послушать нежной мелодии, а хозяйка лесов, в синих чулках и башмаках, перевязанных красными шнурками, задумчиво облокотилась о березу. Быстро рассекая воздух крыльями, летели со всех сторон птицы. Услышал те звуки орел и понесся в ту сторону, покинув в гнезде своих птенцов. Стрелою спустился из-за облаков ястреб. Лебеди и утки снялись со своих мест и полетели туда, где раздавались чудесные звуки; яблочки, жаворонки, чижи и все остальные певцы лесов весело щебетали и запели вокруг Вейнемейнена, а иные даже уселись на его плечи. Даже Луоннетарет, девы воздуха, сидя на краю радуги, заслушались этих дивных песен. Куутар, дочь месяца, и Пейветер, дочь солнца, сидели на краю облака за золотой и серебряной пряжей, но лишь только слышали чудесный звон кантеле, заслушались и выронили из рук челноки. К берегу подплывают тюлени, щуки, лещи, сиги и другие рыбы, чтобы послушать чудесной песни. Показался на поверхности вод Ахто, царь морской, с бородой из тростника, и, заслушавшись тех звуков, проговорил: Никогда не приходилось мне слышать таких рун, какие поет Вейнемейнен. Русалки, расчесывавшие свои прекрасные волосы, слышав чудные звуки, в изумлении выронили из рук гребни и стали подплывать ближе к берегу. Даже мать вод, показавшись несколько раз над волнами, облокотилась наконец на выступавшую из воды скалу и, заслушавшись, позабылась. Так два дня играл Вейнемейнен; не только юноши, дети и женщины, глубоко тронутые его песнями, плакали от умиления, но даже старики, мужи и храбрые витязи не могли удержаться от слез. Обильные

слезы текли из глаз Вейнемейнена, скатываясь крупными, тяжелыми каплями со щек на густую бороду, с бороды на широкую грудь, с груди на могучие колена, с колен на ноги; покатались к берегу и канули на морское дно. Там они обратились в жемчужины, которые достает со дна синекрылая утка».

Текст приведен по Калевале, составленной Ленротом, а известно, что он понимал роль диасковаста, как понимает ее народный певец: кое-что могло быть прибавлено из матерьяла народной же песни, кое-что додумано, как например, эпизод о слезах-жемчужинах. Эстонские песни о происхождении песни и Kannel — кантеле не испытали такого претворения. Они говорят, что для Kannel употреблена была челюсть гигантского лосося, зубы щуки, как колки, волосы молодой девушки, как струны. По одному преданию Wainemuine (Вейнемейнен) спустился на соборную гору (около Дерпта), где все твари ждали его, чтобы поучиться «праздничному языку», то есть песне. Водворилась тишина, все обратилось в слух. Но не все существа одинаково усвоили это пение: деревья подметили лишь шум от веяния, при котором нисходит божественный герой, и стали издавать только шелест; река Эмба научилась журчать; ветер издавал резкие звуки, из зверей — одних поразил скрип колков, других — звон струн; певчие птички, особенно соловей и жаворонок, переняли прелюдию; всех меньше получили на свою долю рыбы, высунувшие из воды голову только по уши — они научились шевелить ртом и остались на век безгласными. Человек же усвоил себе все, оттого и песня его доходит до глубины души и жилища богов.

По другому преданию, записанному у псковских православных эстов, kannel устроил сам Jumal = бог; рассказ о том пристроился к обширному циклу дуалистических поверий о мироздании.¹ Будто Jumal и злой дух (Wana halb) стали спорить, кто из них раньше изобретет музыкальный инструмент. Jumal взял лист с дерева и чудно заиграл, тогда как Wana halb трудился несколько дней над деревянной дудкой. Стали спорить вторично: Jumal устроил kannel, Wana halb — рог; победа и на этот раз осталась на стороне Jumal'a. Оттого kannel — священный инструмент, имеющий силу изгонять злого духа.

Сила песни, которую иногда трудно отделить от чар мелодии, стала общим местом европейских баллад и сказок, дает им мотивы, служит развязке. В английской балладе Glasgerion о герое говорится, что он совершил невиданное: звуками арфы выманит рыбу из воды, извлек воду из камня, молоко из девичьих грудей, что подломился мост, остановилась река и лев прислушался в восхищении. Так и в испанской песне: поет

¹ См. мои Разыскания в области русского духовного стиха, №№ XI и XX.

рыбак на палубе, и засыпают морские волны, ветер обратился в слух, рыбы тянутся из глубины, и с мачты внемлют птички.

Одно из обычных приурочений этого мотива — к любви: песня увлекает. В старо-французском *Lai d'Ignarès* герой влюбляет в себя своим пением двенадцать жен двенадцати бретонских рыцарей; в шведских балладах таким средством привлечения и соблазна пользуется морской демон *Strömkarl*; подобные мотивы встречаются в английской и голландской народных песнях. В немецкой разбойник песней выманивает царевну из замка, и она бежит с ним в темный лес; в французской так заманивают разбойники девушку на корабль. Либо чары песни и любви исходят от девушки: в старых датской и шведской балладах рыцаря *Tunne* увлекла на охоте *Ulfva*, дочь дверга, и привораживает его к себе звуками арфы: все в природе прислушивается в восхищении, звери и человек, растения и цветы; лесные звери не трогаются с места, птицы забыли свои песни, сизый сокол покоится на крыльях, рыба приостановилась, поля разукрасились цветами и все позеленело. Рыцарь прищоривает коня, но конь не может тронуться, и *Tunne* сходит с него точно в чаду, очарованный, идет молить красавицу о любви. Недаром в средневековой Германии о чарующей мелодии скрипача говорили, что это лейх, песня эльфов, *Albleich*.

Порой такая песня раздается от лица узника: в немецкой он так поет, что птицы останавливаются в воздухе, дети засыпают в колыбели, а пажы королевы не могут сдвинуться с места, точно их околдовали. В испанско-португальском романсе *Reginaldo* навлек на себя опалу; мать просит его спеть ту самую песню, которую пел когда-то его отец в Иванову ночь. Король слышит певца и, тронутый песней, посылает дочь проведать, кто это поет, точно ангелы в небе или морские сирены. Узнают, что это *Reginaldo*, и он прощен.

На обрядовой степени развития мы встретили бы вместо всего этого серьезную кантилену — заговор, вместо баллады о рыцаре *Tunne* — присушку: В печи огонь горит и тлит дрова, так бы тлело сердце у такого-то.

d) Откуда берется песня у певца? Его песня-заговор властна над богами, и мы видели, до какой степени самосознания доходила в этом отношении индусские жрецы и друиды Ирландии. А между тем дар песнопения и нераздельный с ним дар музыки нисходит на них откуда-то свыше, от тех самых сил, на которые они старались влиять, от богов. Они посылают песню каждый своему служителю: *θεός τις ἀοιδῆ, ἀοιδῆ θεοπαισίη, θεός τις ἀοιδός*; богам, мифическим героям приписывается изобретение музыкальных инструментов. Выделение особого бога, ведающего песню, впоследствии — поэзию, должно было сопутствовать разложению обрядового акта по путям культа и профессиональной песни. Северо-американские индейцы (*Seneca*) говорят, что их жатвенные песни даны им «великим мужем, что вверху»,

Ha-we-ni-ju; подобные представления существуют у туземцев Мексики и Юкатана; латышам песню приносит Лайма, в христианской замене — Маря.

Песню пою, какова она есть,
Она не мною сочинена,
Ее написала маменька,
Когда я спала (спал) в колыбели,
И маменька не знала бы,
Если бы Лайминя ей не сказала.

Или :

Милая Лайма, дочь бога,
Приходи сочинять песенки;
Скажи песенку, пой сама
О молодых, о старых.

Либо :

Когда я пою, прекрасно пою,
Когда я плачу, жалобно плачу;
Как мне прекрасно не петь,
Маря, сказительница песен?
Как мне жалобно не плакать,
Когда я была сиротинушкой?

«Я могу спеть всякую песню», говорит кара-киргизский Акуп (певец), «бог послал мне в сердце дар песен, так что мне искать нечего: ни одной из моих песен я не выучил, все вышло из меня, из нутра».

Мифологический образ Вуотана — Одина выработался постепенно: на севере ему приписывали изобретение рун, похищение меда, сообщающего дар песен; он Fimbulfulg, глава, начальник, покровитель fulig; он — отец саги; одно из объяснений его эпического прозвища, Gantr: sermones serens. Позже, в пору викингов, когда тип Одина получил воинственный характер, его стали представлять властителем, королем; у него дворец, дружина, а в дружине — певец; не Один теперь внушитель песни, а Bragi; один из эпитетов Одина (англосакс. brego — princeps; сев. bragar = герои, люди) отвлечен от него и стал самостоятельным: он служитель Одина, украшение его стола, певец богов, бог поэзии. Мы знаем обрядовое значение bragarfullr; ¹ теперь bragr — поэзия.

Сходный процесс произошел на греческой почве. Древнее представление Аполлона было разностороннее, смешанное по содержанию и разнообразию атрибутов; со временем из этого синкретизма выступают яснее типы бога света и солнца (Аполлон — Феб) и Аполлона, вооруженного кифарой или лирой, которую изобрел Гермес, он же снабдил семью струнами:

¹ Сл. выше, стр. 332.

Аполлона Музагета. Муза, позднее Музы также вышли из подобного же синкретизма и примкнули к культуре Аполлона; от Муз и Аполлона пошли аэды и кифаристы, говорит Гезиод; Орфей и Лин — сыновья Каллиопы; музы вдохновляют гомеровского певца, Демодока:

Муза его при рождении злом и добром одарила:
Очи затмила его, даровала за то песнопенье.

Она, дочь Дия, «внушает певцу возгласить о вождях знаменитых», научила его пению; но вместе с ней является Феб и боги вообще: остаток более древнего, не специализованного представления. Демодок «дар песен приял от богов», божественным пением боги его одарили; я не от себя пою, бог внушил мне песни — были, говорит Фемий (Od. X, 347—8). Телемах просит мать не препятствовать Фемию петь, «что в его пробуждается сердце»; виноваты в песне не певцы, а Зевс, посылающий ее; Фемию судьба (Νέμεσς) петь о несчастной доле Данаев (Od. I, 345 след.).

Внушение, передача песни понимались в начале реально, в уровень с представлениями, что смешение крови устанавливает родовую связь, что съесть сердце врага значит переселить в себя его храбрость. Остатки такого рода идей можно проследить вплоть до теории вдохновения. Дар песен сообщается чудесным *напитком*. Мы знаем значение обрядового Kvasir'a; индийский Сомма также принадлежит обряду: он творец песнопений, но и творец неба и земли, Агни и Суры, Индры и Вишну, что отвечает индийскому верованию о демиургической силе жреческой молитвы. «Вас, о Ашвины, призывал громкими песнями к питью Сомы певец Атри, зову и я», говорится в одном гимне Ригведы. — Я только напомню греческую Иппокрену на Геликоне и Касталийский источник на Парнасе с их отношениями к музам и Аполлону. Дары Диониса также входят в эту связь: Эсхила называли его товарищем, сам бог явился ему и посвятил в трагические поэты; рассказывали, что он творил бессознательно в чаду вина.*

Поэзия, дар слова — *снедь*, нечто вкладываемое со стороны механически. Музы изливают чудесную росу на уста властителей, которых они взыскали с колыбели, и из их уст выходят слова, сладкие, что мед (Hes. Theog. 84 след.). Роман стал песнопевцем, съев хартию, которую в сновидении подала ему богородица. Архангел Гавриил явился к Магомету и, вынув сердце, вложил новое с хартиею, на которой написана была суть Корана. Пастух Hallbjörn пригонял стадо к могильному холму скальда Borleif'a и проводил там ночь. Часто приходило ему желание сложить хвалебную песню про покойного, да нехватало умения; начнет бывало: «Здесь покоится скальд», а далее ничего не выходило. Снится ему однажды, что из холма вышел муж, высокий ростом, хорошо одетый, и говорит: «Лежишь ты здесь, Hallb-

jögn, и затеял нечто, на что ты не способен: сложить песню в мою хвалу. Одно из двух: или этот дар явится и дастся тебе больше, чем многим другим, на что я и надеюсь; либо — оставь напрасный труд». Он коснулся его языка и произнес четверостишие; если, проснувшись, Hallbjörn его запомнит, из него выйдет толк. И Hallbjörn стал скальдом.

В других рассказах механическое перенесение заменено приказом, прикосновением; такова легенда о Кэдмоне, о Евфимии Ибере: в Константинополе он забыл грузинский язык; во время болезни явилась ему богородица. «Почему ты так плачешь?» спрашивает она его. — Я сильно болен, старая царица. — «Встань и говори по-грузински, ибо ты выздоровеешь». Он встал и начал говорить с красноречием Гомера. Сходное рассказывается о туркоманском поэте Machdoun Kouli, которого почитают святым, его писания боговдохновенными. Однажды, когда он заснул на своем коне, он увидел себя в Мекке, будто он сидит между пророком и первым калифом. Стал он оглядываться и увидел Омара, покровителя туркоманов, который позволил его к себе, благословил и коснулся его лба. С тех пор Machdoun Kouli стал поэтом.

По абиссинскому сказанию, св. дух явился св. Яреду в виде голубя и настабил его в чтении, письме и музыке.

Идеи судьбы, доли, унаследуемой в роде от поколения к поколению, выражаются матерьяльным образом *связи*.¹ Дар песен, музыки переходил таким же путем. По хорватскому поверью, каждую пятницу перед новым месяцем с неба спускается вила, садится на дерево, с нею две женщины, другие стоят вокруг и прядут. Мудрые наставления сообщаются им вещественно; другого значения не имеет та черта, что, пока вила говорит, все слушательницы внизу и вверху соединены между собою одною нитью пряжи. Песня «тчется», как тчется судьба.

Наконец, *передача духа, одержимость* чужим духом сообщают дар песни, что входит в ряд распространенных представлений об одержимости пророков, корибантов, людей, преследуемых эринниями и т. п. Австралийский певец получает этот дар во сне от духа умершего, обыкновенно родственника: у греков поэты одержимы нимфами, духом нимф, *νομφόληπτοι*; муза одного корня с *μανία, μάντις*. Это основа учения о *вдохновении*, об *энтузиазме*; он годился для древнейшего развития своей не материальной матерьяльностью. Платон привел это учение в систему, с тех пор поэты повторяли его на все лады, эстетики толковали. Из четырех родов восторга, *μανία*, один исходит из муз, говорит Платон. «Кто без мании (*κατοχή* — одержание), внушаемой музами, приходит ко вратам поэзии, думая, что искусством (*ἐκ τέχνης*) из него сделается хороший поэт, тот никогда не достигнет совершенства, и поэзия его, как

¹ См. мои Разыскания XIII, стр. 208. след.

поэзия разумного (τοῦ σωφρονεῦτος), будет отличаться от поэзии безумствующих» (Федр). «Как цепь железных колец заимствует свою силу от магнита, так музы посылают вдохновение певцам, которые сообщают его другим, и так составляется цепь людей вдохновенных (διὰ δὲ τῶν ἐνθέων τοῦτων ἄλλων ἐνθουσιαζόντων ὀρμαδὸς ἐξαρτάται). В самом деле не искусством, но энтузиазмом и вдохновением великие эпические поэты сочиняют свои... произведения. Славные лирики также, подобно людям, волнуемым безумием корибантов, пляшущих вне себя, не остаются в уме своем, когда творят изящные песнопения: как скоро вошли они в лад гармонии и ритма, то преисполнены безумием, объемлются восторгом, подобно восторгу вакханок, которые во время упоения черпают в реках молоко и мед, чего не бывает с ними в спокойном расположении духа. В душе лирических поэтов в самом деле совершается то, чем они хвалятся. Они говорят нам, что черпают в медовых источниках, летают подобно пчелам по садам и долинам муз и в них собирают песни, которые нам поют. Они говорят правду. Поэт, в самом деле, существо легкое, крылатое и святое; он может творить тогда только, когда объемлет его восторг, когда он выйдет из себя и рассудок покинет его; пока он при нем, человек не способен творить все и изрекать пророчества. Поэт, по жребию божью, успевает лишь в том роде, к которому муза его призывает (в дифирамбе, похвальной оде, плясовой песне, эпосе, ямбах), и все будут слабы во всяком другом, потому что их внушает искусство, а не божественная сила. Если бы искусством они умели творить, они могли бы успеть в разных родах. А цель, ввиду которой бог, отъемля у них смысл, употребляет их, как своих слугителей, наравне с пророками и гадателями, та, чтобы, внимая им, мы познавали, что не сами собою они говорят нам вещи чудные, ибо они вне своего разума, а что через них нам глаголет сам бог» (Ион).

Поэты усвоили эту теорию, то побрякивая ее формулами, как общим местом, то проникаясь ею до самочувствия, плодя новые образы:

Убогому петь не тяжелый был труд,
 А песня ему не в хвалу и не в суд,
 Зане он над нею не волен.
 Она, как река в половодье, сильна,
 Как росная ночь благотворна,
 Тепла и душиста, как в мае весна,
 Как солнце приветна, как буря грозна,
 Как лютая смерть необорна.
 Охваченный ею не может молчать:
 Он раб ему чуждого духа,
 Возглась ему в грудь вдохновенья печать,
 Неволей иль волей — он должен вещать,
 Что слышит подвластное ухо.¹

[1 А. К. Толстой, «Слепой», стр. 24—26].

Два течения и, вместе, два определения выяснились нам в праистории поэзии к той поре, когда ее понимают уже как искусство и личный акт. К первому пришли ирландские филы, подчеркнув идею *труда* и усвоение предания, что не всякому дается: в родословной фила есть и Знание и Великая Наука, Размышление и Просвещение и отец поэта — Искусство. Второе определение, назначенное уяснить особенности личного поэтического процесса, в сущности прививает его перенося его вне личности: теория вдохновения не далеко ушла от представлений поэзии напитком и снедью. Поэт одержим «чуждым духом» (*вдохновение, одержание*); он его раб, не владеет своим умом, безумствует, как корибанты (*безумие*). Это так же мало объясняет природу того, что мы называем творчеством, как уверение финского певца, что свои песни он подобрал на дороге, сметал с кустов, что ему их навевали ветры; как Гётевское «*Ich singe, wie der Vogel singt*». Разумеется, образ одержимости давно перестал ощущаться реально, но он надолго заслонил понимание личного психологического процесса, свойственного всем нам, потенцированного у поэтов, у которых

. . . быстрый холод вдохновенья
Власы подъямлет на челе

(Пушкин)

Пушкину знакомо и вдохновение, и Муза, «наперсница волшебной старины», и демон, обладавший его играми и до-сугом:

За мной повсюду он летал,
Мне звуки дивные шептал;

и наитие поэзии:

И пробуждается поэзия во мне,
Душа стесняется лирическим волненьем,
Трепещет, и звучит, и ищет, как во сне,
Излиться, наконец, свободным проявленьем.

Но когда он пытался уяснить самому себе сущность того, что в нем происходило, он забывал поэтические образы и, выключая из понятия вдохновения ложно-классическую категорию «восторга», предъявлял поэту требования труда, работы мысли. «Вдохновение, говорил он, есть расположение души к живейшему принятию впечатлений и соображению понятий, следственно и к объяснению оных. Восторг исключает спокойствие, необходимое условие прекрасного. Восторг не предполагает силы ума, располагающего частями в отношении к целому. Восторг не продолжителен, не постоянен, следовательно не в силах произвести истинное, великое совершенство. Гомер неизмеримо выше Пиндара. Ода стоит на низших ступенях творчества. Она исключает постоянный труд, без коего нет истинно великого». «Борис Годунов» — плод вдохновения и

труда: «писанная мною в строгом уединении, вдали охлаждающего света, плод добросовестных изучений, постоянного труда, трагедия сия доставила мне все, чем писателю насладиться дозволено: живсе занятие вдохновению, внутреннее убеждение, что мною употреблены были все усилия».

Мой своенравный гений
Познал и тихий *труд* и жажду размышлений. . .
Учусь удерживать вниманье долгих дум.

—
Я знал и *труд* и *вдохновенье*,
И сладостно мне было *жарких дум*
Уединенное волненье.

Изучить общие процессы этого волнения — задача психологии; особенности и причины их личного выражения ускользают от теории климата, врожденности и среды и даже от анализа доктора Тулуз; музы и вдохновение уволены в арсенал старых формул, ничего не значущих, но служивших поколениям для «свободного проявления» их поэтических дум. Из таких формул состоит весь наш поэтический язык; в этом интерес его изучения.

Наигрыши Добрыни

(Приложение к стр. 334 след.)

К материалам, сообщенным выше для характеристики силы песни, я привлек и наигрыши Добрыни. Это требует объяснения и поставит несколько вопросов о мотивах, вошедших в состав былины «о Добрыне в отъезде».

Уезжая, Добрыня заказывает жене — ждать его столько-то лет, а потом пусть выходит замуж, только не за брата названного, Алёшу Поповича. В небольшой группе былин жена просто не дождалась и готова выйти за Алёшу (Гильф. №№ 23, 26, 33, 36), не послушала мужнина наказа — обождать, пока голубь с голубкой не оповестят ее о его смерти, или его конь не прибежит на двор (Гильф. № 80). В одном пересказе (Гильф. № 168) жена решается выйти замуж, получив ложную весть о смерти Добрыни, но не от Алёши, как в большинстве вариантов, изображающих его изменником; в западных параллелях к нашему сюжету говорится о предателе, сообщающем, именно, такую коварную весть и притязавшем на руку вдовы.

На свадьбу своей жены с Алёшей является Добрыня в лице скомороха и поет, намекая на себя. Догадывается жена (Гильф. №№ 215, 222, 228, 306), присутствующие на пиру (Гильф. № 5: что приехал «удалый русский богатырь»; № 107: видно Добрыня вернулся, «не бывать нам на пиру никому живым»;

№ 290: «которые на пиру догадались, А з заранья с пиру убиралисе»; сл. № 292), или сам Владимир (Гильф. № 65). Но эта догадка не приводит непосредственно к признанию: оно совершается, когда Добрыня опустил свой перстень в кубок с вином. Заметим, что в песнях и сказках типа «мужа на свадьбе жены», где он является певцом или игроцом (северная баллада о Торе, немецкая о Мёрингере), спознание также приводится не песней, а кольцом, либо за игрой в шахматы, как, наоборот, в моравском варианте у Sušil'a, 131, в сербских песнях о Марке и Илье, в польской о пане Думброве и сказке об Ашик-Керибе развязкой действия служит песня, не перстень. Возможен вопрос: не являются ли догадка по песне и признание по кольцу накоплением однозначущих мотивов? № 215 Гильф. приводит их в связь, один как бы психологически подготавливает другой: жена слышит песню, догадывается и сама подает мужу кубок, в который он и опускает кольцо.

О чем же пел Добрыня? В одной былине (Рыбн. I, 132) говорится, что он был у Царьграда, когда получил весть о втором браке жены; в другой (Гильф. стр. 1018), что он стоял три года под Царьградом, три года под Иерусалимом. Было ли так рассказано в древних о нем былинах, или города эти попали в нынешний их состав из напевов, наигрышей Добрыни, уже успевших обратиться в формулу — мы не знаем. Содержание наигрышей определено их целью: дать понять, кто такой захожий скоморох. Он будет петь о Царьграде, а затем и о Киеве, где он, очевидно, у себя дома, всех знает:

А играет то Добрыня в Киеви
А на выигрыш берет да во Цари-гради,
А от старого да всех до малого
А повыиграл поименно.

(Гильф. № 5)

либо:

Играл он в Цариграде,
А на выигрыш берет все в Киеве

(Кир. II, 37)

Либо является тройственность: Царьград, Иерусалим, Киев; в связи с Киевом «похождения» Добрыни; иногда они и стоят вместо Киева; именно киевские откровения и должны были заставить догадаться, что приезжий не кто иной, как Добрыня. Эта тройственность наигрыша полюбилась, стала формулой, которая развивалась и искажалась:

Ён игрищо играл от Царяграда,
Другое играл от Еросолима,
Третье играл от Киева
И похождения выигрывал Добрынины.

(Гильф. № 290; сл. № 292)

Либо: от Киева до Царьграда, от Царьграда до Еросалиму, с Еросалима к земле Сорочинской (Гильф. № 80); струночку играет от синя моря, Другую играет от Царяграда, А третью от Еросалима, А все похожденьицо Добрынюшкино (Гильф. № 306);

Первый раз играл от Царяграда,
Другой раз играл от Иерусалима,
Третий раз стал наигрывать,
Все свое похождение рассказывать

(Рыбн. III, 16)

Далее являются уже искажения: Он с Кеева играл все до Новаграда, А й с Новаграда все до Киева (Гильф. № 43); Тонцы повел от Новаграда, Другие повел от Царяграда (Гильф. № 65); Ён перву (струну) наладил с града с Киева, Ён другую наладил из Чернигова, Ён ведь третью из Каменной Москвы (Гильф. № 207).

Формула полюбилась, приладилась к игре Ставра, Соловья Будимировича, Садка; в былине о похищении Соломоновой жены советуется поставить на корабль гуселышки,

Чтобы сами и гудели и тонцы вели,
Тонцы то вели бы с Царяграда,
Утехи то были Иерусалима,
Отпевали ум-разум в буйной голове.

Имеется в виду волшебное действие песни, мелодии, увлекающей к любви неудержимо, против воли. С такими мотивами мы познакомились выше.¹

Какое значение имели наигрыши Добрыни помимо целей не совершившегося или неполного признания? О влиянии Добрыниной песни говорят: «все на пиру приутихли, сидят», либо «призадумались, игры призаслухались»; такой игры «на свете не слыхано, на белом игры не видано». Но есть и более рельефные выражения впечатлений: Добрыня играет сначала «по уныльнѣму, по умильнѣму», и все призаслушались; затем заиграл по веселому: «как все они тут да рассказали, как все они затым ведь расплясались». (Гильф. № 49). Таково влияние игры в саге о Бози; песня Добрыни действует и того страшнее: по одному варианту, когда он заиграл, «все на пиру оглянулись, все на пиру *ужаснулись*»; заметим, что по одному пересказу (Гильф. № 80) в Добрынин лук, «в тупой конец», введены были гуселышки яровчаты и что когда товарищ Добрыни, Иван Дубрович, заиграл на этом луке-гуслях, все «игроки приумолкнули, все скоморохи приослухались».

¹ См. выше, стр. 336 след.

Мотив «страшной» песни примкнул к нашим богатырским каликам как общее место, настоящее положение которого в составе духовного стиха едва ли отвечает его назначению. Калики просят милостыни:

Скричат калики зычным голосом,
Дрожит матушка сыра земля,
С дерев вершины попадали,
Под князем конь окорачился,
А богатыри с коней попадали
.....
С теремов верхи повалилися,
А с горниц охлопья попадали,
В погребях питья всколебалися

(Бессонов, Калики I, № 4,
стр. 9—10; сл. № 5, стр. 21).

Я полагаю, что все это — разбросанные черты мотива о «страшной» игре Добрыни, непонятные в настоящей их связи, как загадочными являются гусельщики, влитые в пуговки Чурилы, если не возвести их к искаженному в них оригиналу. В былине о Добрыне в отъезде могли слиться два мотива: а) муж возвращается с отлучки на свадьбу жены, дает знать о себе перстнем, удаляет соперника; б) жена похищена, муж является передетый скоморохом, ужасает всех своей игрой и пользуется суматохой, чтобы увести жену. Последний мотив «похищения» мог указать старой песне ее место в свадебном ритуале, в связи с обрядовым переживанием «умыкания»; в этом ритуале она осталась (например, в Польше и у болгар) и в той форме, в которой она теперь популярна, то есть с мотивом возвращающегося из отлучки мужа. Может быть, и в песне о возвращении отразились бытовые черты, связывавшие ее с одной из древних форм брака, устраненных жизнью, но сохранившихся в свадебной символике. Я имею в виду обычай, по которому вдова становилась собственностью клана, который самовластно распоряжался ее вторичным браком; наиболее известен институт левирата, отдававший вдову старшего брата в жены младшему. Древняя легенда о женихах Пенелопы отразила, по мнению Крука,* такие именно отношения: Одиссей в отлучке, его считают погибшим, женихи Пенелопы — это члены клана, предъявившие свои притязания по праву; Гомеру эти отношения были уже неясны, и законное требование представилось ему насилием. В песнях о «муже на свадьбе жены» ее принуждают к второму браку родные, отец, братья и сестры (скандинавская баллада, сербская песня); честь (албанская песня); Владимир насильно выдает жену Добрыни за его названного брата Алёшу, притом меньшего. Посягнуть на жену побратима так же преступно, как и в по-

добных отношениях кумовства;¹ но зачем понадобился здесь этот мотив преступности? В западных параллелях к нашему сюжету говорится о предателе, сообщаемом ложную весть о смерти мужа; этого достаточно; предателем является и Алёша; его побратимство либо *double emploi*, либо заменило более древние представления: в начале дело могло идти о родиче, брате мужа; отсюда его притязания на вдову.

III

Язык поэзии и язык прозы.

I

Никто не задумается ответить на вопрос, предполагаемый этим заглавием, и ответит фразой, выражающей огульное впечатление, в котором личные вкусы, как бы они ни были разнообразны, сошлись в единстве унаследованного предания. Изучить это предание в его фактическом развитии и генезисе значило бы объяснить или узаконить и самое впечатление. В следующих строках я намечаю лишь путь, по которому можно было бы пойти исследователю, если бы все необходимые для того факты были под рукою.

Дело идет об отличии языка поэзии и языка прозы. Мы скажем, не обвиняясь: язык поэзии с лихвой орудует образами и метафорами, которых проза чуждается; в ее словаре есть особенности, выражения, которые мы не привыкли встречать вне ее обихода, ей свойственен ритмический строй речи, которого, за исключением некоторых моментов аффекта, чуждается обыденная, деловая речь, с которой мы обыкновенно сближаем прозу. Я говорю о ритмическом строе, не имея в виду ритм стиха, заостренного или незаостренного рифмой: если для Гёте поэзия становится таковой лишь при условии ритма и рифмы (*Leben III, II*), то мы уже успели приучиться к «стихотворениям» в прозе (Тургенев), к стихам, не знающим размера, но производящим впечатление поэзии (*Walt Whitman*), как с другой стороны знаем «цветущую», поэтическую прозу, облакающую порой весьма низменное содержание. Шерер допускает и эпос в прозе, историческое произведение в стиле эпопеи и не в стихах; но мы, разумеется, не сочтем поэзией научную тему потому лишь, что она изложена стихами, с обилием образов и соответствующим риторическим прибором.

Таково наше впечатление, и мы, естественно, склонны заключить, что выбор того или другого стиля или способа выражения органически обусловлен содержанием того, что мы назо-

¹ Гетеризм, побратимство и кумовство в купальской обрядности, I. с., стр. 804.

вем поэзией или прозой по существу и к чему подберем соответствующее определение. Но ведь содержание менялось и меняется: многое перестало быть поэтичным, что прежде вызывало восторг или признание, другое водворилось на старое место, и прежние боги в изгнании. А требование формы, стиля, особого языка в связи с тем, что считается поэтическим или прозаически-деловым, осталось то же. Это и дает право отнести к поставленному нами вопросу определенно-формально: что такое язык поэзии и язык прозы? Отличие ощущается, требуется, несмотря на исторические изменения, которые могли произойти в составе того или другого стиля.

Французские Parnassiens утверждали, что у поэзии такой же специальный язык, как у музыки и живописи, и у него своя особая красота. В чем же состоит она? спрашивает Бурже. Не в страсти, потому что самый пылкий любовник может излить свое чувство в трогательных стихах, далеко не поэтичных; не в истине идей, потому что величайшие истины геологии, физики, астрономии едва ли подлежат поэзии. Наконец, не в красноречии. И вместе с тем и красноречие, и истина, и страсть могут быть в высшей степени поэтичны — при известных условиях, которые и даны в специальных свойствах поэтического языка: он должен вызывать, подсказывать образы или настроения сочетаниями звуков, так тесно связанных с теми образами или настроениями, что они являются как бы их видимым выражением.

Мне нет нужды останавливаться на разборе этой школьной теории; важно признание особого поэтического стиля; это понятие и следует поставить в историческое освещение.

Различая язык поэзии от языка прозы, Аристотель (Риторика, кн. III, гл. 2) действует, как протоколист, записывающий свои наблюдения над фактами, распределяющий их по широким категориям, оставляя между ними переходные полосы и не подводя общих итогов. Главное достоинство стиля — это ясность, говорит он; стиль не должен быть «ни слишком низок, ни слишком высок», но должен подходить (к предмету речи); и *поэтический стиль, конечно, не низок*, но он не подходит к ораторской речи. Из имен и глаголов те отличаются ясностью, которые вошли во всеобщее употребление. Другие имена, которые мы перечислили в сочинении, касающемся поэтического искусства (Поэтика, гл. 23), делают речь не низкой, а *изукрашенной*, так как отступления (от речи обыденной) способствуют тому, что речь кажется более *торжественной*: ведь люди так же относятся к стилю, как к иноземцам — и своим согражданам. Поэтому-то следует придавать языку характер *иноземного*, ибо люди склонны удивляться тому, что (приходит) издалека, а то, что возбуждает *удивление* — приятно. В стихах многое производит такое действие и годится там (то есть в поэзии) потому, что и предметы и лица, о которых (идет)

там речь, более удалены (от житейской прозы). Но в прозаической речи таких средств гораздо менее, потому что предмет их менее возвышен; здесь было бы еще неприятнее, если бы раб, или человек слишком молодой, или кто-нибудь, говорящий о слишком ничтожных предметах, выражался возвышенным слогом. Но и здесь прилично говорить то принижая, то возвышая слог сообразно (с трактуемым предметом).

Холодность стиля, продолжает Аристотель (гл. 3), происходит: 1) от употребления сложных слов, 2) от необычных выражений, 3) от ненадлежащего пользования эпитетами и 4) от употребления неподходящих метафор. Здесь мы снова переходим к вопросу об отличиях поэтического слога: не следует употреблять эпитеты длинные, неуместно и в большом числе; в поэзии, например, вполне возможно назвать *молоко белым*, в прозе же (подобные эпитеты) совершенно неуместны; если их *слишком много*, они обнаруживают (риторическую искусственность) и доказывают, что *раз нужно ими пользоваться, это есть уже поэзия*, так как употребление их изменяет обычный характер речи и сообщает стилю оттенок чего-то *чуждого*... Люди употребляют *сложные слова*, когда у данного понятия нет названия, или когда легко составить сложное слово; таково, например, слово *ὑποστρέφειν* — времяпрепровождение; но если (таких слов) много, то (слог делается) совершенно поэтическим. Употребление двойных слов всегда свойственно поэтам, пишущим *дифирамбы*, так как они любители *громкого*, а употребление *старинных слов* — поэтам *эпическим*, потому что (такие слова заключают в себе) нечто *торжественное* и *самоуверенное*. (Употребление же) *метафоры* (свойственно) *ямбическим* стихотворениям, которые.... пишутся теперь.... Есть метафоры, которые не следует употреблять: одни потому, что (они имеют) смешной смысл, почему и авторы комедий употребляют метафоры; другие потому, что смысл их слишком торжествен; кроме того (метафоры имеют) неясный смысл, если (они) заимствованы издалика, как, например, Горгий говорит о делах «бледных» и «кровавых».

Итак поэтический язык не низкий, а торжественный, возбуждающий удивление, обладающий особым лексиконом, чуждым прозе, богатым эпитетами, метафорами, сложными словами, производящими впечатление чего-то не своего, чуждого, поднятого над жизнью, «старинного». Стороною затронут вопрос и о *содержании* поэзии: она трактует о предметах возвышенных, удаленных от житейской прозы; но суть суждения сведена к занимающей нас цели: к вопросу о сущности поэтического *стиля*. Мы увидим далее, что в работах, посвященных языку поэзии и прозы, это существенное отделение содержания от стиля не всегда бывало соблюдено. Оттуда ряд неясностей и призрачных определений. Из многого выберем немногое.

Для Гербера * отделение поэзии от прозы наступило с появлением литературы; тогда-то в человечестве обнаружилось двойное стремление: с одной стороны усвоить себе мир, каким он кажется, представляется существующим, для чего точная прозаическая речь давала самый подходящий способ выражения; с другой — вообразить себе тот же мир, как символ, призрак, Schein, чего-то божественного, чему и послужила чувственно-образная речь, речь первобытного индивидуума, которая, поднятая и облагороженная, продолжает существовать в нашем языке, in der Sprache der Gattung; это и есть язык поэзии. Отличие крайне сбивчивое: ведь наш язык, вообще, язык обыденной прозы, представляет не суть мировых явлений и объектов, а наше о них понимание, то, что кажется, стало быть, Schein, и тот же Schein должен характеризовать и язык поэзии; там и здесь бессознательно-условная, символическая образность, несущественная и неощутимая более в одном случае (проза), живая и существенная в другом (поэзия). И что такое поэтический язык первобытного «индивидуума»? Если под последним понять не индивидуальность, а особь, то ведь язык — явление социальное, хотя бы и в узком понимании этого слова. Проза, как особый стиль и род, выделилась на памяти литературы; как стиль, ее начала лежат за историческими пределами, хотя бы в формах сказки.

Штейнталь несколько раз обращался к занимающему нас вопросу, в статьях Zur Stylistik, Poësie und Prosa, Über den Stil. * Дело шло о стиле, а категория содержания, поэтического или прозаического, постоянно вмешивалась в решение, и более или менее раздельного результата не получилось.

Я разберу второе из указанных выше рассуждений.

Автор выключает из своего рассмотрения *деловую прозу*, противоположную искусству и науке с их общими, теоретическими целями. Под прозой разумеется *научная проза* (за исключением научных формул) и *красноречие*, которое характеризуется, впрочем, как нечто побочное, присталое (anhängende Kunst) к искусству, тогда как поэзия всецело входит в его область. Неясные отношения, в которых здесь поставлены поэзия и красноречие (ораторское искусство), напоминают постановку этого вопроса у Аристотеля. До сих пор мы в области стиля: дело идет о поэтическом языке и о языке прозы, но прозы эстетической; тот и другой противопоставляется обыденной, деловой прозе (Sprache des Verkehrs), как вообще практике жизни, а вместе с тем они отличны друг от друга. Отличие это обосновывается разбором целей практической деятельности, искусства и науки, но это указывает уже на другой критерий: не стиля и изложения, а содержания. Из области эстетической прозы исключается вследствие этого философия и наука, оперирующие отвлечениями и общими понятиями, ибо их процессы радикально расходятся с процессом искусства, то

есть поэзии: поэзия раскрывает идею в особи, в частном явлении (im Einzelnen), в образе, науки ведают только идеи абстракции. Иначе поставлены история или историография по отношению к эстетической прозе, но когда автор разбирает отличие приемов работы и характера творчества у историка и поэта, категория стиля, изложения снова смешивается с категорией содержания. То же следует сказать и об отделе, посвященном «поэтической прозе». Разумеются роман и новелла, и поднимается вопрос, почему этот любимый в настоящее время литературный род обходится без стиха. Автор видит в этом обстоятельстве необходимую ступень в развитии поэзии, постепенно спускавшейся на землю, к темам индивидуальной, семейной и социальной жизни. Таким образом мы узнаем стороной, что стих — принадлежность поэзии, еще не спустившейся с облаков.

Еще раз возвращаясь к языку науки, автор разбирает, насколько допустимы в ней элементы красоты, красоты присталой, *anhängende Schönheit*, которую так определяет: это форма, которая, приятно действуя на чувства, проявляет в предмете, к которому пристала, исключительно утилитарное назначение и цели. Искусство, поэзия, подкажем мы, преследует, стало быть, не утилитарные цели, оно бескорыстно. Одно из старых определений-признаков художественного творчества, построенное на категории содержания и цели.

Анализ Штейнтала представляет много тонких наблюдений и интересных обобщений, но лишь мало приносит к разъяснению занимающего нас вопроса. Поэзия орудует образами, особями; ей свойствен стих; ее красота — не присталая; что в это понятие входит и стиль, понятно из соображений о присталой красоте в научной прозе. Но что же такое красота поэтического стиля?

«Essay» Спенсера о «философии стиля» * подошел к решению вопроса с другой точки зрения: психо-физической и, если хотите, экономической. Дело идет не об отличиях поэтической и прозаической речи, а о стиле вообще, но в результате получается несколько данных для обособления специального языка поэзии.

Главное требование, которому должен ответить хороший стиль — это экономизация внимания со стороны слушателя или читателя; это требование определяет выбор слов, их распорядок в речи, ее ритмичность и т. д. Слова, которые мы усвоили в детстве, нам более вняты, легче суггестивны, чем равнозначущие им, либо синонимы, с которыми мы освоились лишь позднее. Автор берет примеры из английского языка с германскими и романскими элементами его словаря: первыми богат детский язык, вторые входят в оборот уже в период окрепшего сознания. Оттого будто бы *to think* более выразительно, чем *to reflect*; русской параллелью было бы сопоставление:

думать и размышлять, размышление и рефлексия. Той же экономии внимания отвечают краткие по объему слова, хотя автор оговаривается, что краткость не всегда отвечает цели — быстрее остановить внимание, скорее вызвать впечатление: порой многосложные слова, эпитеты, уже в силу своего объема (size), выразительнее своих более кратких синонимов, ибо они дают возможность слушателю долее остановиться на свойствах возбужденного ими образа. Примеры: magnificent — и grand, vast — и stupendous и т. п. По поводу той или другой категории слов следует заметить, что соединенные в одной паре далеко не равнозначущие, а вызывают при одном и том же понятии неодинаковые ассоциации; что синонимов в сущности нет, если под этим словом разумеется нечто тождественное, покрывающееся без остатка, что если допустить сосуществование to think и to reflect в обороте детской речи, они отразили бы бессознательно некоторый оттенок понимания, хотя и не тот, с каким мы их употребляем. С этой точки зрения можно защитить введение иностранных слов, если они плодят ассоциации идей, которые свои, народные синонимы не вызывают.

Экономии внимания отвечает и ономапоея: слова с звуковой образностью. Если вы выразили абстрактным, неживописным словом понимание удара, падения и т. п., мысль должна поработать, чтобы представить себе реальное впечатление самого акта; эта работа становится лишней, когда вы услышите: бац, трах! И в Лету бух! По той же причине конкретные слова выразительнее отвлеченных, ибо мы мыслим не отвлечениями, а частностями и особенностями, и нам стоит труда перевести отвлеченное выражение в образное.

Тот же принцип, какой руководил выбором слов, прилагается и к конструкции, к последовательности речи. Автор выходит из примера: англичанин, немец, русский говорят: вороная лошадь; французы, итальянцы: лошадь вороная, cheval noir. Произнося слово «лошадь», вы вызываете в слушателе известный ему образ, но непременно окрашенный, и окрашенный случайно: вы можете себе представить гнедую лошадь, саврасую и т. д., ибо элемент «вороной» еще не задержал, не упрочил вашего внимания; когда он выражен, вы удовлетворены в случае его совпадения с той окраской, которую вы дали вашему внутреннему образу, в противном случае вы начнете разрушать его, чтобы пристроить к нему навязанное вам впечатление. Иначе при конструкции «вороная лошадь» вы получили темный, черный фон, готовый к восприятию тех контуров, которые вам подскажет слово «лошадь». Это — экономия внимания. Отсюда вывод, определяющий взгляд Спенсера на идеальную конструкцию речи: определяющее раньше определяемого, наречие раньше глагола, сказуемое раньше подлежащего, все, относящееся к уяснению первого и второго, ранее их самих; подчиненное предложение раньше главного

и т. д. «Велика Эфесская Диана», красивее и экономичнее обычного: Эфесская Диана велика. Другими словами: нормальной является обратная, косвенная конструкция речи, она, в сущности, — прямая. Разумеется, она рекомендуется с ограничениями: в сложной фразе или сочетании предложений, где друг за другом накапливаются определения, а определяемое является где-то в конце, трудно бывает разобраться, следить за последовательностью накоплений, ввиду ожидаемой, невыясненной пока цели. Для этого надо известное усилие ума, а *greater grasp of mind*, усилие внимания; где же тут экономия? Слабому уму, а *weak mind*, такая конструкция не по силам: сложное сочетание мыслей он выразит именно сочетанием, сопоставлением под ряд отдельных частей целого, нескольких предложений; я сказал бы: не соподчинением частного целому, а координацией. Спенсер говорит, что именно такая конструкция свойственна диким, либо не культурным людям. Они скажут: Воды, дай мне; либо: Люди, они там были и т. д.

Вся аргументация Спенсера, поскольку мы ее проследили, построена на двух послылках: на экономии силы и на наблюдении *terre-à-terre* над современными требованиями от стиля; они, видимо, поддерживают друг друга, но забыт немаловажный, эволюционный фактор, столь дорогой Спенсеру, и немудрено, что построенное им здание оказывается призрачным. Стиль должен быть ясным — для слушателя; автор, писатель, не принимается во внимание; правда, он пишет для слушателя, язык, равно как и стиль — явление социального порядка, и в этом отношении постановка вопроса не грешит. Ясность стиля обусловлена сбережением усилий внимания: это психофизическая посылка; вторая выходит из нее и вместе подсказана наблюдением над эффективностью, или лучше аффективностью не прямой, обратной конструкции: Велика Диана Эфесская! Отсюда общий вывод, оказывающийся, однако, в противоречии с принципом сбережения внимания: простые люди, дикари, любят координировать впечатления и формы их выражения. Это — первый факт, из отмеченных Спенсером, вводящий нас в историческую эволюцию стиля, особенно поэтического, в сравнительную историю синтаксиса, наконец, в вопрос о психологических или других причинах тех сочетаний, которые автор типически выразил в формулах: вороная лошадь и — лошадь вороная.

Вопрос об экономии внимания этим не исчерпан: фигуры речи, синекдоха, метонимия, *simile*, метафора — все они отвечают тому же требованию конкретности, чтобы спасти нас от необходимости бессознательно переводить абстракции в образные формы. Достоинство стиля состоит именно в том, чтобы доставить возможно большее количество мыслей в возможно меньшем количестве слов; слов суггестивных — по привычке, звукоподражательному элементу, конкретных; так подскажет

всякий, следивший за соображениями Спенсера. Здесь мы и подходим к вопросу об особенностях поэтического стиля. Постоянное употребление слов и форм, выразительных (*forcible*) сами по себе и по возбуждаемым ими ассоциациям, и дает в результате тот особый стиль, который мы называем поэтическим. Поэт употребляет символы, эффектность которых подсказывает ему инстинкт и анализ. Оттуда отличие его языка от языка прозы: неконченные периоды, частые элизии, опущение слов, без которых проза не могла бы обойтись. Особое впечатление поэтического языка объясняется тем, что он следует законам вразумительной (*effective?*) речи и вместе с тем подражает естественному выражению аффекта: если содержание поэзии — *идеализация аффекта*, то ее стиль — *идеализованное его выражение*. Как композитор пользуется кадансами, в которых выражаются человеческая радость и симпатия, печаль и отчаяние, и извлекает из этих зародышей мелодии, подсказывающие те же, но *возвышенные* ощущения, так и поэт развивает из типических формул, в которых человек проявляет свою страсть и чувства, те особые сочетания слов, в которых повышенные (*concentrated*) страсть и чувство находят свое настоящее выражение.

Переходя к ритму и рифме, мы не оставляем поэзии — и принципа экономии внимания. Объяснение ритма послужит оправданием и рифмы. Неравномерно наносимые нам удары заставляют нас держать мускулы в излишнем, порой не нужном напряжении, потому что повторения удара мы не предвидим; при равномерности ударов мы экономизируем силу. Вот объяснение ритма.

Итак: поэзия употребляет выразительные, конкретные слова, вызывающие ассоциацию; инверсия и опущения — в ее обыходе. Все это, по Спенсеру, требования стиля вообще, не повышенного. Поэтическому свойственны ритм и рифма; но замечено, что тот и другая встречаются и в прозе, вторая более спорадически, чем первый. Повышенность поэтического содержания, и аффекта объясняется *идеализацией аффекта*. Аффект, повышенность нередко отмечаются, как особые свойства поэтического языка; так например, у Кардуччи: мне кажется, говорит он, что, в сравнении с прозой, поэзия, как искусство, и со стороны формы зиждется на *повышенном*, по крайней мере, на один градус, *настроении* (*intonazione*), ибо она предполагает особое расположение духа в творящем и воспринимающем, что и дает в результате тот художественный феномен, который мы зовем поэзией, в отличие от другого такого же феномена артистической прозы. В обоих случаях дело идет о стиле. Относительно повышенной «интонации» напомним слова Бурже по поводу парнасцев: всякий аффект повышает выражение, но не всякое словесное выражение аффекта есть непременно поэзия. Граф Лев Толстой (Что такое искусство?) не

принял во внимание очевидности этого факта, когда главным свойством искусства признал «заражение» других тем чувством, которое испытал сам художник. «Вид самого некрасивого страдания может сильнейшим образом заразить нас чувством жалости или умпления и восхищения перед самоотвержением или твердостью страдающего». При чем тут искусство? Искренность и сила аффекта всегда заразительны и вне художественного их выражения.

II

Основы поэтического языка те же, что и языка прозы: та же конструкция, те же риторические фигуры синекдохи, метонимии и т. п.; те же слова, образы, метафоры, эпитеты. В сущности, каждое слово было когда-то метафорою, односторонне-образно выражавшей ту сторону или свойство объекта, которая казалась наиболее характерною, показательною для его жизненности. Обогащение нашего знания объекта выяснением других его признаков совершалось на первых порах путем сопоставления с другими, сходными или несходными объектами по категориям образности и предполагаемой жизнедеятельности. Таковы основы того процесса, который я назвал психологическим параллелизмом: в сопоставлении предметы взаимно освещались; выяснялись и некоторые общие понятия, переносившиеся на оценку новых явлений, входивших в кругозор. Чем шире становился круг сопоставлений, чем чаще ассоциации по отдельным признакам, тем полнее наше понимание объекта в бессознательном противоречии с односторонне-графическим определением слова — метафоры. Когда мы произносим слово: дом, хата и т. п., мы соединяем с ним какой-то общий комплекс признаков (строение, назначенное для жилья, огороженное пространство и т. п.), который каждый дополняет согласно с собственным опытом; но если мы говорим не об известном нам доме, образ которого почему бы то ни было запечатлелся в нашей памяти, нам дорог, а о доме вообще, о найме дома и т. п., очертания того, что мы обозначаем этим словом, нам не присущи, мы их себе не представляем. Слово стало носителем понятия, вызывает только ассоциации понятий, не образов, которые могли бы вызвать новые сопоставления с другими образами и новые перспективы обобщений. В результате — обеднение ассоциаций реально-живописных и психологических. Язык поэзии, подновляя графический элемент слова, возвращает его, в известных границах, к той работе, которую когда-то проделал язык, образно усваивая явления внешнего мира и приходя к обобщениям путем реальных сопоставлений. Все мы, не поэты, способны, в минуты аффекта, печального или веселого, вживаться в формы реальности, видимой или вызванной фантазией, воспоминанием, к от ее образов

увлекаться к новым видениям и обобщениям. Но это явление спорадическое; в поэзии это органическая принадлежность стиля. Как она выработалась?

Начну с музыкального элемента. Он присущ звукам языка, мы его ощущаем, порой ищем созвучий. Фонетика слова бывает показательна сама по себе, парнасы зашли слишком далеко в своем понимании его звукового элемента, но психофизика (Фехнер) не отрицает самого факта. При музыкальном исполнении эта сторона речи должна была сказываться ярче; а поэзия родилась и долгое время существовала совместно с пением.

С пением, упорядоченным ритмованной пляской.

Ритм, равномерная последовательность движений, ударов и т. д., принадлежит к органическим условиям и требованиям нашего физиологического и психического строя; на этом фоне развились и его позднейшие эстетические цели. Экономия внимания, о которой говорит Спенсер по поводу стиля, есть экономия силы; разбросанные во времени удары разбрасывают и усилия, употребленные для их отражения, равномерность напряжения сохраняет их, нормируя размах и отдых. Издавна известны песни, сопровождающие в народе физический труд, совпадающие с его кадансом и поддерживающие его: такова наша «дубинушка», песни египетских женщин за ручным жерновом, сардинских крестьян на молотье и т. п.¹ На степенях, видимо, более отдаленной от требований чисто физиологического порядка, стоит наша любовь к параллельно построенным формулам, части которых объединены одинаковым падением ударения, иногда поддержанным созвучием (*ὁμοτέλευτον*), (рифмой или аллитерацией и содержательно-психологическим параллелизмом членов предложения. Примеры: *Über Stock und Stein*; особенно часто в старо-германских юридических формулах: *toe grée ende grónd, toe sétten, toe héllen; mit téle and mith réthe*; вертится, как *бес*, и повертка *в лес* (сорока); *не свивайся тразя с павиликой, не свикайся молодец с девицей* и т. п. В песне, ритмованной сплошь под такт пляски, такого рода созвучия могли повторяться чаще; отсюда явление рифмы; ее особое развитие в романской поэзии могло быть поддержано и влиянием искусственной риторической прозы, унаследованной от классиков средневековою проповедью, но это не изменяет вопроса генезиса. Ударение выдвигало известные слова над другими, стоявшими в интервалах, и если такие слова представляли еще и содержательное соответствие, то, что я разобрал под названием «психологического параллелизма», к риторической связи присоединялась и другая.

Так выделялись формулы, пары или группы слов, объединенных отношениями не только акта, но и образов и вызывае-

¹ См. выше, стр. 212.

мых ими понятий. Формулы могли быть разнообразны; полюбились те, которые были или казались суггестивнее; от них пошло дальнейшее развитие. Сокол унес лебедь белую, молодец увез, взял за себя девушку: вот схема, части которой объединены параллелизмом образов и действий; равномерное падение ритма должно было закрепить совпадение сокола — молодца, девицы — лебеди, унес — увез и т. д. Части этой формулы и других, ей подобных, так крепки друг другу, так соприисущи сознанию, что одна часть может идти за другую: сокол-лебедь может вызвать представление о молодце и девушке; сокол становится показателем молодца, жениха; либо части схемы сплетаются так причудливо, что действие или образы одной переносятся в другую, и наоборот. Так из психологического параллелизма, упрощенного ритмическим чередованием, развились символы и метафоры песенного, поэтического языка, и становится понятным специальный источник его образности. Она должна была поднять вообще образный элемент слова там, где он уже успел стереться в обиходе обыденной, немерной речи: оживали в новом окружении старые слова — метафоры; обилие эпитетов, давно отмеченное как признак поэтического стиля, отвечает тому же требованию: в слове подчеркивались реальные черты образа или одна какая-нибудь черта, которая выделяла его и часто становилась неделимой от слова.

Основа поэтического стиля — в последовательно проведенном и постоянно действовавшем принципе ритма, упорядочившем психологически-образные сопоставления языка; психологический параллелизм, упорядоченный параллелизмом ритмическим.

Наблюдения над песнями разных народов, стоявших вне круга обоюдных влияний, приводят к заключению, что некоторые простейшие поэтические формулы, сопоставления, символы, метафоры могли зародиться самостоятельно, вызванные теми же психическими процессами и теми же явлениями ритма. Сходство условий вело к сходству выражения; отличия бытовых форм, фауны и флоры и т. п. не могли не отразиться на подборе образов, но качества отношений, источник символизма, являлись те же. Где не знали сокола, другой хищник мог быть символом жениха, девушка — другим цветком там, где не цветет роза.

Если относительно легко представить себе условия зарождения поэтического стиля, то историю его древнего развития и обобщения можно построить разве гипотетически. Можно представить себе, что где-нибудь, в обособленной местности, в небольшой группе людей, раздается, пляшется и ритмуется простейшая песнь и слагаются зародышные формы того, что мы называем впоследствии поэтическим стилем. То же явление повторяется, самозарождается по соседству, на разных пунк-

тах того же языка. Мы ожидаем общения песен, сходных по бытовой основе и выражению. Между ними происходит подбор, содержательный и стилистический; более яркая, выразительная формула может одержать верх над другими, выражавшими те же отношения, как например, в области гномики одно и то же нравственное положение могло быть выражено различно, а понравилось в одной или двух схемах-пословицах, которые и удержались. Так на первых же порах из разнообразия областных песенных образов и оборотов могло начаться развитие того, что в смысле поэтического стиля мы можем назвать *κοινή*: * таков стиль ионийского эпоса и дорийской хоровой лирики, диалогические формы которой остались обязательными для хоровых партий аттической драмы V-го века. Так слагался, из общения говоров, и тот средний, центральный язык, которому суждено было направиться, при благоприятных исторических условиях, к значению литературного языка. Следующие примеры касаются отношения диалектов к литературному *κοινή*, но освещают и поставленный мною вопрос: как обобщался поэтический стиль?

Уже Я. Grimm, Гофман и Гебель, а в последнее время Бёккель и фон Гауфен обратили внимание на некоторые с виду загадочные явления в области западной народной песни: народ поет не на своих диалектах, а на литературном языке, либо на языке повышенном, близком к литературному. Так в Германии, во Франции, Австрии. Гофман объяснял это психологически: как народ в своих песнях стремится в сферу более высоких чувств и мирозерцания, возвышающего его над прозаической действительностью, предпочитает седую древность своей неприглядной действительности, охотнее общается с сказочными королями, маркграфами и рыцарями, чем с своим братом, так и в языке песен он старается возвыситься над уровнем своего житейского говора. Подобное мнение высказывал Шанфлёр, характеризуя язык французских песен: певец, творящий песню, ярко сознает свою личность и для выражения этого самосознания выбирает и особую оттеняющую его форму, которую находит в языке культурного класса; — Вёскек видит в этом выборе естественное желание поднять серьезную песню, например балладу, на высоту ее содержания, которого не выразить в формах диалекта: диалекты слишком не патетичны. *

Наблюдения над языком песни оттеняются наблюдениями над стилем сказки. Тогда как французские сказки сказываются на диалектах и лишь в редких случаях употребляется литературный язык, в песнях наблюдается обратное явление, и не только во Франции, но и в Норвегии (по замечанию Мое) и на Литве. Язык литовских сказок сильно отличается от песенного, говорит Бругман: последний держится, так сказать, высокого стиля, словарь и грамматика во многих

случаях разнятся от обычной разговорной речи, суффиксы не дают возможности заключить о характере местных говоров.*

Мне уже привелось коснуться повышенного, «литературного» языка народной песни, и я поставил себе вопросы, не решая их: в каких песенных областях особенно проявляется эта склонность, или и не проявляется вовсе? Она казалась мне понятной в балладах, в любовных песнях, переселяющихся из одной провинции в другую и нередко обличающих влияние города; иное мы ожидаем от песен детских, обрядовых и т. п.¹ Новейшие наблюдения подтверждают эту точку зрения, открывая и новые. Оказывается, что в областях, отдаленных от большой исторической дороги, либо живших когда-то самостоятельной политической жизнью, в песне господствуют местные диалекты: так в Дитмарше, у семиградских немцев, в немецких же поселениях, включенных в иноязычную среду, например в Kuhländchen, в Италии, Провансе, Гаскони. Иначе в средней Германии и на Рейне: здесь уже с XV-го века происходило песенное общение между отдельными областями, и диалекты настолько сближались, что усвоение народом песни на общелитературном языке не представляло особых затруднений. Либо наблюдается отличие по категориям песен: в Нормандии, Шампани, в области Меца и французской части Бретани песни не обрядового, балладного и т. п. характера поются на общепольском языке, тогда как другие, раздающиеся во время празднеств, процессий, — на диалектах; при этом интересно отметить, что древние и наиболее поэтические песни последней категории, например майские, также отличаются общепольским типом языка, тогда как новые и более грубые предпочитают местный говор. В Швабии, Баварии, Фогтланде импровизованные четверостишия, песни на случай, сатирические, принадлежат диалекту; большинство других поются на языке, близком к литературному.

Мне думается, что эти факты можно обратить к освещению занимающего нас вопроса: об образовании народно-поэтического *langue*. На больших исторических дорогах и вообще в благоприятных условиях соседства и взаимных влияний диалекты общались, сближались формы и словарь, получалось нечто среднее, действительно шедшее навстречу литературному языку, когда он сложился в том или другом центре и стал районировать. Общались в тех же условиях и народные областные песни, и я объясняю этим общением подбор и выбор тех мелких стилистических форм и приемов, которые мы предположили самозарождающимися в начале всякой поэзии. Так сложились, выделившись из массы частных явлений, основы более общего

¹ См. Новые книги по народной словесности, *Журнал Министерства Народного Просвещения*, ч. ССXLIV, отд. 2, стр. 172.

поэтического стиля; его образность и музыкальность повышали его над неритмованным просторечием, и это требование повышения осталось в сознании, даже когда выражалось нерационально: французские и немецкие песни на «литературном» языке могли быть занесены из города и сохранить лингвистическую окраску центрального, не местного говора, но могли и впервые сложиться в его формах, потому что для западного крестьянина язык горожан, литературный, естественно казался чем-то особым, повышающим песню над серым колоритом диалекта.

Повышенный язык литовских песен в сравнении с сказками исключает ли возможность литературных воздействий? Специалистам решить, чем объяснить это отличие: повышением ли песенного языка и стиля над окружающими говорами, или архаизмом. Сказка более свободна, постоянные формулы являются враздробь, не связывая изложения; из песни, говорят, слова не выкинешь, что несправедливо, но формула крепче держит в ней слово под охраной ритма.

Остановлюсь мимоходом на отношениях обрядовой — диалектической и балладной, литературной песни. Язык второй — продукт общения, язык первой крепко местному обычаю, формам быта, довлеющим самим себе, не переносимым, потому что они коренятся в жизни. Можно ли заключить из этого, что и соответствующие поэтические формулы не переносились из одного района в другой, где существовали те же условия быта? Я говорю о формулах несколько сложных, о которых нельзя поднять вопрос самостоятельного зарождения. Они также могли переноситься, отнесая другие, сходные и водворяясь в переходных и новых формах языка, участвуя в том общении, которое приходило постепенно к поэтическому *холю*. Так некоторые запевы проходят по всем говорам русского и польского языков, повторяясь и видоизменяясь. Где-нибудь они слышались впервые и повлияли заразительно. Если символ овладевающей любви = срывание цветка объясняется самозарождением, то запев: Зеленая рутоныка и т. д., раскинувшись далеко, дело заражения, то есть общения местных поэтических стилей.

III

Чем более расширялись границы общения, тем более накоплялось матерьяла формул и оборотов, подлежащих выбору или устранению, и поэтический *холю* обобщался, водворяясь в более широком районе. Его отличительная черта — это условность, выработавшаяся исторически и бессознательно обязывающая нас к одним и тем же или сходным ассоциациям мыслей и образов. Из ряда эпитетов, характеризующих предмет, один какой-нибудь выделялся как показательный для него,

хотя бы другие были не менее показательны, и поэтический стиль долго шел в колеях этой условности, в роде «белой» лебеди и «синих» волн океана. Из массы сопоставлений и перенесений, выразившихся уже в формах языка, отложившихся из психологического параллелизма песни, впоследствии обогащенных литературными влияниями, отобрались некоторые постоянные символы и метафоры, как общие места *κοινῆ*, с более или менее широким распространением. Таковы символы птиц, цветов-растений, цветов-окрасок, наконец чисел; упомяну лишь о широко распространенной любви к троичности, к трихотомии. Таковы простейшие метафоры: зеленеть — молодеть, тучи — враги, битва — молотья, веянье, пир; труд — печаль; могила — жена, с которой убитый молодец на веки обручился и т. д. Сопоставления народной песни, в которых образы внешней природы символически чередуются с человеческими положениями, отлились в условность средневекового немецкого *Natureingang*. Источником другого рода общих мест являлись повторения, объясняемые захватами песенного исполнения; риторические приемы, свойственные возбужденной речи, как, например, в южно-славянских, малорусских, ново-греческих, немецких песнях формула вопроса, вводящая в изложение, часто отрицающая вопрос: *Što se beli u gori zelenoj? Was zoch si ab irem haubet? Was zog er abe vom finger?* и т. п. К общим местам относятся формулы: вещей сновидений, похвальбы, проклятия, типические описания битвы; все это нередко тормозит развитие, но принадлежит к условностям народной поэтики. Условность классических и псевдоклассических жанров не отличается по существу; протест романтиков во имя более свободных форм народной песни в сущности обратился от одной условности к другой.

Когда в поэтическом стиле отложились таким образом известные кадры, ячейки мысли, ряды образов и мотивов, которым привыкли подсказывать символическое содержание, другие образы и мотивы могли находить себе место рядом с старыми, отвечая тем же требованиям суггестивности, упрочинаясь в поэтическом языке, либо водворяясь не надолго под влиянием переходного вкуса и моды. Они вторгались из бытовых и обрядовых переживаний,¹ из чужой песни, народной или художественной, наносились литературными влияниями, новыми культурными течениями, определявшими, вместе с содержанием мысли, и характер ее образности. Когда христианство подняло ценность духовной стороны человека, принизив плоть, как что-то греховное, подвластное князю мира сего, понятие физической красоты потускнело и повышалось лишь под условием одухотворения; вместо ярких эпитетов должны были явиться полутоны: *color di perla* — окраска жемчужины —

¹ Сл. выше, стр. 285.

таково впечатление красавицы у Данте и в его школе. К символам, выработанным на почве народно-поэтической психологии, подошли другие, навеянные христианством, подсказанные отражениями александрийского «Физиолога»: солнечный луч, проникающий сквозь стекло, не разрушая и не видоизменяя его, стал иносказанием девственного зачатия; пошли в оборот взятые из тех же источников аллегории феникса, василиска, слона, который, раз упав, не в силах подняться без помощи других, тотчас же являющихся на его рев; оленя, который, будучи ранен, все же возвращается на зов охотника; пеликана и саламандры; пантеры, привлекающей зверей своим сладостным ароматом; классические легенды дали образы Нарцисса, Пелея, копые которого врачевало нанесенные им же раны, и т. п. Средневековая поэзия наполнилась такими символами, которым кадры были открыты местной выработкой поэтического стиля. И в то же время старые, народные символы стали служить выражению нового содержания мысли, насколько оно вязалось с более древним. Петух везде вестник утра, сменяющего ночь, бдительности; когда запоет петух (реполов и т. д.), недалеко и до утра, поется в одном Schnaderhüpfel; как вестник утра, он будит; в христианском освещении он стал символом Христа, зовущего от мрака к свету, от смерти к жизни. Ворон вещает что-то недоброе; в библейском рассказе о потопе и в понимании христианства он показатель определенного злого начала: он — дьявол, голубь — св. дух. Кукушка приносит весну, веселье (так у румын, немцев и пр.), но она же кладет яйца в чужие гнезда; и вот румыны рассказывают, что кукушка изменила куку, слюбившись с соловодом, и с тех пор ищет его и жалобно кличет; оттуда у немцев ряд новых значений: кукушка, Gouch — дурень, блудник, бастард, обманутый муж, наконец эвфемизм вместо чорта; ее прилет сулит несчастье.

Статистика общих мест и символических мотивов поэтического стиля, возможно широко поставленная, дала бы нам возможность приблизительно определить, какие из них, простые и далеко распространенные, могут быть отнесены к формулам, везде одинаково выразившим одинаковый психический процесс, в каких границах держатся другие, не влияя и не обобщаясь, показатели местного или народного понимания; в какой мере, наконец, и на каких путях литературные влияния участвовали в обобщении поэтического языка. В такой статистике всегда будут недочеты, явятся и новые категории вопросов, по которым распределится материал, смешения и переходные степени, определяемые лишь частичным анализом. Приведу несколько примеров.

Древняя и народная поэзия любила выражать аффекты действием, внутренний процесс внешним. Человек печалится — падает, клонится долу; сидит, пригорюнившись. *Сиденье*, и

именно *на камне*, стало формулой грустного, тихо-вдумчивого настроения. Так у Вальтера фон дер Фогельвейде; он задумался, как соединить несоединимое, честь с богатством и милостью Божией:

Ich saz uf eime steine
Und dahte bein mit beine,
dar uf sastich den ellenbogen;
ich hete in mine hant gesmogen
daz kinne und ein min wange.

В наших песнях девушка сидит на камне, плачет, что не видит милого, или:

По утру ранешенько, на заре,
Щебетала ласточка на дворе,
Всплакала девонюшка на море,
На белом, горячем на камне;

иначе:

Ой на море каминь мрамуровый,
На ним сыдыть хлопец чернобровый,

горько ему на сердце, он «гадоньку думайе», нет у него «друзьны». Мрамуровый камень — это «мраморный» камень, *mar- melstein*, *pietra marmoria* западных заговоров и суеверных молитв: на нем сидит богородица, Христос и т. д.

Вдали от своих, от милой, человек ловит всякий образ, всякую реальную связь, видимо протягивающуюся от него на далекую чужбину. Летят ли с той стороны птицы, или тянутся веревницей облака, или веет ветер — они весть подают. Так у Бернарда de Ventadorn (*Quan la douss' aura venta*) и в *Lai de la Dame de Fayel*:

E' quant cele douce ore vente,
Qui vient de cel douz pais
Ou est cil qui m'atalente,
Volontiers i tour mon vis;
Adons m'est vis que jel sente
Par desouz mon mantiau gris.

Птицу, ветер посылают с вестями, наказывают с ними поклон, пожелания; на Мадагаскаре в этой роли является облако; в немецких, испанских, баскских, шотландских, финских, ново-греческих, персидских песнях — ветер. «Вей, ветер, вей, понеси от меня весточку в Сакину, в Астрабад, поется на южном берегу Каспия, обойми ее своими крыльями, прижмись грудью к груди». Птица — вестник принадлежит к одним из самых распространенных мотивов народных песен.

Образ птицы встретится нам в группе формул, типически отвечающих разным стадиям *любви*. Отвлечите от народной

лирической песни ее часто несложный, сюжет, и в остатке получится условная *символика языка* (любить = склоняться, виться, пить, замутить, топтать, срывать и т. д.), результат психологического процесса, и столь же условные *формулы — положения*, результат стилистических наслоений.*

Начну с а) формулы *желания*: О если б я был (была) бы птичкой, полетел (полетела) бы и т. д.; Wenn ich ein Vöglein wär, so geht ihr Gesang — Tage lang, halbe Nächte lang (Goethe, Faust, I T., v. 2963—4).

Так выражается в целом ряде песен (русских, немецких, французских, новогреческих, бретонских) желание повидать далекую милую, свою сторонушку.

В немецкой песне молодец желал бы быть соколом, чтобы полететь к любимой девушке, девушка лебедем, дабы отец и мать не дознались, куда она удалилась;

Ah! si j'étais belle alouette grise,
Je volerais sur ces mâts de navire

(франц. песня). Случайно мне попалась под руки относящаяся сюда песня гребенских козаков, судя по стилю, едва ли из старинных:

Кабы я та была на вольная пташичка,
На вольная пташичка — салавеюшка,
Куда задумала б, полетела б,

полетела бы в чистые поля, в темный лес, к синю морю, села бы на березу; стой, белая березонька, не шатайся,

Дай же мне, вольной пташички, насидеца,
На все чытыри старонушки нагледеца,
Каторая та старонушка из всех висяляя,
Ва той та старонушки мой друг разлюбезный.

Такого рода формула, поставленная в запеве, могла дать повод к различному развитию. Так например, в одной немецкой песне:

Wär ich ein wilder Falke, so wolte ich mich schwingen auf,
Ich wolt mich niederlassen auf eines reichen Schuhmachers Haus.

Это вводит в рассказ о похищении красавицы.

Наброски этого мотива встречаются у классиков в разных применениях: если у Еврипида (Финикиянки 163 след.) Антигона желала бы перенестись быстролетным облаком, чтобы обнять своего брата, то в Федре (732 след.) желание хора другое: перелететь стаей птиц к берегам Эридана и садам Гесперид, где зреют золотые яблоки.

Примеров из новой поэзии много — вариации на старую тему; напомним хотя бы пьесу Лохвицкой: Если б счастье мое было вольным орлом (чудным цветком, редким кольцом).

Формула желания нашла и другое выражение, крайне разнообразное и, вместе, сходное по замыслу. Влюбленный желает на этот раз не то что перенестись к милой, а быть чем-нибудь при ней, в ее близи и окружении, под ее рукой. «О если б я мог висеть золотой серьгой в твоих ушах! Я наклонился бы и поцеловал тебя в твою румяную щечку!» С этим индийским четверостишием сравните греческий схолий: «О если б я был прекрасной лирой из слововой кости, дабы красивые юноши понесли меня в торжественной пляске Диониса! Если б быть мне золотым треножником, и несла его в своих руках целомудрая красавица!» У Феокрита влюбленный обращается к Амариллиде: будь я пчелкой, я проскользнула бы к тебе в грот сквозь папоротники и плющ. В антологической пьесе Риана он завидует дрозду, которого поймал и держит в руках его любимец Дексионик: он желал бы быть на месте птички, стонать и проливать слезы. Это напоминает воробышка Лесбии у Катулла. «О если б я был западным ветром, а ты, палимая солнцем, распахнула бы грудь мне на встречу; быть бы мне розой, а ты сорвала бы ее своей рукой и положила бы ее, пурпурную, на свою грудь». Так в одной анонимной пьесе того же характера; в других греческих чередуются и накапливаются другие образы: влюбленный желал бы быть источником, из которого его милая утоляет жажду, оружием, которое она носит на охоте, небом, с его множеством звездочей, чтобы всеми наглядеться на нее, звездочку. «Желал бы я быть зеркалом, чтобы ты гляделась в меня, сорочкой, чтобы ты меня носила; готов обратиться в воду, которой ты моешься, в мирру, которой умащаешь себя; в платок на груди, в жемчужину на шее, в сандалию, чтобы ты попирала меня своими ножками».

Такого рода эллинистические формулы перешли к Овидию, вызвали византийские подражания; они знакомы и новым поэтам, Гейне, Мицкевичу:

Когда б я лентой стал, что золотом играет
 На девственном челе твоём,
 Когда б одеждой стал, что перси облекает
 Твои воздушным полотном,
 Я б сердца твоего биеньям внять старался,
 Ответа нет ли моему,
 С твоей бы грудью я и падал и вздымался,
 Дыханью верный твоему.
 Когда б я в ветерок крылатый превратился,
 Что дышит, ясный день любя,
 От лучших бы цветов в пути я сторонился,
 Ласкал бы розу и тебя.

(Пер. Бенедиктова)

Те же мотивы встречаются и в народной песне, что указывает на происхождение самой схемы. «Зачем я не шелковый плато-

чек, покрывал бы я ее щечки под алым ротиком!», поет в XIII веке Нейдгарт, очевидно, разрабатывая народный мотив, «когда повеял бы на нас ветер, она попросила бы меня прильнуть к ней поближе. Зачем я не ее пояс... и как бы желал я быть птичкой, сидеть под ее фатой и кормиться из ее рук». В одной немецкой песне, известной по печатному изданию 1500 года, желания влюбленного такие: быть зеркалом милой, ее сорочкой, кольцом, наконец, белкой, с которой она бы играла. Кое-что в этих образах напоминает последнюю из приведенных мною анакреонтических пьес (зеркало, сорочка в той же последовательности), но это еще не дает права считать немецкую песню переводом или подражанием античной. В одном Schnaderhüpfel голубые глаза красавицы вызывают в парне желание стать лорнетом, белокурые волосы — другое: обратиться в прялку. В сербских песнях влюбленный хотел бы очутиться жемчужиной в ожерелье милой, девушка — обратиться в ручей под окном своего милого, где он купается, а она подошла бы ему под грудь, попыталась бы коснуться его сердца.

Наша формула продолжала видоизменяться и далее: влюбленный хотел бы превратиться в какой-нибудь предмет близкий к милой; оставалось и ее подвергнуть подобной же метаморфозе, которая облегчила бы свидание, сближение. Она стала бы розой, он бабочкой (сербск.); она стала бы фиговым деревом, он влез бы на него, четками — он молился бы по ним, в Zuckerstock — он целовал бы его (нем.). В немецкой песне молодец желал бы, чтобы его милая обернулась розой, он упал бы на нее росинкой; она — пшеничным зерном, он птичкой, унес бы ее; она — золотым ларчиком, а ключ был бы у него. В шведско-датской песне желание такого рода вменяется девушке: парень был бы озером, она уточкой; не ладно это, замечает парень, тебя бы застрелили; так будь ты липой, я травинкой у твоих ног. Не ладно это и т. д.

Еще один шаг, и наша формула перейдет в другую, также диалогическую, но с обоюдным обменом желаний и нереальных метаморфоз.¹

Она известна в целом ряде вариантов европейских и восточных (персидском и турецко-персидском). Общее положение такое: молодец предлагает девушке свою любовь, она отнекивается: лучше я стану тем-то, изменю образ, лишь бы не принадлежать тебе. Парень отвечает ей пожеланием себе встречной метаморфозы, которая опять поставит его в уровень с превращенной милой: если она станет рыбкой, он рыбаком, она птицей — он охотником, она зайцем — он собакой, она цветком — он косарем. Эта фантастическая игра в желания разви-

¹ См. мои Разыскания, вып. VI, стр. 67 след. С тех пор материалы сравнений значительно пополнились.

вается разнообразно с разными окончаниями. В румынской песне спорят таким образом кук — парень и горлица — девушка: она обратится в хлеб в печи, он в кочергу, она в тростинку, он сделает из нее свирель, будет петь — играть, будет ее целовать; она станет иконою в церкви, он причетником, будет ей кланяться, чествовать, приговаривая: святой образок, стань пташкой, чтоб нам любиться, чтоб нам миловаться, под облаками при солнце, в прохладной тени листьев, при звездах и луне, на веки — вместе!

Как румынский парень желал бы срезать девушку-тростинку, чтобы играть на ней и ее целовать, так в романе Лонга Хлоя хотела бы обратиться в сирингу своего Дафниса.

Тут нет заимствования образа, как и к самой схеме желаний нельзя приложить этого критерия, если он не вызван сложностью сходных формул и совпадением последовательности, чаще всего случайной, в какой являются отдельные части целого.

Иной критерий хотели приложить к другому общему поэтическому месту — к *b) формуле пожелания*. В Рудлибе (XI века) герой посылает к красавице своего приятеля с предложением руки и сердца. Она велит ему ответить: Скажи ему от меня: сколько листьев на дереве, столько ему приветов, столько ликованья, сколько птичьего воркованья, сколько зерен и цветов, столько ему пожеланий.

Dic illi nunc de me corde fideli
Tantumdem *liebes*, veniat quantum modo *loubes*,
Et volucru *wunna* quot sit, tot dic sibi *minna*,
Graminis et florum quantum sit, dic et honorum.

Одни видели в этой формуле, знакомой немецкой и датской песне, нечто прагерманское, другие чуть не отголосок до-исторической поэзии, ибо сходные с нею существуют, например, в Индии, но они замечены были и в Библии и у классиков, Virgiliya, Ovidiya, Marciala, Kатулла. В моравской песне (у Сушила 114) возвратившийся жених, неузнанный девушкой, испытывает ее, уверяя, что ее милый женился на другой, и он сам был на его свадьбе; чего ты пожелаешь ему? «Я желаю ему столько здоровья, сколько в этом лесу травы, столько счастья, сколько в лесу листьев, столько поцелуев, сколько в небе звездочек, столько деток, сколько в лесу цветов». Сл. формулу из Зальцбурга:

So viel Stern in der Heh,
So viel Tropfen in See,
So of grüess i di Schen.

Едва ли идет здесь речь о сохранности расовой или племенной традиции: простейшие психические настроения везде могли быть выражены одинаково, образно-схематично. Ли-

ствий не перечить, любви не выразить вполне; эта невыражаемость любви или отчаяния нашла себе и другую гиперболическую формулу, распространенную от востока до запада, от Корана до Фрейданка, испанской и ново-греческой песни. Я обозначаю ее, по следам Р. Кёлера, * ее же начальным образом: с) *Если б небо было хартией*. Если б небо было хартией, а море наполнено чернилами, мне не хватило бы места, чтобы выразить все то, что я ощущаю. Вот общее содержание, а вот и его выражение в ново-греческом варианте: «Если б все морские волны были мне чернилами, хартией все небо, и я стал бы писать на ней без конца, вдаль и вширь, во веки не выписал бы всего моего горя и всей твоей жестокости». «Если б все семь небес были бумагой, звезды писцами, ночной мрак чернилами, и буквы были столь обильны, как песок, рыбы и листья, то и тогда я не сумела бы выразить даже на половину желанья видеть моего возлюбленного» (Виса о Рамине — в грузинской поэме XII века Висрамиани). В ново-греческой песенке по рукописи XV века (Ἀλφάβητος τῆς ἀγάπης) черты мотива уже разложились, и мы не признали бы его без сравнения с основным. Сетует женщина: «Небо — письмо, звезды — буквы, и это отравленное письмо я ношу в сердце, я читала его и плакала. Слезы были мне чернилами, палец — пером; я села и написала, как ты меня покинул, обманывал, как соблазнил, полюбил и оставил». Тот же образ подсказался и Гейне, но в другом применении: на песке у морского берега он чертит тростинкой: Агнеса, я люблю тебя! Но волны смыли написанное, он не верит ни тростнику, ни песку, ни волнам.

Der Himmel wird dunkler, mein Herz wird wilder,
 Und mit starker Hand, aus Norwegs Wäldern,
 Reiss ich die höchste Tanne
 Und tauche sie ein
 In des Aetna's glühenden Schlund, und mit solcher
 Feuergetränkten Riesenfeder
 Schreibe ich an die dunkle Himmelsdecke:
 «Agnes, ich liebe dich!»

(Die Nordsee 1-r Cyclus 5).

Влюбленные уверяют себя, что их страсть вечна, скорее совершится что-нибудь невероятное по ходу вещей, чем они разлюбят. Мы переходим к формуле d) *невозможности*, применимой ко всему, чего не ожидают, на что не надеются. Скорее реки потекут вспять от безбрежного моря, времена года изменят свой ход, чем изменится моя любовь, поет Проперций (I, 15, 29), скорее поле обманчивым плодом наглумится над ратаем, солнце выедет на темной колеснице, реки потекут вспять и рыбы погибнут на суше, чем я испытаю в другом месте печаль моей любви (ib. III, 15, 34). Виргилий (Ecl. I, 59) противопоставляет такие невозможности своему желанию лице-

зреть цесаря. В народных песнях и сказках это *locus solitarius*, образно-типично отвечающий на вопросы, выражающий отчаяние или уверенность: Не разлюбишь ли меня? Когда вернешься? Вернешься ли? Полюбишь ли? Будет ли конец гореванью? и т. д. Ответы такие: когда реки потекут вспять, когда на снегу произрастет виноград, на дубе вырастут розы, на море кипарисы и яблони, на камне песок, кукушка запоет зимой, ворон побелеет, либо станет голубем и т. д. Последний образ, выражающий невозможность дорогим усопшим вернуться к своим, известен французским, немецким, хорватским песням, греческим песням и сказкам. Willie вернется с того света, когда солнце и луна будут плясать на зеленом лугу, поется в шотландской песне; в немецкой молодец оплакивает свою милую: его горе кончится, когда розы зацветут на горе. В малорусских песнях обычны в таких случаях образы камня, пускающего корни, плавающего поверх воды, тогда как тонет перо расцветающего сухого дерева; в сербских — соединение верхушками двух деревьев, стоящих по обе стороны Дуная; в болгарской мать проклинает дочь: у нее не будет детей; будет, когда заиграет камень, запоет мрамор, рыба проведется.

Типичность некоторых из этих выражений «невозможного» могла бы дать повод к некоторой их группировке по песенным областям, их соприкосновениям и литературным влияниям, которые они могли испытать. Как широко например распространен мотив ворона, которому никогда не стать белым? Мотив этот, известный уже классическому мифу, принадлежит к так называемым *légendes des origines*. Образ сухой трости, жезла, зеленеющих, расцветающих, приютился в легенде о Тангейзере, о покаявшемся грешнике; в известном эсхатологическом сказании такое чудо совершится с сухим стволом райского дерева, древа распятия, и невозможное станет былью.

Иное, шутовское приложение получил этот мотив в песнях, где молодец задает девушке неисполнимые загадки — задачи; она отвечает ему тем же. Задачи такие: спать платье из макова, алого цвету, черевички из кленового листу, напрямь дротвы из дождевой капли и т. п. Как для этих задач, так и для мотива «невозможности» в песнях предыдущего цикла можно указать литературные и сказочные параллели в загадках царицы Савской, в сказках о мудрой девице и т. д.; для песен о задачах №№ 457—458 у Соболевского (Великор. нар. песни, т. I) надо предположить литературный образец шуточного стиля (сл. № 457 из Воронежской губернии: Девка платье мыла, звонко колотила, *это* в море раздавалось, на острове отзывалось).

От грандиозных желаний и таких же уверений влюбленного перейдем к более спокойным проявлениям чувства. «Ты моя, я твой» — вот фраза, встречающаяся в целом ряде народных песен; ты заключен в моем сердце, а ключ потерян:

с этим лишним образом формула становится поэтической и нашла известное распространение. Древнейший немецкий вариант, XII века, находится в любовном послании у Wernher'a von Tegernsee:

Du bist mîn, ich bin dîn,
Des solt dû gewiz sîn;
Du bist beslozzen
In mînem herzen,
Verloren ist das slüzzelîn,
Du muost iemer drinne sîn.

Эта формула е) *ключ к сердцу* известна в массе четверостиший Schnaderhüpfel, из Швейцарии, Тироля, Эльзаса, Штирии, Хорутании, нижней Австрии и т. д. Либо ключ потерян и его никогда не найти, либо он в руках одного лишь милого или милой. Тот же образ знаком шотландской, французской, каталонской, португальской, итальянской, новогреческой и галлицкой песням. У нее были ключи от моего сердца, я вручил их ей однажды утром, поют в Каталонии:

Las claus del meu cor
Ella las guardava,
Yo las li entregai
Una matinata.

Так в новогреческой песне, но с другим оборотом:

Nà εἶχα τὰ δύο τὰ χέρια μου κλειδιά μαλαγματένια,
N'ἀνοιγα τὴν καρδοῦλαν σου, ποῦ κλείβη δι' ἐμένα.

Художественная поэзия знает этот мотив: у дантовского Pier delle Vigne два ключа от сердца Фридриха.

Милый заключен в сердце, его берегут, холят, не выпускают. Нам знакомо сопоставление народной песни: молодец с соколом, ястребом и т. п.; и вот образ меняется: молодец — сокол, соловей, сойка, запертые в золотую, серебряную клетку, выпорхнули, и милая горюет. Так в средневековой лирике, во французских, итальянских и новогреческих песнях. Либо соловей — девушка вылетела из клетки охотника, попала в руки другого, который милует ее. Это формула f) *птички в клетке*; она встречается и в другом применении: молодец-сокол вырывается из неволи;¹ за ним ухаживали, окружали негой, но лишали свободы, либо надругались над ним. К подобному мотиву пристало в одной русской песне (Соболевский I. с. I, № 48) имя князя Волхонского из цикла песен о нем и ключнике; но только пристало:

Во селе-то во селе-то было Измаилове,
У князя было у Волхонского;

¹ Сл. Психологический параллелизм, I. с., стр. 179—80; 'Αλφάβητος τῆς ἀγάπης № 26.

вылетал из терема «молод ясен сокол, птичка вольная»; за ним бежит слуга, жалуется: «За тебя ли меня, млад ясен сокол, казнить то хотят, вешати»; он отвечает:

Воротись ты, воротись, слуга верная!
Я теперь, сокол, на своей воле;
Вечор-то вы надо мной надругались,
Кормили вы меня, сокола, мертвою вороною,
Поили сокола водою болотною.

Я не имею в виду исчерпать всего богатства образных формул, рассеянных по широкому пространству народных песен, видимо не общавшихся друг с другом; формул, выразивших одни и те же жизненные положения, но отлившихся в типически повторяющихся чертах.

Остановлюсь еще на формуле *g) альбы*. Влюбленные, любовники видятся тайком, под покровом ночи; «О если б я пробыл с ней одну лишь ночь и никогда не было б рассвета!» (Petragca sest. I); «О боже! Пусть не поет петух, не занимается заря! В моих объятиях белая голубка» (ново-греческая песня). Но вот забрежжило утро, надо расстаться, иначе их застигнут. Народные песни на эту тему принадлежат к числу распространённых (немецкие, чешские, венгерские, краинские, сербские, лужицкие, литовские); по свидетельству Атеней они известны были в Великой Греции: в одном приводимом им отрывке женщина будит своего милого при первых лучах солнца, как бы не застал муж. Либо вестником утра служит пение птиц: «Не могу я оставить тебя одну всю ночь! — Слышь, запела птичка, вещает день», поется в Швабии:

Ich kann dich wohl einer lassen
Doch nicht die ganze Nacht.
— Hörst du nicht das Vöglein pfeifen?
Verkündet uns schon den Tag.

Птицей, вещающей день, является петух; в русской песне девушка жалуется, что он рано поет, с милым спать не дает (Соболевский I. с. IV, № 717), но это не альба; в литовской девушка баюкает молодца: Спи, спи, спи, мой дорогой! — Но затем припев меняется: Уже пропели петухи, залаяли псы. Беги, беги, беги, милый мой, голубчик! Отец заметит, в спину наладет! Беги, беги, беги, дорогой мой! — В черногорской альбе та же сцена происходит между молодоженами: Иово беседует с милой, пока не запели петлы. Тихо говорит он милой: Пора нам расстаться (več je vakat da se rastanemo). То не петухи, отвечает она

Progj se dragi, to su pjetli lažni,

то с минарета раздался утренний призыв. Снова говорит Иово, и всякий раз возвращается та же формула: Пора нам рас-

статься! Она отвечает всякий раз иначе: то это голос старого хаджи, он не знает, когда настает утро (*kad je sabah gravi*), то это ребята голосят на улице, или их поколотила мать. Но вот является мать Иово и начинает его корить; отвечает Иованова любя: Сука ты, не свекровь; если ты родила сына, то я его добыла:

I ako si ti rodila sina,
Ti ga rodi, ali ga ja dobich;

Следующая китайская альба лучше всех говорит о самостоятельности этого народного мотива: действующие лица — царь и царица; неизвестно, почему их тревожит приближение дня. «Уже петух пропел, на востоке занялась заря, говорит она, пора вставать, во дворце уже собрался народ. — То не петух, а жужжат мухи, не заря, а светит месяц».

Художественная поэзия овладела этим положением: напомним альбу Дитмара фон Эйст;¹ у Чосера (*Troilus and Criseide* III 1413) Крисеида обращается к Троилу: Уже пропел петух, и утренняя звезда, вестник утра, разлила свои лучи. И он и она опечалены:

But when the cocke, common astrologer,
Gon on his breast to beate and after crowe,
And Lucifer, the daies messenger
Gan to rise and out his beams throwe,
: then anone Criseide
With herte sory to Troilus thus saide:
Mine hearte life, my trust, all my pleasaunce,
That I was borne alas, that is my wo,
That day of us mote make disceveraunce,
For time it is to rise and hence to go.

Так и у Шекспира; только у него аффект повышен и предупреждение разделилось между двумя лицами, в соревновании страсти и опасения. Ромео хочет удалиться, он слышал песню жаворонка, утро близко. — То был не жаворонок, а соловей, говорит Джульетта; всю ночь он поет на том гранатовом дереве. — Нет, то был жаворонок, вестник утра, не соловей. Посмотри, дорогая, какие завистливые полосы света разделили на востоке облака. Светочи ночи потухли, и веселый день уже стоит, поднявшись на концах пальцев, над туманными вершинами гор. Надо идти — и жить, либо остаться и умереть. — То не свет дня, это я знаю, а какой-нибудь метеор, испарение солнца, он будет светить тебе ночью на пути в Мантую. Останься, еще не время идти. — Так пусть же меня схватят и убьют; я счастлив, если таково твое желанье. Скажу тебе: тот серый

¹ Сл. выше, стр. 283.

отблеск не от ока утра, а бледное отражение лица Цинтии; то не жаворонок, трели которого там в высоте бьются о свод неба. У меня больше желанья остаться, чем уйти. И так, приди, о смерть, привет тебе; так хочет Джульетта. Что же, душа моя, побеседуем еще, ведь еще день не настал! — Настал он, настал! Беги, спеш! То жаворонок поет, так несогласно, так резко; говорят, его песнь полна гармоний, согласных делений; нас она разделяет!..

Вестником утра и разлуки мог быть голос ночного сторожа, как в черногорской альбе призыв муэдаина; предупреждая всех о наступлении дня, сторож невольно становился в какие-то близкие отношения к влюбленным, точно оберегал именно их, заботился о них. Это создавало в песне типичное положение, которое рыцарская лирика приурочила к феодальной обстановке: в художественной альбе при двух влюбленных очутилось еще третье обязательное лицо приятеля, заинтересованного в их судьбе; для них он поет, и предполагается, что его не слышат лишь те, которые могли бы нарушить свидание.¹ Это и невероятно и не реально: ясно, что в рыцарской альбе мы имеем дело с формулой, развившей известное положение по требованиям эстетики, не считавшейся с вероятностью. Предполагать вместе с некоторыми новейшими исследователями альбы, что сторож, друг, ее рыцарского типа навеян мотивом утреннего христианского гимна, не представляется никакой нужды.

Если рыцарская альба развилась из народного, самозданного мотива, то она в свою очередь могла оказать влияние на позднейшие его вариации в европейских народных песнях. Но вопрос влияний — сложный, часто оставляющий вас на распутье и лишь в редких случаях выводящий на торную дорогу. Примером могут послужить поэтические формулы h) *лебедя и горлицы*. В старые годы русские люди ружали лебедь на пирах, красавица была для них белой лебедушкой; «лебеди на море — князи, лебедушки на море — княгини» поется у нас о птицах. О музыкальном впечатлении лебединой песни показания различны: в свадебных приговорах из Ярославской губернии у девиц — певиц, «белых лебедиц» — «говоря лебединая». Как понимать это «говоря»? «Станет речи говорить, точно лебедь прокричит» поется в одной песне (Шейн, Р. П., стр. 437), что невольно напоминает в Слове о Полку Игореве сравнение тележного скрипа с криком вспугнутых лебедей; либо бочки в погребках гогочут, когда их качает ветер, «будто лебеди на тихих на заводах» (Рыбн. I, 282). Особо стоит образ Бояна, пускающего десять соколов-пальцев на стадо лебедей-струн: до какой он прежде коснулся, «та преди песнь пояше». Нигде ни следа того особого символизма, который от-

¹ Сл. выше, стр. 285.

разился в значении немецкого «schwanen», а в средневековой западной лирике и позже дал образы и сравнения. Когда в Венецианском купце (III, 2) Бассанио идет попытать счастья с ларцами, Порция говорит: «Пусть раздастся музыка, пока он творит выбор; если он проиграет, он кончится, как лебедь, замрет в мелодии; а дабы сравнение было подходящее, мои глаза будут ему рекой, влажным одром смерти». Символизм навеян классиками: Элианом, Плинием, Овидием: будто бы лебедь предчувствует свою кончину и песней прощается с жизнью. Христианская мысль также овладела образом: предсмертная песня лебедя — это вопль спасителя на кресте.

Сходное развитие из подобных же источников представляет образ голубя-горлицы. Что он получил особое значение при свете библейско-христианских идей — на это указано было выше;¹ богородица — голубица принадлежит тому же освещению. Рядом с этим развивается издавна представление о горлице, сетующей по своему голубке, как символ супружеской верности. Символ этот один из популярных в средневековой поэтической и учительной литературе; он отразился и в народных песнях, немецких и французских, итальянских, испанских и датских. Обычная схема такая: горлица неутешна, потеряв супруга, садится лишь на засохшие ветки, не пьет чистой воды, а только замученную. Замутиться — печалиться, это сопоставление знакомо народной песне, как сиденье на сухой ветке (сухой в противоположность к зеленому = молодому, веселому) — олонецкому причитанию вдовы: она кукует («как несчастная кокоша на сыром бору», на «подсушной сидит» на деревиночке, на «горькой... на осиночке». В греческой песенке соловей, когда опечален, не поет ни по утрам, ни по полудни, не садится на дерево с густою листвою, а когда приходит ему охота до песен, понижает голос, и тогда все знают, что он печалуется.²

Василию Великому, Григорию Назианзину и блаженному Иерониму знаком символ горящей горлицы; Иероним цитует по этому поводу и более древних авторов. Христианское понимание образа такое: это христианство, молчаливо скорбящее по Спасителе.

Выше мы видели примеры такой же христианской перелицовки символов.³ Народная песнь останавливается здесь порой на наивном смешении своего и чужого, птицы-вестника с символическим представлением св. духа. В одной немецкой песне пресвятая дева сидит, птичка подлетает к ней, ей сопутствует прекрасный юноша. Он произносит слова благовестия,

¹ Сл. выше, стр. 364—62.

² Сл. Психологический параллелизм, I. с., стр. 184, 190, Ἀλφάβητος τῆς ἀγάπης № 92.

³ Сл. выше, стр. 361—62 и Психологический параллелизм, стр. 181.

а птичку пресвятая дева приголубила на своем лоне, обреза
ла ей крылышки, большое было им веселье:

Sie satzt sich zu ihm nider
Und schloss in in ir schoss,
Beschneid im sein gefider,
Ir beider freud ja die war gross.

Я коснулся лишь немногих мотивов, символов и образов и их сочетаний, свойственных поэтическому языку, то выработавшихся самостоятельно в той или другой песенной области и народности, то рассеянных по художественной или народной песне из одного определенного источника. Все они произошли или были усвоены на почве музыкально-ритмических ассоциаций и составляют специальность поэтического словаря; все они испытывают в течение времени известное обобщение, приближаясь к значению формул, как в процессе, которому подлежит человеческое слово вообще на пути от его древней образности к отвлечению; но в минуты возбуждения, на крыльях ритма, в руках действительного поэта, они могут быть попрежнему определенно суггестивны. Говоря о поэтическом стиле, Уланд подчеркнул явление обобщения, но, по моему, не достаточно остановился на суггестивности формул, именно как формул. В течение долгого и разнообразного развития поэтического дела, говорит он, постепенно образовалось значительное количество поэтических образов и оборотов, всегда готовых к услугам всякого вновь объявившегося певца, но вследствие постоянного употребления к этим образам и оборотам так пригляделись, что авторы и читатели едва ли соединяют с ними какое-либо другое значение, кроме настоящего и основного. По типу этих привычных выражений стали слагать и новые на тот же лад, в значении которых столь же мало дают себе отчета. Этим объясняется, что в иных поэтических произведениях мы встретим словообразование, которым не подсказать никакого смысла, либо образы, не вызывающие никакого представления и взаимно уничтожающиеся, потому что за ними не лежит личное непосредственное впечатление. «Всякий образ, особенно из избитых частым употреблением, должен быть на-ново воспринят из природы, либо из ясного созерцания фантазии, иначе он грозит стать фразой. Роза — постоянно возвращающийся, неотъемлемый образ юности, но лишь тот употребит его поэтически, в воображении которого роза в самом деле расцветает в своем нежном сиянии и аромате».

Итак, поэтический образ оживает, если он снова пережит художником, воспринятый из природы или подновленный силой воображения; подновленный из воспоминания — или из готовой пластической формулы. На этом я останавлиюсь, потому что это существенно для вопроса. Поэт, например, никогда

не видел пустыни, но он может передать нам живое впечатление этого невиданного двумя-тремя словами, которые, употребленные в деловой, докладывающей речи, оставляют меня относительно равнодушным, у него же вызывают видения. Когда еще жива была в поэтическом обороте предсмертная песня лебедя, она, очевидно, была суггестивна и для тех, которые никогда ее не слышали; сам Уланд говорит, что роза вызывает в нас ассоциацию веселья. Дело в том, что поэтический язык состоит из формул, которые в течение известного времени вызывали известные группы образных ассоциаций положительных и ассоциаций по противоречию; и мы приучаемся к этой работе пластической мысли, как приучаемся соединять с словом вообще ряд известных представлений об объекте. Это дело векового предания, бессознательно сложившейся условности и, по отношению к той или другой личности, выучки и привычки. Вне установившихся форм языка не выразить мысли, как и редкие нововведения в области поэтической фразеологии слагаются в ее старых кадрах. Поэтические формулы — это нервные узлы, прикосновение к которым будит в нас ряды определенных образов, в одном более, в другом менее; по мере нашего развития, опыта и способности умножать и сочетать вызванные образом ассоциации.

Мы можем перенести этот вопрос и в область более сложных поэтических формул: формул — сюжетов, о чем будет речь в следующих главах поэтики. Есть сюжеты новоявленные, подсказанные наростающими спросами жизни, выводящие новые положения и бытовые типы, и есть сюжеты, отвечающие на вековые запросы мысли, не иссякающие в обороте человеческой истории. Где-то и кем-нибудь таким сюжетам дано было счастливое выражение, формула, достаточно растяжимая для того, чтобы воспринять в себя не новое содержание, а новое толкование богатого ассоциациями сюжета, и формула останется, к ней будут возвращаться, претворяя ее значение, расширяя смысл, видоизменяя ее. Как повторялась и повторяется стилистическая формула «желания», так повторяются на протяжении веков, например, сюжеты Фауста и Дон-Жуана; религиозные типы подлежат такому же чередованию пересказов: картина Репина, которую мне удалось видеть в его мастерской, представляет блестящее доказательство того, что евангельский рассказ об искушении Христа еще далеко не исчерпан художниками и способен вызвать новое поэтическое освещение. Так в области культуры, так, специальное, и в области искусства мы связаны преданием и ширимся в нем, не создавая новых форм, а привязывая к ним новые отношения; это своего рода естественное «сбережение силы». К числу многих парадоксов, наполняющих статью г-р. Л. Толстого об искусстве, принадлежит и следующий, особенно яркий, едва ли имеющий вызвать даже полемику: будто так называемые поэтические

сюжеты, то есть сюжеты, заимствованные из прежних художественных произведений, — не искусство, а «подобие искусства». Пример — сюжет Фауста. Пушкин уже ответил на это: «Талант не волен, писал он, и его подражание не есть постыдное похищение, ... признак умственной скудости, но благородная надежда на свои собственные силы, надежда открыть новые миры, стремясь по стезям гения». Иных, менее оригинальных поэтов возбуждает не столько личное впечатление, сколько чужое, уже пережитое поэтически; они выражают себя в готовой формуле. «У меня почти все чужое, или по поводу чужого, и все, однако, мое», писал о себе Жуковский.

IV

Язык прозы послужит для меня лишь противовесом поэтического, сравнение — ближайшему выделению второго. В стиле прозы нет, стало быть, тех особенностей, образов, оборотов, созвучий и эпитетов, которые являются результатом последовательного применения ритма, вызывавшего отклики, и содержательного совпадения, создававшего в речи новые элементы образности, поднявшего значение древних и развившего в тех же целях живописный эпитет. Речь, не ритмованная последовательно в очередной смене падений и повышений, не могла создать этих стилистических особенностей. Такова речь прозы. Исторически поэзия и проза, как стиль, могли и должны были появиться одновременно: иное целось, другое сказывалось. Сказка так же древняя, как песня; песенный склад не есть неперемный признак древнего эпического предания; северные саги, этот эпос в прозе, не представляют собою единичный факт. Из примеров чередования стихотворного и прозаического изложения, собранных мною при другом случае,¹ иные могут быть истолкованы, как поздняя попытка дополнить сказом забытые эпизоды песни, но другие послужат к характеристике древней смены ритмованного и неритмованного слова. Это явление довольно распространенное, и едва ли мы вправе объяснить подобную смену в Aucassin et Nicolette влиянием кельтского (ирландского) эпоса, где она обычна. Грузинские песни о Таризале перемежаются прозаическим пересказом отдельных моментов, взамен утраченного в народной памяти песенного повествования; латышские песни то сказываются, то поются; Лайма, божья дочь, поет их и сказывает и т. д.

Обычное в поэтиках положение, что проза явилась позже поэзии, по ее следам, обобщено из наблюдений над внешним развитием, главным образом, греческой литературы. Пеллись гомерические поэмы, за ними уже возникает проза логографов.

¹ См. Эпические повторения, I. с., стр. 118 след., см. выше стр. 247, 259.

Эта последовательность обязывает разве к тому выводу, что тексты в прозе могли быть записаны ранее поэтических, потому что последние хранились и еще хранятся в памяти народа, несмотря на их, иногда, значительный объем, защищенные ритмом и складом, тогда как вольная речь прозы забывалась, искажалась и требовала другой защиты, кроме оберега памяти. В пользу более позднего развития прозы, как жанра, такой факт так же мало доказателен, как ритмическая проза Корана, построенная по более ранним метрическим образцам. Можно говорить об усиленном развитии прозаической литературы, деловой, философской и научной, после того, как поэзия уже дала свой цвет. И это явление было обобщено: в водворении прозы видели рост личности, возможность личной оценки и критики предания, наконец преобладание демократии, начало и торжественное вшествие науки. Все это можно принять, но с оговорками. Ведь древняя песня обряда и культа была не только поэзией, но, ранее того, и наукой, и знанием, и верованием, и наставлением (Солон); прототипы французских *chansons de geste* сложились по следам событий и, пока эпическая песня не обставилась общими местами народной поэтики, не подверглась литературной обработке, она была пересказом фактов, виденных или слышанных, с элементами общих и личных взглядов, и я не вижу большой разницы в приемах логографа, сменившего эпического певца. Критическое отношение к явлениям и данным исторического прошлого и общественной жизни в области историографии является в результате такого же процесса, который вывел из народной песни лирику личной мысли.

Если говорить о подъеме литературы в прозе в связи с усилением демократических интересов, то с тем же правом можно выдвинуть и другой факт, ярче выясняющий те же отношения. Я назвал бы его аристократизацией поэзии. Когда она начинает служить профессиональным и сословно-кастовым целям, ее содержание суживается, и на открытых местах, отвечая интересам, от которых она отошла, водворяется проза. Так могло быть вообще на переходе от народного обряда к поэзии храмового культа. Крайнее развитие крепко организованного кастового начала объясняет и такое, повидимому, исключение, только подтверждающее правило: в политике брахманов, ревниво устранившей массу от успехов знания, Вебер видит причину слабого развития санскритской прозы; знание было в руках жреческого сословия и продолжало выражаться в архаических формах-переживаниях: и поэтические, и научные темы, законы и обряды, и практические наставления — все это попрежнему облекалось в стихи.

Другое обособление поэтического стиля произошло на почве профессии. Явились, выделившись на фоне народной песни, профессиональные певцы, сказители, воспитавшиеся посте-

пенно к сознанию поэзии, не как обрядового или культового дела, а как акта самодовлеющего; начала художественной поэзии, которая продолжает развивать собственное стилистическое предание, вблизи и вместе в стороне от развития деловой речи. На этот раз мы имеем дело не с противоречиями архаизма культовой поэзии и новшества прозы, а с двумя совместно-развивающимися традициями, причем, быть может, на стороне поэтического стиля задерживающих элементов больше, в ритме, в подборе унаследованных оборотов; в предании риторики и школы, в гильдиях, как было в Ирландии и Уэльсе. Язык поэзии всегда архаичнее языка прозы, их развитие не равномерно, уравнивается в границах взаимодействия, иногда случайного и трудно определяемого, но никогда не стирающего сознания разности. «Белый свет» нашей народной песни такая же тавтология, как «белое молоко»; Аристотель считает последнее сочетание возможным в поэзии, неуместным в прозе; ему кажутся невнятными метафоры Горгия: «кровавые дела» и даже «бледные»; от последних не отказался бы и современный поэт; гр. Л. Толстой говорит о «черной темноте» (Воскресение).

Взаимодействие языка поэзии и прозы ставит на очередь интересный психологический вопрос, когда оно является не как незаметная инфильтрация одного в другой, а выражается, так сказать, оптом, характеризуя целые исторические области стиля, приводя к очередному развитию поэтической, цветущей прозы. В прозе является не только стремление к кадансу, к ритмической последовательности падений и ударений, к созвучиям рифмы, но и пристрастие к оборотам и образам, дотоле свойственным лишь поэтическому словоупотреблению. Не все смещения такого рода подлежат одной и той же оценке: когда начинатели классического возрождения обновили литературное значение латинской речи, они еще не успели точно овладеть критерием поэтически и прозаически дозволенного, и их стиль невольно отзывается центном неискусственности искателей. Но когда подобный же синкретизм встречается в перебоях литературных и общественных настроений, в греко-римском азианизме, в эффуизме Елизаветинской поры, в французском *style précieux*, * вопрос о психологических поводах такого смещения возникает естественно: дело идет об эпохах переходных, полных начинаний и переломов, когда мысль, чувство и вкус настроены к выражению чего-то нового, желаемого, чему нет слов. И слова ищут в приподнятом, потенцированном стиле поэзии, в цитате из поэта, в введении поэтического словаря в оборот прозы. Это производит впечатление чего-то нервного, личного, сильного и слабого вместе, искусственной изнеженности и искусственного бомбаста. В современной прозе, особенно французской, можно отметить подобные же признаки; переходный ли это пункт перед новым разграничением,

или указание на грядущий синкретизм и забвение унаследованных форм поэтической речи?

Язык поэзии инфильтруется в язык прозы; наоборот, прозой начинают писать произведения, содержание которых облеклось когда-то, или, казалось, естественно облеклось бы в поэтическую форму. Это явление постоянно надвигающееся и более общее, чем рассмотренное выше. И здесь приходится разобратся в частности, не решая вопроса оптом. Когда *chansons de geste*, в прежнее время певшиеся и сказывавшиеся, начинают излагаться в прозе, опускаясь до народной книги, мы скажем себе, что живой, эмоциональный интерес к ним исчез, что они уже «старина», привлекающая не идеей, а сказочною схемой, очутившаяся в среде, где она не была пережита и перечувствована, абстрактная сказка. Но когда в по-александровскую эпоху ослабело сознание греческой народности, воспитавшей местный эпос и сагу, и на почве всесветной монархии, в течениях космополитизма, центрами интереса явились не политические, а домашние, личные отношения, схемы рассказа о себе, о личном горе и счастье и признании не укладывались в формы, увековеченные поэтическим преданием, и вместо эпоса явился роман в прозе. Семейная драма в прозе была результатом такого же перелома в общественных интересах, как в средние века новое содержание мысли и чувства потребовало в романах бретонского цикла и новых сюжетов, и другой метрической формы.

**ЧАСТЬ
ВТОРАЯ**

ИЗ ТЕТРАДИ «ADNOTATIONES»

(ИЗ ДНЕВНИКА ЧЕЛОВЕКА, ИЩУЩЕГО ПУТИ)

Общество рождает поэта, не поэт общество. Исторические условия дают содержание художественной деятельности; уединенное развитие немислимо, по крайней мере художественное. Наоборот: поэт действует на литературу, которая не всегда является отражением народного сознания, да и не всенародного. Оттого непосредственного влияния на общественную жизнь тут быть не может.

Вот уже одна сторона художественной деятельности определена, историческая: всякое произведение искусства носит на себе печать своего времени, своего общества. Это стоит в связи с определением поэзии как идеального воспроизведения всей жизни. В жизни есть вечные, непреходящие начала, и рядом с ними следы времени, века; отражая то и другое, поэзия то ближе держится вопросов современности, то находится поверх их и вдали, в созерцании вековечных явлений, не знающих хронологии. Только исключительный взгляд новой поры, здоровый по крайней своей исключительности, мог установить ту точку зрения, тот критический приговор, которым представляется в тени всякий крик сердца, если не идет он прямо к сердцу современного человека, не отнесется непосредственно к кровным симпатиям. Всякую пору и всякий круг поэзия вводит в свою заповедную область, берет всю жизнь целиком, как она есть, только вне пределов времени и пространства. Здесь ее отличие от прозы и истории — она эссенция прозы и истории.

Один вопрос ведет к другому, отвлеченный уступает место человеческому, если не более человеческому. Старая фраза «искусство для искусства», так неудачно комментированная критиком «Утра»,* прилагается еще в другой сфере: художник для художника, говорят, человек — человеком. Как левая рука не должна знать правой, так человек и художник живут отдельно в пределах одного тела, одного сознания. Нравственность может быть слаба, убеждения никакого, мелкопоместные

житейские расчеты могут преобладать, а поэтическая деятельность развивается в сильной мере, несмотря на все это. Новая историческая школа ставит прежде всего человека и поэта только в связи с ним, нераздельно от него: доброе и злое сказывается зараз и в том и в другом. Это, конечно, перенесение с одной почвы на другую, послед всеобщего направления к факту действительности, но поэзия — дела и мысли, и вместе с тем свидетельство серьезного взгляда на призвание поэта. Его достоинство мерится достоинством нравственного человека, хотя нельзя делать никаких резких заключений ни туда ни обратно. Всякое искусство и поэзия в высшей степени, отражают жизнь; их среда, их движущая сила — народная мысль в эпический век, личность поэта в периоды лирического и драматического развития. Мы говорим о верности, свежести художественных созданий — словно поэт пережил их в себе еще раз, так из них и брызжет самой природой. Глубина сочувствия, одушевления, горя и восторга порождается только жизнью, опытом, непосредственным проникновением. Мы не думаем здесь противоречить тому эстетическому правилу, которое требует, чтобы между моментом созерцания и творчества лежала минута покоя, где бы могли собраться силы, пропасть диссонансы и резкие тени действительности. Как бы то ни было, придет же час творчества, найдет стих на поэта, и тут окажется, что художник все же работает на счет человека, созидает из заготовленных им материалов. Вот мера человеческого в искусстве, сентиментальный, тацитовский и т. д. колорит, наводимый личностью, и т. п. Насколько нравственная мелкота, нестойкость политических убеждений и т. п. отражаются в созданиях поэта, сколько благоприятных и неблагоприятных условий приносят они с собой — это вопрос, еще доселе не взвешенный судьбою. Прежде всего есть ли подобного рода отношения место в поэзии?

Положим, что есть — нельзя же ограничить поэтическую производительность одними вздохами, да сухими туманами и т. п. Вот вопрос: способны ли вообще к такой производительности жидкие неустановившиеся натуры? Нравственная мелкота, если проходит она по всем явлениям духа, сама по себе неспособна к художественным созданиям, как и наоборот всякая страсть, сковывающая свободу духа. Но она может сказаться и стороною в такой области, которая редко освещается поэтическим светом; и в этом случае даже в поэзии может сказаться, и художник все же останется художником. Искренность чувства, даже самого непригожего, — делает возможным его изображение в искусстве. Гете погрешил как гражданин в своих драматических фарсах, направленных против реакционного движения Германии, и этот грех вытек из совершенной пустоты его политического взгляда; все же художником он остался. Поэтическое дарование — вторая природа; эта смотрит глазом, ощущает чувствами, отдана действительности; —

та отдана незримой сущности, вся в чаянии, в духовном понимании. Это природа в природе; зависимость одной от другой, влияние человека на художника возможны только в общих, резких чертах, в общем настроении, тоне; мелкие страсти человеческой природы не оставляют следа в натуре художника. Крупные недостатки, если порождены они веком, или самому писателю не кажутся недостатками, само собою не изменяют нашей точки зрения, даже когда станут предметом творчества.

Повторим себе в немногих словах. Художник воспитывается на почве человека; через его среду он знакомится с миром внешним и практическое знание возводит к поэтическому апофеозу. Разумеется, на этом знании останутся следы личного начала, которое их выработало; здесь разница в тоне и колорите. Понятно, что таким путем много светлого пройдет об руку с темным; поэзия равно овладевает тем и другим и не перестает быть поэзией, если делается это без задней мысли. Искреннее отношение, чистая вера в состоянии зло поднять на степень поэзии. Дурной человек может быть хорошим поэтом, если не презирает себя.

1859

ИЗ ОТЧЕТОВ О ЗАГРАНИЧНОЙ КОМАНДИРОВКЕ

I

... Дело в том, что кафедра всеобщей литературы в Германии, где есть и всеобщая история и общая филология, — не существует.

Мы предполагаем ее возможность, хоть бы в смысле всеобщей истории. Всеобщая история не есть история человечества, какой-то общечеловеческой идеи, проявляющейся в различных авторах, которые называют народностями; это история народностей, которые отвлеченная мысль собрала под одну идею человечества. Общего у них настолько, насколько все они развиваются по одним и тем же физическим и нравственным законам, насколько они фактически связаны между собою войною и миром, путем заимствования и завоевания. Общего у них и то стремление к улучшению быта, которое называют прогрессом. Затем относительно разного рода общих идей и форм, проявляющихся в истории человечества, существует столько же учений, сколько приходов. Всеобщая история остается все-таки общею историей народностей; мы не ошибемся, если историю всеобщей литературы переведем общею историей литератур.

Теперь понятно, почему такой истории не существует. Громадность материала запугала бы лучшие силы, на одну филологическую подготовку пошли бы десятки лет. А собрание и приведение в известность материала, который далеко не весь собран и приведен в известность? Мы, принижающие русскую науку, считаем прагматическую историю русской литературы, при настоящей скудости фактических данных — делом невозможным. Автор «обзора русской духовной литературы» считал его даже «делом неумным».* Мы удивляемся, когда в 1862 году в той ученой Германии, которая читает и преподает на всех семитических наречиях, слышим такие же почти слова. «Все истории (немецкой) литературы», говорит Веллер (*Annalen der poetischen Nationalliteratur der Deutschen im XVI und XVII Jahrh.*), «все истории немецкой литературы были до сих пор отрывочны, т. е. они говорили о том, что попало их авто-

рам под руку в той или другой библиотеке или о чем уже говорили прежде. Очерк Гёдеке,* самый лучший в этом роде, не говорит ничего о сокровищах библиотек венской, мюнхенской, дрезденской, ульмской, аугсбургской, вюрцбургской, нюрнбергской и швейцарских...; наши анналы насчитывают 2000 стихотворений больше, чем очерк Гёдеке, и то только в первых трех отделах. Мы обращаем внимание на то, что историку литературы приходится в то же время быть и издателем и археологом, и возить и строить. Не говоря уже о людях, специально посвятивших себя издательской деятельности, — чего не издали Гриммы? Издание немецких сказок, песней Эдды стоит в генеалогической связи с немецкой мифологией. Такое отсутствие первого условия всякого экономически развитого производства, отсутствие разделения труда, прямо указывает, что производство стоит на низкой степени развития. Мы говорим о политической экономии, как о науке новой, но уже определившейся, имеющей свое будущее и ясно-проложенные перед собой пути; о науке народной психологии тоже говорим как о много обещающей, хоть и живущей одним журналом.* О всеобщей литературе не говорим ничего, как не говорим о математике, о музыке и других свободных искусствах, удручающих человечество со времен Марциана Капеллы.* А между тем это только *ria fraus*, самообольщение, и науки всеобщей литературной истории пока не существует, ее остается еще создать.

В самом деле, что такое история всеобщей литературы, да и литературы вообще? Литература — письменность; но этим исключается народный эпос, песня и все громадное богатство неписанных памятников, которые не тонут и не горят, потому что не писаны, и только органически стареются и вымирают. Литература — словесность. Этого определения испугался предложивший его ученый и, почуяв небывалые размеры, поспешил укрыться от него, как Илья Муромец захлопнул крышку над Святогором-богатырем.* В самом деле — словесность? Чего-чего не подойдет под это определение: история науки, поэзии, богословских вопросов, экономических систем и философских построений. Дистанция огромного размера. Но определение не для одного человека делается, а наука еще менее, и мы не видим, почему бы приходилось исключить из истории словесности хоть бы историю науки? В первой книжке Зибелевского журнала* высказано было несколько мыслей по поводу того, что еще остается сделать германской исторической науке; история науки поставлена была на вид будущим исследователям. Я не знаю, почему бы это предложение не могло быть сделано в любом литературно-историческом журнале. Мне заметят, что история науки сама по себе, отдельная область знания, история философии — тоже специальность, история церкви — тоже. Но в таком случае, что же такое история литературы?

Таким образом, мы незаметно переходим к тому ходячему определению истории литературы, которое ограничивает ее одним кругом изящных произведений, поэзией в обширном смысле. Определение узкое, в каком обширном смысле ни принимать поэзию. Почему именно отведена истории литературы область изящного и в каких пределах? Я не думаю, чтобы кто-нибудь в наше время останавливался преимущественно на эстетических вопросах, на развитии поэтических идей. Времена реторик и пиитик прошли невозвратно. Даже те господа, которые из истории литературы желали бы сделать историю поэзии, приводят в защиту себя вовсе не поэтическое оправдание, взятое из другого лагеря: поэзия — цвет народной жизни, та нейтральная среда, где бесконечно и цельно высказался характер народа, его цели и душевные стремления, его оригинальная личность.* Оправдание уничтожает само себя и прямо ведет от поэзии к жизни. В самом деле, чтобы понять цвет этой жизни, т. е. поэзию, надо, я думаю, выйти от изучения самой жизни, чтоб ощутить запах почвы, надо стоять на этой почве. Историю провансальской поэзии нельзя ограничить биографиями трубадуров да сирвентезами* Бертрана де-Борн и нравоучительными песнями Джираута де-Борнейль. Биографии трубадуров поведут к рыцарству, к жизни замков и судьбе женщин в средние века; на ярком фоне крестовых походов яснее выскажется значение любовной песни; а сирвентезы заставят говорить об альбигойцах и их непозитической литературе. Я думаю, что из обозрения не следует исключать и провансальского лудцидаря* и дидактического трактата об охотничьих птицах и наставления жонглёру. Все это также относится к истории литературы, хотя и не имеет претензии называться поэзией; разделить то и другое было бы так же неуместно, как если бы кто вздумал ограничить свое изучение Данте одной поэтической экономией его комедии, предоставив специалистам его исторические намеки, средневековую космогонию и богословские диспуты в раю. Специальные исследования этим еще не исключаются, точно так же, как не исключается история науки.

Сам проф. Шевырев, установив понятие об истории литературы как изящной словесности, был вынужден расширить свое определение, когда дошло дело до фактов. Его история русской словесности¹ всего менее история поэзии; если в ней преобладают жития и проповеди, то это только отчасти объясняется его предилекцией к тому и другому нравственному роду; на самом деле иначе и быть не могло и, нам кажется, пропорции соблюдены верно. Ярославово серебро* было, разумеется, не у места. Если в истории итальянской поэзии Рута² нам

[¹ С. Шевырев, «История русской словесности», 2 ч., изд. 2-е, М. 1859—1860.]

[² E. Ruth, «Geschichte der italienischen Poesie», 2 т., Lpz. 1844—1847.]

сообщается в двух толстых томах множество подробностей о романистах и новелльерах и почти ничего о Маккьявелли — только как об авторе Мандрагоры, — то это и не история литературы, а поэзии, как называл ее сам автор. История итальянской поэзии без Маккьявелли, без Джордано Бруно? Такое отсутствие не окупается ни историческими введениями, ни географической и политической ориентировкой, ни главами о внутреннем быте, которые с некоторого времени вошли в моду и привешиваются сюда, ни к селу ни к городу, без всякого внутреннего отношения к содержанию книги. Такие приложения ничего не помогают, ничего не разъясняют, только прибавляют лишнюю рубрику на стеснение и горе будущим писателям литературы. Пока историческая и бытовая сторона будет только приложением, Beiwerk, литературного разыскания, до тех пор история литературы останется тем же, чем была до сих пор, библиографическим сборником, эстетическим экскурсом, трактатом о странствующих сказаниях или политической проповедью. До тех пор история литературы существовать не будет.

Мы снова обратимся к журналу Зибеля, особенно интересному для нас по тем взглядам на историческую науку, какой высказали в нем передовые люди немецкой историографии, по тем надеждам, какие они возложили на будущее развитие этой историографии. В одной из первых книжек, в коротком отчете о книге Бидермана, ¹ неизвестный критик высказал свое сомнение насчет возможности истории культуры — Kulturgeschichte.* Книга Бидермана служит ему примером: несмотря на талант автора, вышло ли у него что-нибудь цельное, органическое? Цельного ничего не вышло, всего понемногу, политическая история и быт, археология и литература, философия и чего-чего еще нет? Что если все науки поднимутся и пойдут походом на Kulturgeschichte, и всякая возьмет свою часть? Всю Kulturgeschichte разберут по частям и ничего не останется. Исторический отдел отойдет к истории, философский — к философии; история культуры — ein Unding, а есть история истории, история философии, литературы и т. д. Если бы спросить автора, что такое история литературы, мы не знаем, нашелся ли бы он ответить на трудный вопрос. Если бы не нашелся — мы предложим свой ответ: история литературы и есть именно история культуры.

Теперь ясно, почему история всеобщей литературы не нашла себе постоянной кафедры в немецких университетах. Когда целые книги пишутся о частицах *sein* и *de* и баскском глаголе «быть», когда есть люди, всю жизнь посвятившие изучению Данте или бретонского круга сказаний, история литературной

[¹ К. B i e d e r m a n n, «Deutschlands geistige, sittliche und gesellige Zustände im 18. Jahrh.», Lpz. 1858.]

жизни одного какого-нибудь народа тоже требует целой жизни. Чтобы вполне понять и оценить народ в том, что составляет его личность, его самобытность, нужно самому сделаться народом, вжиться в него, акклиматизироваться в нем, если вы не родились в его среде, перенять его странности и привычки. Общностями тут отделаться нельзя, заключения о цельности развития, об общем характере народной жизни — если он есть, — должны стоять в результате длинного ряда микроскопических опытов, не быть точкой отправления; иначе предстоит опасность принять свой собственный взгляд за факт. Чем цельнее иногда является народная жизнь, тем осторожнее и кропотливее должно быть изыскание, чтобы внешнюю стройность развития не принять за внутреннюю связь явлений. Факты жизни связаны между собой взаимной зависимостью, экономические условия вызывают известный исторический строй, вместе они обуславливают тот или другой род литературной деятельности, и нет возможности отделить одно от другого. Это целая система кровообращения, где каждая жилка, забившаяся в конец живого тела, в прямой генеалогической связи с сердцем и еще неизвестно — что в этом сердце, поэзия или проза, и одна ли только поэзия составляет цвет народной жизни?

Лучшие истории литературы были написаны людьми, составившими себе европейскую известность трудами по политической истории: Гервинусом, Шлоссером, Ранке (его соч. *Zur Geschichte der Italienischen Poesie* до сих пор имеет значение).* Мы заключаем обратно: хороший историк литературы должен быть вместе и историком быта. Скажите мне, как народ жил, и я скажу вам, как он писал: лучшие историки литературы серьезно обратились к *Kulturgeschichte* — я укажу только на Вейнгольда.* Фраза Эмерсона, что каждый из нас переживает в своем уютном микрокосме всю необъятную историю человечества — останется все-таки красивой, в высшей степени гуманной фразой; надо иметь слишком широкое сердце, и оно может кончить аневризмом. Хорошо, коли удастся пережить в себе одну народную жизнь. История литературы в том смысле, в каком я ее понимаю, возможна только специальная.

Возможна ли подобного рода разработка литературной истории у нас в России — это другой вопрос. Кажется, что невозможна. Наука у нас стоит еще на степени первобытного хозяйства, приходится многое делать одними руками, что при более развитых условиях жизни распределяется между многими рабочими единицами. Да и при желании специализироваться — на чем остановиться, на что преимущественно обратить внимание, когда еще ничего нет и нет выбора? Надо по возможности дать больше *prolegomena* литературной истории, надо помочь осмотреться в массе фактов, обозначить точки опоры, на которых потом может остановиться другой, более

счастливым и более специальный труд. Такое энциклопедическое обозрение, разумеется, не должно исключать самостоятельности; если оно не пролагает новых путей, оно должно по возможности проверить пройденные западной наукой, чтобы не водиться слепо словами наставника и не повторять заученных задов. Таково, по моему мнению, назначение кафедры всеобщей литературы в русских университетах: не специальное исследование и недоверие руководствам и знанию из вторых рук, а передача результатов западной науки, критически проверенных и освещенных...

(Берлин, 18/6 декабря 1862 г.)

В области историко-филологических наук совершается теперь переворот, какого не было, быть может, со времени великого обновления классических знаний. Перевороты всегда соединены бывают с неожиданным расширением кругозора в нравственном и физическом смысле. Это тем более верно, чем дальше от начала всякой истории, где человек теснее связан с природой и его развитие еще не успело создать себе своих собственных, преданием освященных законов; где народная масса мягче и развитие ее ровнее. Чем ближе к нам, тем ярче выступает система общественных законов в ее противоположности с законами чисто физиологической жизни, которые везде составляют ее подкладку. Но эта подкладка такая далекая, она перешла через целый ряд преданий, успела формулироваться в обычай и закон, так что дальнейшее развитие уже совершается в формах этого закона и обычая. Это то, что мы называем прогрессом или органическим развитием; обратная сторона — это органический упадок, по всем правилам общества и истории, как медик заставляет умереть больного по всем правилам искусства.

Переворот наступает, когда в это тихое развитие из своих собственных начал вторгается масса новых начал и фактов, с которыми приходится считаться. В какую бы сторону ни окончилась борьба старого с новым, в результате всегда будет сделка, не победа и не поражение — это один из тех плодотворных результатов гегелевской философии, на котором тюбингенская школа построила свою историю христианства.* Отворяются новые просветы в даль, сопровождаемые часто пространственным расширением горизонта, как будто с расширением взгляда тесно соединено более широкое знакомство с внешним миром. Так открытие путей на восток в крестовых походах положило более широкое основание средневековой культуре, возвысив рыцарский идеал до рыцарей Храма и Св. Граля. В этом отношении стоит сравнить типы Вильгельма Оранского

в *chanson de geste* XI—XII веков, хоть бы с Готфридом Бульонским Тасса, в котором рыцарский идеал бретонского круга достиг своего высшего, хотя одностороннего развития. Любители эпической наивности и первобытной простоты нравов, разумеется, предпочтут аквитанского героя; здесь дело личного вкуса, здесь даже сравнения быть не может, потому что сравнение возможно только между сходными величинами и сравнивать прошедшее народа с настоящим и таким путем выводить свой осуждающий приговор, так же ни к чему не ведет, как сравнивать возможность развития с его совершением. Что сумма нравственных начал, каковы бы они ни были, в позднейших рыцарских романах несравненно больше, чем в так называемом героическом эпосе — против этого, конечно, никто не станет спорить. Что же интереснее, наконец, — прожитая ли жизнь, с ее какими ни на есть выстраданными результатами, или отсутствие всякой жизни, жизнь инстинктов и животной силы, где один богатырь прокалывает другого насквозь своим копьем, так что на высунувшийся кончик копья можно бы повесить свой плащ, «*qui s'en fust pris bien garde*»?

Те же самые крестовые походы впервые подняли значение городов и среднего сословия дома, пока рыцари добывали себе чести в Палестине. Когда вернулись они назад, их встретила целая литература фавльб и мещанских рассказов, апологов и новелл, которую они же вывезли с востока. Нет сомнения, что большая часть этих рассказов уже существовала на западе до этого, принесенная из общей азиатской родины; но недоставало толчка, чтоб им развиться в ту громадную литературу, которая понемногу заглушила рыцарскую. Толчок пришел с востока, оттуда же, откуда рыцарству его высокие идеалы борьбы и самоотвержения. Со 2-й половины XIII века литература принимает более и более мещанский, поучительный характер, место романа занимает новелла, легенда, наставление, стих переходит в прозу. На самих рыцарях поздних романов этой поры ложится фламандский отпечаток: они отправляются в путь, не очертя голову, а устроивши свои домашние дела и взяв денег, чтоб хватило на дорогу. Так продолжается весь XIV и XV век, — мы говорим особенно про Германию.

Здесь опять широкий просвет на восток и запад; греческие ученые приходят с востока, на запад отправляются европейцы отыскивать новый мир. Мы знаем, какие громадные следствия для нравственного и материального развития нашей части света имело это расширение кругозора и географических расстояний. В XVI веке сказались плоды того и другого. Мы готовы почти принять, что история или то, что мы обыкновенно называем историей, только и движется вперед помощью таких неожиданных толчков, которых необходимость не лежит в последовательном, изолированном развитии организма. Иначе говоря,

вся история состоит в *Vermittelung der Gegensätze*, потому что всякая история состоит в борьбе.* Изолируйте народ, удалите его от борьбы и тогда попробуйте написать его историю, если история будет. До тех пор мы не верим в возможность физического построения исторических явлений. История не есть физиология; если она развивается на исключительно физиологических началах — она уже не история. Бокль * попытался сделать для европейской исторической жизни, что возможно разве для каких-нибудь Эскимосов или Готтентотов, да и то пока они не увидели первого иноземца. Первый иноземец уже возмутил бы физиологический покой их жизни, правильный ход их мысли нарушил бы обмен с чужой мыслью, выросшей на иной почве, в другом круге представлений. Определить законы этих столкновений, разумеется, невозможно, по крайней мере для нас; все ограничивается такими общими истинами, как порабощение низшей цивилизации высшею, сделка борющихся начал и т. п. Для науки истории, для физиологической науки истории, не настало еще время. Да и настанет ли?

Историко-филологические занятия действительно получили в недавнее время более научное основание, чем какое имели до тех пор. Быстрые успехи, которые они сделали с тех пор, как вступили на эту новую прочную почву, заставляют надеяться на обширные результаты в будущем. Будет смело сказать, что результаты эти отзовутся на всей исторической науке, но что для первых глав своей истории цивилизации Бокль был бы в состоянии теперь же воспользоваться некоторыми из них — это доказывают труды Kuhn'a, Pictet и др. для характеристики первобытной культуры.* Вместо того, мы получаем довольно скудное описание различных влияний, какие производит на человека климат, пища и т. п. природные условия. Одним словом, строится история над человеком и вопреки человека, между тем как следовало бы построить ее из самого человека, как физиологической и психологической единицы, состоящей, разумеется, под влиянием окружающего, но имеющей достаточно материала в самой себе, чтоб из самой себя развиваться.

Для такого внутреннего построения истории, по крайней мере некоторых частей ее, всего более сделает новая наука лингвистики. Это опять же один из счастливых результатов того расширения умственного и вещественного горизонта, о котором мы так часто говорили. Англичане завоевали Индию, английские ученые завоевали индийскую науку. Sir William Jones * первый сделал открытие, что санскритский язык родственен с греческим, латинским и большинством живых европейских языков. Открытие, кажущееся само по себе маловажным, повело за собой классические труды Боппа, совершенное обновление филологических занятий. Санскритский язык, вве-

денный в систему прусского университетского образования усилиями Вильгельма Гумбольта и Альтенштейна, в редком из немецких университетов не имеет теперь представителя, кафедры его распространились даже в Америку и, вместе с тем, изучение сравнительной грамматики. Англичане уже успели написать популярное руководство for the use of students. Выше замечено было, какое громадное влияние на научные приемы исторической дисциплины могут иметь новые успехи языкознания. Недаром Штенцлер еще в этом году провозгласил сравнительную грамматику частью сравнительной истории культуры. (Ich betrachte daher die vergleichende Grammatik nur als einen Zweig der vergleichenden Kulturgeschichte des ganzen Volksstammes.)* Не говоря уже о том, что при ее помощи осветились такие темные стороны исторического мира, до которых не смела дотрагиваться археология, — она вызвала науку сравнительной мифологии. И на изучение собственно германского эпоса и новеллы распространилось ее влияние; как прежде была манера говорить о заимствовании, когда речь шла о сходстве двух повестей, так теперь приучились указывать на общее всем нам отечество в Азии, откуда мы вынесли язык, одни обычаи и поверья. Быть может, эти указания заходят даже слишком далеко, употребляются во зло, под влиянием исключительной любви к народной литературе. Заимствование, видите ли, оскорбительно, наследство не оскорбительно, хотя наследство то же заимствование, особенно из таких далеких рук, как наши праотцы на Иранской возвышенности. Таким образом, пакал Гитонадешти,* упавший в кадку с синей краской, и рассказ о Рейнгарде-Лисе, окрашенном в золотой цвет, приводится в филиацию к одному общему прототипу сказания. «Наши немецкие ученые, — говорит Гервинус по этому поводу, — помогли создать новую науку языкознания; сродство новых языков между собою всюду указывало им на древний источник. Это было естественно, потому что языки можно изменять до неузнаваемости, но совершенно отложить нельзя. Другое дело сказания, поэтические произведения. Крестовые походы заглушили почти всякую память о времени Оттонов, переселение народов уничтожило в нашем отечестве все великие воспоминания о прошедшем; — и среди этих великих опустошений страны, среди бог знает скольких тысячелетий переселений, сохранилась басня об окрашенной в золото и синее лисице! И то уж удивительно, что в языке многое сохранилось, о подвижной саге мы не можем предположить того же самого. Нам кажется, что даже и в языке слишком мало обращали внимания, что одинаковый дар наблюдения, обращенный на одни и те же предметы, мог самостоятельно найти сходные выражения для внутренних впечатлений и, вероятно, часто находил. Если, при всяком сходстве в истории, отправляться от такого предполагаемого доисторического сродства — то не было бы закона

*внутреннего развития, и никакой народ, ни один человек не мог бы сделать шагу, не заимствуя».*¹

Как мы сказали — к отысканию этого «закона внутреннего развития» проложен путь в новом философском направлении, какое получила в наше время наука языка. Мы видим, как постепенно от отвлеченных вопросов о начале языка она переходит к таким живым вопросам, как начало мифа, обычая, народного характера, народной психологии. Введение в литературную историю, которое Штейнталь читает в этом семестре, также относится к разряду дисциплин, получающих новый смысл и более ясное значение под влиянием философско-лингвистического взгляда. Когда Штейнталь спрашивает себя о начале искусства и находит его в религии — это имеет совершенно другой смысл, чем известные всем повторения о происхождении драмы из среды Дионисовых празднеств, о религиозных началах греческого ваяния и т. п. — Известное всем эмпирическое отличие поэзии от других изобразительных искусств, будто поэзия изображает действие, ваяние и живопись — состояние, получает более глубокое значение, когда оно сравнивается с отличием символа и мифа, слова и предложения. Слово — это символ; предложение, фраза — миф. Как в представлении Штейнталья слово произошло из предложения, символ из мифа, так поэзия должна была явиться раньше других образовательных искусств. Надо было существовать мифу, — в поэзии, чтобы образовательные искусства могли изобразить его символически.

Таким образом, миф, язык и искусство приводятся к одному высшему единству и взаимно друг друга объясняют. Многое, что до сих пор оставалось неясным, в примечаниях и дополнительных параграфах, войдет теперь в самый текст. Наука об изящном должна подвергнуться коренному изменению вместе с ветхою истиною о тождестве прекрасного, истинного и добра.

Сколько можно было заметить из предыдущего, «введение» Штейнталья отличается эстетически-критическим характером, поставляет общие вопросы о прекрасном, о форме, об отличиях искусств; исторический обзор понятий об истории литературы от древних Греков до Шлегелей и Гервинуса занял один несколько лекций. В моем первом отчете мне удалось высказать мой взгляд на изучение литературной истории. На вид поставлена была задача — проследить историю образования, не ограничивая ее одною *Geschichte der Dichtung*, допуская в нее и историю философских построений и религиозных идеалов. Задача, которая многим покажется не по силам, по силам науке. Штейнталь понимает дело совершенно иначе. Для него история литературы совершенно эстетическая дисциплина, *eine ästhe-*

[¹ G. Gervinus, «Geschichte der deutschen Dichtung», Lpz. 1853, т. I, стр. 131, курсив А. Н. Веселовского.]

tische Disciplin; die Literaturgeschichte ist nur die Geschichte der eigentlichen Kunstdarstellungen auf dem Gebiete der Literatur. Какие произведения составляют предмет истории литературы? Solche Werke, deren ganzes Wesen vollständig auf der Form beruht. История, красноречие, философия лишь настолько привходят в историю литературы, насколько они отличаются изящной формой. На этом основании Фукидид и Платон найдут себе место рядом с Гомером и Софоклом, Кант и Фихте останутся за дверьми или поместятся разве в приложении. Разумеется, здесь надо взять в расчет национальные особенности: немцы обращают внимание более на содержание, чем на форму; им, главным образом, важна добыча мысли, в какой бы форме она выражена ни была. Оттого нет на свете ученых, которые бы так дурно писали, как немецкие. Другое дело французы: те уважают хороший стиль и потому хорошо пишут, читают до сих пор Боссюэ, между тем как едва ли кто в настоящее время возьмется за Гердера, который, однако, хорошо писал. Таким образом, становится неясна граница между хорошо и дурно пишущими учеными и вместе с тем неясен критерий, кого допустить в историю литературы, кого нет. Да и на каком основании допустить? Штейнталь сам называет научный язык — eine wissenschaftliche Notsprache, как есть деловой язык, язык обыденного разговора. Красив ли этот научный язык или нет, даже при отсутствии всех специальных терминов и ученых оборотов, он останется eine Notsprache уже по тому одному, что глубоко обусловлен содержанием исследования, логическим развитием мысли. Если эта мысль не должна иметь место в изложении истории литературы, то как бы ее изложение ни возвышалось над уровнем обыкновенного научного Notsprache, как напр. язык Lotze в его «Микрокосме», оно все же в историю литературы не идет, разве в особую главу «о приятном слоге».

Мы оставляем другим решить, не слишком ли узко очертил Штейнталь границы литературной истории? Мы себе объясняем дело таким образом. Существует рубрика под названием история литературы; ее границы неясны, они расширяются по временам до принятия в себя таких элементов, которые с своей стороны успели сложиться в особые науки. Надо было определить границы, провести между, до которой позволено доходить литературной истории и за которой начинаются чужие владения. Эти владения — политическая история, история философии, религии, точных наук. На долю истории литературы останутся, таким образом, одни так называемые изящные произведения, и она станет эстетической дисциплиной, историей изящных произведений слова, исторической эстетикой. Это зовется узаконением и осмыслением существующего. Без сомнения, история литературы может и должна существовать в этом смысле, заменяя собою те гнилые теории прекрасного и высокого, какими нас занимали до сих пор. В руках Штейнталья оно так

и осталось бы; но нужно иметь его талант, и мы боимся, что при таком направлении, да в других руках, история литературы всегда будет иметь теоретический характер или сделается неверна самой себе и, выйдя из желания заниматься одними только поэтическими произведениями, принуждена будет прибегать за объяснением их к особенностям политического и религиозного развития. *Geschichte der deutschen Dichtung* Гервинуса дает гораздо больше, чем можно бы ожидать по ее заглавию. И выходит, что вместо того, чтоб оставлять себе лазейку на всякий случай, лучше прямо сознаться, что границы литературной истории придется определять иногда гораздо шире, чем кругом исключительно изящных произведений. Осмысляя существующую рубрику, можно, я думаю, предложить и новую. Мы предложили историю образования, культуры, общественной мысли, насколько она выражается в поэзии, науке и жизни.* Точные науки приходят, разумеется, только своими результатами, как вообще на культуру они стали иметь влияние только в последнее время...

[Берлин, летом 1863 г.]

ИЗ ЛЕКЦИЙ ПО ИСТОРИИ ЛИРИКИ И ДРАМЫ (ТЕОРИЯ ПОЭТИЧЕСКИХ РОДОВ В ИХ ИСТОРИЧЕСКОМ РАЗВИТИИ, ЧАСТЬ II)

ЛЕКЦИЯ ПЕРВАЯ

Введение

М. Г. В нынешнем году я буду продолжать курс предшествующего года и представляю вам историю развития лирики и драмы. Относительно плана изложения я буду следовать тому, которым руководился, читая историю эпоса. Моя задача проследить развитие, генезис лирики и драмы, причем я буду строго отделять вопросы формы от вопросов содержания. В прошлом году мы начали с эпоса, ибо литературно он первый получил индивидуальность, так что древнейшие памятники литературы принадлежат именно к области эпической поэзии и дают материал для критики тогдашнего мирозерцания и развития народа. За эпосом идут лирика и драма, вызванные новым развитием личности; таким образом литературно они индивидуализировались позднее эпоса, но как форма они восходят к той же поре, как и эпос. Вот почему надо будет начать с самого начала, с зарождения лирической формы, т. е. с того момента, когда о лирике, как особой форме литературы, не было еще и речи. В прошлом году мы пришли к результату, что за большими эпопеями Илиадой, Одиссеей, Магабгаратой, Рамайной, за средневековыми эпопеями, каковы Нибелунги, Песнь о Роланде, Поэма о Сиде и т. п., стоит лирико-эпическая кантилена.* Это заключение важно для нас и его следует обобщить. Итак, за эпосом стоит смешанная форма, и чем дальше мы идем в глубь истории, тем большие размеры принимает этот синкретизм. В то отдаленное время драма не делилась еще от эпоса и лирики, кроме того существовала тесная связь поэзии с музыкой и мимикой. Стало быть, мы имеем вначале дело с общим синкретизмом, из которого затем происходит

выделение, в силу известных исторических обстоятельств. Есть поэтому возможность указать, отчего выделилась поэзия эпическая, лирика и наконец драма.

Итак, мы должны отправиться от поэтического синкретизма, стоящего в начале всякого развития, от того момента, когда мимика, орхестика, музыка существовали совместно с поэзией, чем и объясняются явления стиха, строфичности и др. музыкальных элементов, представляющих результат этого синкретизма. Материала, которым нам придется орудовать, немного.

Это во 1-х материал, не очень давно собранный, материал народной поэзии, стоящей на древней степени развития, кроме того кое-какие факты сообщаются и из более древнего времени. Мы сказали, что за эпопеями стоит лирико-эпическая кантилена. Такие кантилены существуют, такова напр. Песня о Фароне,* которая зародилась после известного события, пелась и послужила для более обширного рассказа. Тут соединение лирики с эпосом, кроме того есть сведения, что эти песни пелись, сопровождаемые пляской, музыкой, что сохранилось и поныне в обрядовой поэзии. Этим синкретизмом отличается вся славянская и южно-итальянская народная поэзия. Стало быть, мы имеем право обратиться к материалу народной поэзии и поддерживать материал, даваемый ею, отрывочными фактами из более древней поры.

Как и в прошлом году нам придется начать дело с вопроса о том, что такое лирический стиль, придется изучить его в связи с мирозерцанием народа в начале поэзии. Мы увидим связь между языком поэзии художественной и народной и встретимся с отрывками мифических представлений.

Прежде всего я обращаю внимание на значение лирического параллелизма; на музыкальный параллелизм, обусловленный связью музыки и поэзии; на лирические повторения, соответствующие лирическому пафосу, наконец на рифму. Переходя к вопросу о зарождении лирических форм, мне придется указать, как из первоначального синкретизма выделились эпос, лирика и драма. Должно заметить, что начало, например, греческой драмы можно проследить довольно основательно, привлекая к ее объяснению материал современной обрядовой поэзии. Таким образом, после характеристики лирического стиля и форм обрядовой поэзии можно приступить к вопросу о зарождении лирики, о характере лирики. Затем, надо будет указать на характер христианских влияний, ибо переход к новому времени немислим без указания на то, как христианство помогло или затормозило развитие поэтической мысли. Далее я прослежу генезис средневековой лирики и отделю элементы народные от искусственных. И в вопросе о драме надо определить, что было свое, что чужое, что дала народная фантазия, церковь, классическое предание, не умирившее в течение средних веков и продолжавшееся в тогдашних играх; наконец, что дала эпоха

возрождения. Поэтому является вопрос, почему европейская драма пошла таким путем. Указанием на Шекспира и испанскую драму я закончу свой обзор, если только позволит время, что впрочем очень трудно исполнить вследствие той массы материала, который нам придется привлечь.

Теперь я перехожу к генезису лирического стиля, стиля пафоса. Раньше мне пришлось характеризовать стиль эпоса в связи с мирозерцанием эпической поры; пришлось указать на ряд явлений, отражающих это мирозерцание, каковы эпитет, сравнение, повторение и т. д. В сущности и теперь придется орудовать тем же материалом, но с другой целью и с иным освещением. Лирическое слово развилось из тех же элементов, как и эпическое слово, но исполнение несколько другое. Стало быть, разбор лирического слова будет дополнением к характеристике эпического стиля. Я буду останавливаться на явлениях выдающихся, потому что этот вопрос еще не разработан: нет такого труда, который бы соответствовал моей идее. Поэтому я не могу вам указать сочинение, приблизительно соответствующее моей программе. Я буду указывать лишь на сборники фактов и отдельные статьи.

Генезис лирического языка *

Источник лирического стиля следует искать в той же среде, из которой мы вышли в прошлом году. Этот источник — анимизм древнего мирозерцания, или антропоморфизм, антропопатизм, зовите как угодно. То есть, человек переносит свое я на природу, особенно на те объекты, которые подходят к форме его жизни; вся природа является чем-то живым. Антропоморфизм указывает на тождество природной и человеческой жизни; стало быть, человек не ставит грани, не выделяется от природы. С этого начинается целое развитие. Мы выберем один частный факт, чтоб показать, как от одного представления человек доходил до нового, но все-таки остающегося в прежней форме. Я имею в виду поверие о происхождении людей от животных и растений. Если установить тождество природы и человека, эти мифы становятся ясны; они распространены везде: у греков, славян, германцев и т. д. Только выражение этого поверия разнится, а сводится все к одному типу. У базутосов, дамаров, юрказов, прокезов, у обитателей Конго, у Иранцев, в древней Эдде, у Гезиода, у алтайцев и римлян существует поверие, что люди произошли от деревьев. Если у некоторых из них и нет такого прямого указания, то все-таки у них есть мифы о том, что растение имеет оплодотворяющую силу мужского семени, а это есть осколок мифа, говорившего о происхождении от растения. На эту тему говорит целый ряд сказок Европы, Кавказа и Азии. И наоборот существует другой ряд мифов,

говорящих о происхождении растений от живого существа. Многочисленные примеры вы найдете, не говоря уже о Deutsche Mythologie Якова Гримма и Поэтических воззрениях славян на природу Афанасьева,* в недавно вышедшем сочинении И. Мандельштама: «Опыт объяснения обычаев (индоевропейских народов), созданных под влиянием мифа». Часть 1-я, СПб. 1882 года (стр. 24—41). Тут сведены предания о зарождении человека от плода или растительного семени, о происхождении растения от живого существа, о названиях людей от цветов (указания на это в большом количестве у Я. Гримма) и наоборот о названии растений мужскими именами. К этому примыкает ряд рассказов о метаморфозе людей в растения, которые и в новой форме продолжают прежнюю жизнь. В литературной обработке романа о Тристане и Изольде, сделанной еще до Готфрида Страсбургского Эйльгартом Оберге в 1210 году, мы встречаемся с заключительным стихом, в котором говорится, что на могиле Тристана была посажена виноградная ветвь, на могиле Изольды — розовый куст; так крепко срослись они вместе, что никакими средствами нельзя было разнять их (Мандельштам, ч. 1, стр. 64—65). Сюда относится целый ряд примеров из песен шведских, бретонских, болгарских, серболужицких, русских и особенно южно-русских. Вот одна из южно-русских песен: явор с тополью выросли на могиле мужа и жены, разлученных злой свекровью. На могиле мужа вырос зеленый явор, на могиле жены белая роза и

стали ж их могилы та присуватися,
став явір до тополи та прихилятися.

(Ср. Костомаров, «Беседа», 1872, кн. VI, стр. 56)*

Очевидно, мы тут имеем далекое отражение того, что прежде считалось тождеством. Но и в народной песне, и в романе о Тристане уже нет более верования, осталась лишь форма, отвечающая новым потребностям. Между древним мифом и этим романом прошло целое развитие мысли. Сначала так верили, потому что вера соответствовала понятию о тождестве природной и человеческой жизни. Но вот эта идея смягчилась: дерево *как будто* сохраняет часть жизни, с ним говорят, в нем ищут сочувствия. Общим субстратом является, стало быть, то основное воззрение, которое мы назвали анимизмом, но между древнейшей порой и мирозерцанием народной песни сказывается разница, ибо в последней сохранилась лишь форма тождества, а отношение к природе уже изменилось; то, что прежде было делом веры, знания, сделалось ныне образом. Так что наш язык есть сколок с древнего мифического языка; но старая форма наполнилась новым содержанием жизни. Этому отвечает то, что я называю параллелизмом. Он состоит в следующем: выбирается какой-нибудь мотив из природы и ставится рядом с картинкой из человеческой жизни. Между обоими есть нечто равно-

правное, они не уравниваются, а стоят каждая сама по себе. Я имею в виду то явление параллелизма, которое сходно во всех поэзиях и особенно свежо сохранилось в песнях славяно-грекорумынского мира. Сущность его состоит в том, что на ряду с картинкой из жизни духа стоит картинка из жизни природы, ничем не связанная с последней. Иногда эта картинка развивается так, что движение обнаруживается и в первой, и во второй, и вы таким образом колеблетесь между двумя параллельными картинками, связь которых не выяснена. Выбрать пример такого параллелизма легко, стоит только раскрыть любой сборник малорусских, немецких, болгарских, литовских песен, а также испанских и итальянских. Изучая историю этого параллелизма, мы объясним себе ряд явлений в области символического языка и т. д. Вот несколько примеров:

- 1 Зялёный лясочик
К зямле приклониўся,
А што ж ты, парнишка,
Холост, не жаниўся.

(П. Шейн «Белорусские народные песни», 534) ¹

- 2 Схилилася вишня
Від верху до кореня.
Поклонися, Марисю,
Через стіл до батенька.

(П. Чубинский, IV, 151) ²

- 3 Няпраўдзiвая калiна кавала:
Цвeсць ня буду...
Няпраўдзiвая дзeвiца кавала:
Замуж ня пойду.

(Шейн, 479)

- 4 Ой яворе велeнeнькiй, не шуми-ж на мeнe.
А ты милый, чернoбровый, не сварись на мeнe

(Шейн, 261)

- 5 Среди озера водяная лилия
Ростет, цветет одинешенька;
Болит, тужит моя душенька
По красавце, по милом дружке.

- 6 Рабина — рабинушка,
Рабина моя!

[¹ Записки Русского географического общества. По отделу Этнографии, т. V, 1873, стр. 281 сл. «Белорусские народные песни», собр. П. В. Шейном.]

[² Труды Этнографическо-статистической экспедиции в западно-русский край, снаряженной Русским географическим обществом. Юго-западный отдел. Материалы и исследования, собр. П. П. Чубинским, 7 т., 1872.]

Чему ты, рабинушка,
Рано отцвела?
Дзеўчина, дзеўчинушна,
Дзеўчинка моя!
Чему ты, дзеўчинушка,
Засмуцілася?

(Шейн, 524)

- 7 Раз, не два раза в лето отцветает черемуха,
Раз, не два раза весело живет девица.

(Литов. пес.)

- 8 Елиночка зиму и лето зелена,
Наша Маланка нешто дзень весела.

Если разобрать все эти примеры, то вы получите ряд параллелей: лес — парень, вишня — Марися, калина — девица, явор — милый, рябина — девчина, черемуха — девица, ель — Маланья и т. д. Параллель касается не только субъекта, но и объекта действия и даже некоторых признаков субъекта.

Так: явор *шумит*, милый *журит*; вишня клонится до *корня*, Марися — до *батьки*; зеленый — веселый (параллель между признаками) и т. д. Исходя из единичных черт, сравнение могло быть распространено и на целое, так что часто можно народную поэтическую символику объяснять как результат древнейшего поэтического параллелизма. В самом деле, уже в приведенных примерах вы могли заметить целый ряд растений, цветов, являющихся носителями какой-нибудь идеи, показателями известного настроения, символами. Мифологи, встречаясь с ними, решают дело просто: они аподиктически утверждают, что этим цветам давалось прежде особое значение, что рута например означала девственность. Но почему возник этот символ, на этот вопрос они не дают ответа. Таким образом, ничего в сущности не объясняя, они объясняют всю символику. Я решаю себе дело так: первоначально в песне фигурировал параллелизм образов, но в силу вещей одна из параллелей выпадала, и за цветком утверждалось символическое значение. Такого рода воззрение устраняет ряд ненужных гипотез о данном сверху, необъяснимом значении цветка. Для решения этого вопроса наша славянская поэзия дает богатый материал, за который, однако, в силу нашей косности, никто еще не принимался, так что за это дело взялись немцы. Я укажу на довольно большую брошюру Ваккернагеля «Die Blumen und die Farbensprache im Mittelalter»,¹ где собрана масса фактов. Ваккернагель пришел к выводу, что более древнею является символика цвета (color), и только с конца XIV в. выступает символика

¹ Wilhelm Wackernagel, «Kleinere Schriften», 3 т., Lpz. 1872, т. I, стр. 143—240.

цветов (flos). При решении вопроса Ваккернагель орудовал материалом средневековой французской и немецкой лирики. Средневековая лирика имела в основании народный элемент, но далеко удалилась от чистого народного источника: католическая традиция, школьные аллегории и т. д. оказывали на нее известное влияние. Тогда царила символика цвета: красный, голубой, желтый цвет встречались чуть не в 10 употреблениях. Когда же с конца XIV в. поднимаются города, когда падает рыцарская лирика и впервые является в записи народная песня, когда она вторгается, как нечто данное, является и новая мода: символика цветов (flos). Но в сущности эта черта народной поэзии чрезвычайно древняя и от нее именно следовало бы отправиться германскому ученому.

ЛЕКЦИЯ ВТОРАЯ

Разбор параллелизма дает возможность осветить понимание народных заговоров. Заговор, как известно, состоит из 2 частей, связанных таким же параллелизмом, каким связаны обе части в формах, мною разобранных. При этом я совершенно игнорирую назначение заговоров и указываю лишь на их форму. В одном из них говорится: в печи горит огонь и тлит дрова, так бы тлело и сердце (имя рек). Удалите это пожелание («так бы») и вы увидите ту же параллель, как в выше приведенном примере: дева печалится, вишня клонится. Форма совершенно та же. Такова одна группа явлений поэтического параллелизма.

Вторую группу составляют явления отрицательного параллелизма, встречающиеся в поэзии славянской, литовской, новогреческой, отчасти в немецкой. Схема его: «не то, а это».

То не кукушка в роще темной
Кукует рано на заре,
В Путивле плачет Ярославна
Одна на городской стене...

(Козлов: Плач Ярославны)

Стало быть, не две формулы ставятся, как равнозначные, а, напротив, одна исключается, именно выделяется картинка из жизни природы. Такой параллелизм представляется мне более личным, чем предыдущий, отражающий первобытный анимизм. Другая форма выделения, тоже обычная в народной поэзии, представляет накопление отрицательных параллелизмов. В 2-м томе «Причитаний Северного края» Барсова¹ их целый ряд: «не бедая береза нагибалася, не шатучая береза

[¹ «Причитания Северного края», собр. Е. В. Барсовым, ч. I (1872), ч. II (1882). Ср. рецензии Веселовского «Беседа», 1872, кн. V, стр. 97—102, и «Russische Revue», т. 3, стр. 487—524.]

расшумелася» и т. д. Этот параллелизм встречается и в «Слове о полку Игореве»:

Не буря соколы занесе чрезъ поля широкая,
галици стады бѣжать къ Дону великому.

Или вот еще пример из народной песни:

Не буйные ветры
навеяли;
Не званы гости
наехали.

Такой параллелизм показывает, для меня по крайней мере, более позднюю стадию развития, так как тут нет равноправности обеих частей. Это просто сравнение, причем сравниваемые части сходны только снаружи.

К 3-й группе параллелизма я отношу ряд фактов, представляющих искажение древнего параллелизма. Изучая народную поэзию, вы часто встретитесь с рядом формул, которые как-то не клеятся с последующим ходом песни. Формула становится общим местом, которым начинают орудовать, как материалом поэтического языка. Так некоторые песни начинаются вопросом: гром ли гремит? земля ли трясется? Ни то, ни другое, ни третье, а вот то-то. Здесь певец орудует параллелизмом, который некогда имел реальное значение, орудует как риторической формулой, обветрившейся, утратившей прежний смысл. Формула стала ни больше, ни меньше как топином.* В моей рецензии на «Материал и исследования, собранные П. П. Чубинским»,¹ я выбрал и изучил несколько песен со стороны их структуры, и оказалось, что можно выделить ряд общих мест, которые новейший певец переносит из одной песни в другую. К этому разложению параллелизма относится другое явление, которое легко объяснить с точки зрения поэзии славяно-греко-румынской. Это явление встречается в целой группе итальянских народных песен, известных главным образом в Тоскане и, вероятно, пришедших с юга. Это так называемые *stornelli*, или, как иначе зовутся, *fiore*, по начальному запеву, ограничивающемуся одним полустихом с упоминанием цветка: *fior di limone* и т. п. Следующее затем дву- или трехстишие развивает общее место лирики, часто вне всякой связи с запевом о цветке. *Stornelli* творятся ежеминутно и составляют народный дар поэзии. Можно предположить, что вначале эта связь существовала, определенная такими же символическими мотивами, которые ощущаются, как живые, в народной песне малорусов. На это явление обратил внимание Шухарт.² В своей крайне

[¹ См. «Отчет о 22 присуждении наград гр. Уварова» (Зап. Акад. Наук, 1880, т. XXXVII, прилож. № 4, стр. 167—230.).]

² Hugo Schuchardt, «Ritornell und Terzine», Halle, 1875 [оттуда, стр. 396—97, 417, 419 — последующие примеры].

старательно сделанной работе Шухарт доказывает, что никогда название цветка в stornelli не состояло в связи с последующим, что это просто лирическое изливание, дар милой. Правда, у Шухарта встречается указание, что и в румынской поэзии есть песни с запевами: белые цветы, вслед за чем идет более связанное, иногда явственно, иногда символически понимаемое изложение. Не решая вопроса о румынской песне, считая это не своим делом, он доказывает полное отсутствие связи в stornelli запева с изложением. С нашей точки зрения, может быть, окажется, что между этими мелкими пьесами возможно уследить связь, ныне забытую. С ослаблением внутренней связи запев спустился до значения мелодической прелюдии, настраивающей чувство, не определяющей точно его последующее развитие; еще далее — забыто и это его значение, осталась привычка начинать stornello названием какого-нибудь цветка — хотя бы даже бессмысленным fior di carta (цвет бумаги).

Вот один образец:

Fiore di canna!
 Chi vo'la canna vada a la caneto,
 Chi vo'la neve vada a la montagna,
 Chi vo'la figlia accarezzi la mamma.

Цвет тростины!
 Кто хочет (достать) тростину, пусть пойдет в чашу.
 Кто хочет (достать) снега, пусть пойдет на горы,
 А кто хочет дочку — пусть приласкается к маме.

Вот еще несколько вариантов другого stornello, выбранных мною из 12 экземпляров:

- 1 Цвет тростника!
 Тростина долгая, гибкая.
 Женщина к тебе ластится
 И ватем обманет.
- 2 Цвет тростника!
 Когда тростина большая — она гибкая.
 Так же гибка и ты станешь.
- 3 Цвет тростника!
 Не доверяй словам девы.
 Сначала она скажет да,
 А потом тебя обманет (в Неаполе вар.: Сперва скажет: люблю).

Вторая группа:

- 4 Цвет тростника!
 Сжался надо мной.

Возьми меня за себя.
Твоя мать будет этим довольна.

5 Цвет тростника!
Помолись от сердца мадонне,
Чтобы она вставила отца и мать
Сказать: да.

6 Цвет тростника!
Я брожу по улице, как голубь,
Я недоросток, а он сделал
Меня матерью.

Если обобщить эти варианты, то представится известная связь запева с изложением. В первой группе тростина является гибкой, извивающейся, как символ неверной девушки; во второй группе тростина — символ одиночества, как и в румынской поэзии. Можно отыскать, стало быть, следы забытого параллелизма. Прежде между образом, заимствованным из природы, и следующим актом сознавалось отношение, но теперь все отношения забыты, и народ играет этим запевом до того, что иногда вместо *Fiore di canna* поет *Fiore di Farina* (мука). Все-таки при помощи славяно-греко-румынской поэзии можно уяснить нечто из этих *fiogi*.

Вот пример из русских песен:

- 1 Зеленая сосенка, желтый цвет!
По что тебя, Федора Алексеевича, долго нет? ¹
- 2 Зеленая рутонька, жовтій цвіт,
Не піду я за нелюба, — піду в світ,
Перечеплю рушничек без плече,
Не іден за мною заплаче. ²

Тут рута, как *Fiore di canna*, — символ одиночества, разлуки, удаления от любви.

Остается коснуться еще одного факта, тоже представляющего искажение параллелизма. Это одночленный параллелизм, т. е. такой, в котором нет рядов, а просто одна картинка из природы. Этот параллелизм дает нам возможность объяснить художественный пейзаж, в роде Гейневской «Сосны», где вторая половина откинута и тем не менее чувствуется.

В одной сербской песне (в сборн. Караджича) ³ Бег Драгутин говорит с братом: им хотелось бы жениться, но если они возьмут двух сестер, будет ссора. И вот дальше следует одночленный параллелизм: «между нами растет терновник, потечет вода...» Одним словом следует картинка природы, пейзаж, являющийся

[¹ П. Шейн, «Русские народные песни», 1870, стр. 448, № 21.]

[² П. Чубинский, «Материалы», т. IV, № 77.]

[³ Српске Народне Пјесме, изд. Вуком Караджичем, кн. 1—4, 1824—1833 гг. (новое издание 1891 г., 10 т.).]

выражением человеческих ощущений. Это явление может также разъяснить и структуру некоторых одночленных заговоров, где последующее отношение забыто, а представляется лишь одна сторона дела, без обращения. Еще более встречается одночленный параллелизм в песнях свадебных, где он поможет нам избежать той крайности, в какую впал Сумцов («О свадебных обрядах, преимущественно русских», Харьков, 1881), объясняющий все браком солнца и луны.* На этом же принципе одночленного параллелизма основаны и наши загадки, так как с формальной точки зрения они представляют параллель, в которой одна часть подразумевается и возбуждает вашу пытливость. Итак, мы пришли к 2 группам параллелизма: 1) положительному параллелизму с его подразделениями на отрицательный параллелизм и накопление отрицательных параллелизмов; 2) искажение параллелизма, к которому примыкает одночленный параллелизм.

Если перенестись затем в стиль поэзии художественной, мы придем к тем же результатам. Попытка объяснить психологию лирики была сделана на западе, но дело начали с Гейне, Ламартина и т. д., то есть с того, с чего начинать нельзя. Во всяком случае чувствуется потребность поставить поэтику на новые начала. Попытка сделана была Дюпрелем (Du Prel) во 2 № сборника *Darwinistische Schriften*.* Он хотел приложить теорию Дарвина к изучению форм поэзии. В сущности Дарвин тут не при чем. Просто Дюпрель действует на основании реальных фактов и касается палеонтологии лирики, то есть того, чем мы занимаемся теперь: он указывает на связь между мирозерцанием древнего мифа и языком и, собирая немецкую новую лирику, усматривает в ней отражение мифического мирозерцания. Но он, как и Вакернагель, должен бы был начать дело с народных песен и постепенно подойти к художественной лирике.¹

ЛЕКЦИЯ ТРЕТЬЯ

В прошедший раз я остановился на разборе вопроса, интересного для истории развития лирического стиля, а именно — на разборе поэтического параллелизма, начиная от его возникновения и восходя до его новейшего развития. В начале мы видели в языке явление тождества, которое потом обратилось в ряд новых явлений — каковы сравнение, уравнивание и т. д. В результате получилось, для меня по крайней мере, что наш поэтический стиль есть несколько измененный сколок со старого мифического языка. От представления о тождестве мы перешли к явлениям параллелизма положительного, отрица-

¹ Пособиями при составлении лекции служили: И. Мандельштам, «Опыт объяснения обычаев, созданных под влиянием мифа» (1882). А. Н. Веселовский, Рецензия на «Материалы» Чубинского. [Прим. М. К.]

тельного; мы видели затем искажения параллелизма, т. е. тот случай, когда осталась лишь одна сторона сравнения: это так называемый одночленный параллелизм. Мы пытались объяснить, при помощи параллелизма, ряд явлений поэтической символики, структуру заговоров, загадок и т. д.

Я думаю теперь еще раз вернуться к этому вопросу, имея в виду пополнить сказанное рядом примеров. Начну по рубрикам для того, чтобы поставить несколько новых вопросов. По поводу параллелизма полного, который я считаю существующим в начале развития, я укажу примеры из народной поэзии славян, а это и есть та почва, на которой возможно решение занимающего нас вопроса.

Малор. п.

- 1 Ой, пойду в садочек,
Лист опадает.
Бедная моя головушка,
Милый покидает.

Здесь опадение листов равно разлуке.

- 2 Заковала вазуленька
У лесе, на дубе:
Заплакала Марусенька
У церкви, при слюбе.

(Песни Галицкой и Угорской Руси,
собр. Я. Ф. Головацким) ¹

Здесь куковать = плакать.

- 3 По под мостом, мостом
Трава зеленеет,
За хорошим мужем
Жена молодеет.

(зеленеть = молодеть; сохнуть = гибнуть).

У Бессонова (Болгарские песни) ² есть песня:

- 4 Черней, милый лес,
Станем чернеть вдвоем:
Ты потерял листья,
Я — первую любовь.

Разлука часто также выражается разливом воды:*

Не полая вода
Луга поняла;
Хотят мои недруги
Разлучить меня с батюшкой.

[¹ Народные песни Галицкой и Угорской Руси, собр. Я. Ф. Головацким, ч. I—III, 1878. Сл. ч. III, отд. 2, стр. 276, № 9 (Свадебные песни).]

[² Болгарские песни из сборников Ю. Венелина, Н. Катранова и других болгар, издал Петр Бессонов, 1855.]

Иногда конкретное представление разлуки заменяется представлением печали, имеющим уже более общий характер. Например:

Вода поняла луга,
Маруся печальна.

Тут печаль есть результат разлуки, стало быть, конкретное понятие заменено более общим.

Мутная вода ставится всегда рядом с печалью, светлая — с радостью.

Малор. п.

Отчего в пруду вода замутилась?
Отчего девушка не весела?

В болгарских песнях (у братьев Миладинов¹) расцветание цветка приравнивается к выходу девушки замуж и т. д.

Есть еще уравнение из мира птиц. Напр.: птица высоко летит, это = свободе, счастью, веселью, раздолью, и наоборот = горю, стесненному положению человека. Вам, вероятно, известны многие сравнения из Слова о полку Игоревъ, где вы найдете целый ряд таких отражений поэтического параллелизма. Тут битва представляется ораньем, пиром, молотьбой.

1 На Немизъ снопы стелють головами,
Молотять чеи харалужными,
На тоць животь кладуть,
Вѣють душу отъ тѣла.
Немизъ кровави брезѣ
Не бологомъ бяхуть посѣяни,
Посѣяни костью рускихъ сыновъ.

(битва = молотьбе).

2 Ту кроваваго вина не доста;
Ту пирь докончаша храбрии Русичи:
Сваты попоиша, а сами полегоша за землю Рускую.

(битва = пиру).

Во всех этих примерах мы видим ряд полных параллелей.

Перехожу теперь к тем явлениям, которые я назвал искажением параллелизма. Оно состоит в том, что или выпала 1 часть параллели, или сократилась, или 1 часть потеряла свое конкретное значение и замещена каким-нибудь представлением более общего характера. Оттого часто попадают совершенно

[¹ Братья Димитрий и Константин М и л а д и н о в ц и, «Балгарски народни песни», б. г.).]

непонятные сопоставления. Вот пример замены одной параллели другой более общей.

Заиграли гусли по высокому терему;
Пролилися слезы по белому лицу.
Взговорила свет Прасковья душа.

Вы ожидаете какой-нибудь другой параллели, ожидаете чего-либо соответствующего игре на гусях и вместо нее встречаетесь с этой, повидимому, не идущей к делу. Но дело легко объяснится, если вспомнить одно сопоставление, встречающееся в народной поэзии: «Лебедь тикала, — девушка плакала». В приведенной песне плач (= игре на гусях) забыт, и слезы стоят рядом с игрой на гусях. Стало быть, если восстановить первоначальный вид этой параллели, то получим:

Заиграли гусли по высокому терему,
Взговорила плача свет Прасковья-душа.

К этой замене относится ряд явлений, указанных мною в моей рецензии о сборнике Чубинского (см. выше). Я обратил внимание на одну свадебную песню, которую я проследил в Польше, Малороссии и Великорусии. Рута в малорусской народной поэзии — символ девственности, — девственной само-заключенности, далее: одиночества, разлуки, удаления от любви.¹ И вот малорусская невеста поет на «заручинах»:

Зелена рутонька, жовтій цвіт,
Не піду я за нелюба — піду в світ,
Перечеплю рушничок без плече,
Не іден за мною заплаче:
Заплачуть шевці, кравці
И всі хоробрі молодці.

(Чубинский, т. IV, № 77)

Рядом с удалением от нелюбого становилась долгая разлука с милым — и на это отвечал образ руты, и та же свадебная песнь явилась еще раз в таком виде:

Ярая рутонька, жовтій цвіт,
Що нашого Іванка довго ніт?
Писала б писёмка, не вмію,
Посилала б посилюньки, не смію,
Пошла б я сама, забаруся,
Далекая доріженька, опознюся.

(Чубинский, т. IV, Прилож. № 17,
стр. 6-7, в тексте варианты к № 78)]

¹ Сл. Костомаров, Историческое значение южно-русского народного песенного творчества. Беседа, 1872, Июнь, стр. 5 и сл. Ср. руту, как символический цветок, в литовской, румынской и итальянской народной поэзии.

В других случаях песня не выходит из определенного ей места в свадебном обиходе, но символическое значение руты забыто. В польской свадебной песне, которую поют при чесании невестинной косы, — вместо нее является — зеленый луг. (Kolberg. *Piesni ludu polskiego*, serya IX, стр. 173, № 28.) Русская песня пошла еще далее в забвении символизма, заменив руту — сосною. Затем символический образ руты вел к идеям разлуки, удаления; они лежали в нем потенциально; я представляю себе, что под влиянием аффекта певица могла нарушить их последовательную ассоциацию и что воспоминание о руте вызвало непосредственно идею удаления, дальней дороженьки; тогда она начинала свою песнь таким образом:

Далекая дороженька, жовтій цвіт!

Логическая связь видимо нарушена, психическая остается: она не спета, а додумана. Надо бы, собственно говоря, сказать: рута — и затем развить значение руты.

Я перехожу теперь к другой группе изменений параллелизма. Это не что иное, как логическое смешение параллелей. Берется 1 параллель из человеческой жизни, 2 из природной и обе считаются как бы равноправными. Но затем, тайно, не высказываясь, делается посылка от 1 положения ко 2. Например в одной малорусской песне идет дело о параллелизме между тучами и врагами, будь это сваты или поезжане. Вот отрывок из нее:

- 1 За тучами громовими сонечно не сходить,
За вражими ворогами мій милий не ходить.
- 2 Ой ви, тучи громові, розійдіться різно.
Ходи, ходи, мій миленький, хоч не рано — пізно!¹

В 1-ом двустипшии параллель проведена строго: тучи—сваты, поезжане и т. п.; во 2-м двустипшии пропущена посылка: если тучи разойдутся, то и сваты тоже, солнышко взойдет — милый придет. Вот как должно бы петь, но последняя параллель забыта и сделан логический скачок: пропущена посылка, из которой возможно заключать к 4-ому стиху. Еще пример:

Ой чи не чуєш ти, Меласку,
Що с синего моря туча йде?..
Я же тиї тучі не боюсь,
Е в мене від тучі батенько.
Він в тиею тучею поговоре,
Він мене обороне.

Опять пропущена параллель: с синего моря туча идет, а изда-лека сваты идут; от туч оборонит бог, от сватов — батюшка. Вот первоначальный вид песни; но певец сделал скачок, опустив вторую параллель, и получилось какое-то странное смешение.

[¹ Сл. Костомаров, «Беседа», 1872, кн. IV, стр. 54.]

Я ставлю вопрос, не объяснит ли это смешение параллелей, не объяснит ли оно происхождение некоторых метафор? Мне кажется, что объяснить последнее можно только путем выпадения среднего термина в том или другом параллелизме. Все наши метафоры делятся на две группы: одни восходят к первичной идее анимизма, другие сложились уже в конце развития, вследствие указанного мною смешения параллелей. Благодаря ему, кажется, образовалась символика цветов. В силу смешения произошло сближение понятий, которые не имеют ничего общего; логической связи нет, но есть связь символическая. Повторяемость параллели привела к ряду уравнений, например, к уравнению: девушка — рябина. В силу механического развития лирического стиля эта символика установилась и возбуждает теперь пытливость ученых. Но попытки Wackernagel'я, Schuchardt'a, Uhland'a * бросить свет на разрешение вопроса о символике цветов и т. д. не удалась, потому что они не стоят на почве народного предания. Разбирая символику цветов, надо непременно отправиться от народных песен, в которых мы встретим массу явлений, дающих материал для хронологии лирического стиля. Дело вот в чем. В народной поэзии малороссов есть ряд любимых растений: барвинок, рута, василек. Оказывается, что они занесены из Греции и Рима, так василек — это греческое βαλκίον, рута — латинское ruta, барвинок — βερνίκιον. Стало быть, тут затрагивается вопрос, имеем ли мы дело с символикой народной или захожей? Возьмем еще символизм розы, который как объект поэтического стиля страшно распространен, главным образом в поэзии искусственной. Откуда он взялся? — Вопрос крайне сложный, но для нас важно то, что в средние века, когда католическая традиция была особенно сильна, а она развила свою собственную символику, что в эти века и роза получила свое особое мистическое значение: роза толковалась, как богородица. И вот в малорусских колядках является именно в этом смысле символ розы:

А в той ружы да вылетів птах,
Як вылетів, да под небеса.

(ружа-роза — богородица; птах-птенец — Иисус Христос).

То же в чешских колядках, в польских, моравских и т. п. У чехов, напр., поется:

Není ptaček, to je syn Boží.

Очевидно, это символизм пришлый. Затем существуют символы, заимствованные из мира животных. В лирических песнях (между прочим — в похоронных плачах) часто символом горя является кукушка. У нас она всегда символ печали, разлуки, вообще горя; в румынской поэзии наоборот — кукушка символ

веселья; в Германии она заменяет собой радость, весеннюю любовь. И вот, в малорусской поэзии кукушка является с этим западным значением. Стало быть, символика дает нам возможность определить ее этнографические границы. * Изучая явления параллелизма, мы доходим до материалов, которые могут определить культурный и народный элемент той или другой поэзии, мы доходим до возможности указать на взаимодействие различных национальностей, указать, что свое, что заужее. Вот почему важен вопрос стиля.

Укажу еще одно явление в области параллелизма: это одночленный параллелизм, когда-то полный, но затем разложившийся, в котором выделилась картинка из жизни природы в ущерб картинке из области духа. Это явление — общенародной и художественной поэзии. Эта картинка, стало быть, получила постепенно отвлеченный смысл и вызывает известное настроение духа. У Дюпреля (см. выше) собран ряд фактов (впрочем не по моим категориям) из поэзии художественной. Оказалось, что и тут присутствует этот скрытый одночленный параллелизм в том роде художественной поэзии, который я называю «пейзажем». Вот напр. стихотворение Гейне: «Sehnen».

Ein Fichtenbaum steht einsam	На севере диком стоит одиноко
Im Norden auf kahler Höh';	На голой вершине сосна;
Ihn schläfert; mit weisser Decke	И дремлет, качаясь, и снегом
Umhüllen ihn Eis und Schnee.	сыпучим
Er träumt von einer Palme,	Покрыта, как ризой, она.
Die fern im Morgenland	И снится ей все, что в далекой
Einsam und schweigend trauert	пустыне
Auf brennender Felsenwand.	В том крае, где солнца восход,
	Одна и грустна на утесе горячем
	Прекрасная пальма растет.

(Перевод М. Ю. Лермонтова)

К этим пейзажам относится также лермонтовский «Парус», «Береза» Никитина («Далеко бурею суровой ее листы разнесены, и нет для ней одежды новой и благодетельной весны») и т. п. В них природа оживляется, живет, мыслит, чувствует по-человечески. Стало быть, изучение художественной лирики со стороны стиля приводит нас к тождеству мифического мирозерцания. Но тождество первобытной поры выросло на почве веры, а тождество новейшей лирики основано на поэтической галлюцинации: поэт заставляет природу говорить своим языком, он влагает в нее свое собственное «я». Эта галлюцинация заразительно действует и на нас: мы поддаемся ее чарующему влиянию. В конце концов, изучение стиля лирики приводит нас к одному результату, который я формулирую таким образом: наш язык, как бы мы его ни рассматривали, есть ни что иное, как несколько измененный, в духе нашей психики, язык мифа.

ЛЕКЦИЯ ЧЕТВЕРТАЯ

Параллелизм ритмический или музыкальный

От поэтического параллелизма перехожу к параллелизму ритмическому, ряд явлений которого стоит в связи с древним соединением поэзии с музыкой, орхестикой, мимикой. В начале всякого поэтического развития лежало такое состояние поэзии, где она еще не подразделялась на свои виды и не отделялась от целого ряда других искусств. Вы знаете, что во времени, в истории произошел ряд выделений, мы можем даже уследить отчасти, каким образом отделилась от поэзии музыка, как они стали одна ò бок с другой: песня теперь поется, а пляшется особо. Проследить это в точности я не в состоянии, да это и не мое дело. Я только хочу указать, что явления стиха с его правильной сменой долгих и кратких, или ударяемых и неударяемых слогов, с его цезурой, явления строфичности, чередование стихов, наконец рифма, — что все это есть следствие соединения музыкального элемента с поэзией. Музыка и орхестика развили в поэзии элемент такта, а вместе с тем мимика и орхестика дали первый материал для драмы. Поэзия рождалась в массе, она не дифференцировалась личным созданием, и некоторые явления только и можно объяснить этим массовым характером. В самом деле, мы знаем, что хорическая лирика дорийцев на почве Греции древнее монодической лирики ионийцев. С точки зрения личной поэзии, т. е. предполагая, что песня пелась одним лицом, мы бы многого не объяснили, потому что песня пелась всей толпой. На древнее соединение поэзии с музыкой не раз уже было указано, между прочим об этом говорит Tito Vignoli в своей книжке: *Mythus und Wissenschaft*, Lpz. 1880 (стр. 281 и сл.).¹ Он высказал несколько соображений о певучем значении слова. Главный материал о нераздельности музыки, орхестики и мимики с поэзией дается кое-какими сведениями о древнейшем поэтическом развитии индейцев и т. д. Мы видим, что песня поется, пляшется, жестикулируется всеми. Переходя к разбору музыкального параллелизма, я, конечно, буду останавливаться на вопросах, которые касаются поэзии, а не музыки. Поэзия поддерживала музыкальный элемент речи своими средствами, она старалась оттенить отличие одного музыкального колена от другого, следуя музыкальному такту. По отношению к этому вопросу у нас нет никаких *collectanea*, сборников. Могу только указать на Гербера «*Die Sprache als Kunst*» (т. I—II, 1871—1874) и еще на книгу L. Zima «о фигурах и тропах в южно-славянской народной поэзии», представляющую отпечаток его статьи

¹ Не помню, в каком из русских журналов недавно была напечатана статья по поводу этой книжки.

из Трудов югославянской академии в Загребе (Аграм).¹ Зима взял за основание книжку Гербера и все примеры заимствовал из поэзии сербов, хорватов и болгар, отчасти из русской и преимущественно южно-русской поэзии. Но вот какое обстоятельство лишает его книгу $\frac{2}{3}$ ее значения: Зима не знает или не хочет знать, что всякое новое открытие в той или другой поэзии должно исходить из принципов этой поэзии. Теперь что же сделал Зима? А он просто взял схемы старинной риторики, установленные Аристотелем и воспринятые в Германии. Но тут они имеют свой *raison d'être*, потому что немцам не приходится считаться с живучей народной поэзией. Не то у славян. Зима установил ряд категорий, которые сплываются у него так, что одни и те же примеры пришлось бы у Зимы искать в разных схемах, ибо он не мог поставить их в соотношение со схемами. Весь материал кипучего народного творчества он подводит под старые категории: *ἀναφορά*, *ἐπιφορά*, *ἀναδίπλωσις*, *ἐπίθεσις*, *κλίμαξ*, *κύκλος* и т. п.* Но все-таки там есть ответ на наш вопрос. Мы уже сказали, что поэзия поддерживала своими средствами явления музыкального параллелизма. Поэтическое слово поддерживало известное повторение музыкального колена тоже повторением: слова, стиха, части стиха, группы стихов и т. д. Остановимся на каждом явлении порознь.

Повторение одного и того же, так или иначе, созвучного слова выражалось несколькими путями. Это во 1-х — аллитерация (ее признает и Зима и притом, как я дальше укажу, очень странно), во 2-х — ассонанс, в 3-х — консонанс и в 4-х — наконец — рифма. Явление аллитерации хотя потенциально существовало во всех языках, но как поэтический принцип получило себе место в германском мире. Оно состоит в том, что ударение в стихе падает на слова, начинающиеся одинаковой согласной или гласной. Для ясности приведу пример из *Völuspá* (I песня стихотворной Эдды — о судьбах мира):

*Sól varp súnnan, sínni mána,
héndi inni hóegri umb himin jödur.**

Зима пытается привести пример из сербской поэзии: *милая моя майка; лев и лебедь; сивый сокол*. Но тут музыкальный принцип ударения не совпадает с фонетическим ударением с точки зрения языка. Это не принцип стиха, а просто случайное совпадение согласных. В аллитерации, напротив, дело идет о совпадении ударения с тождеством гласных или согласных. Вот еще пример из нижне-саксонского стихотворного евангелия (IX века), известного под названием *Heliand* (от глагола

^{[1} Rad Jugoslavenske Akademije Znanosti i Umjetnosti, кн: XLVIII — XLIX, Zagreb 1879?]

heilan (heilen) — исцелять, спасать) — «Спаситель». * Я приведу в переводе на новонемецкий язык:

Wie lange soll stehn, sagten sie, diese Welt in Wonnen,
Ehe denn das Ende kommt.

2) Консонанс — это явление, которое приближает нас к явлениям рифмы. Оно состоит в созвучии конечных согласных, находящихся в ударяемом слоге. Вот пример из итальянск. stornello:

E il sole colla luna fa l'eclisse:
Ricordati, Beppin, delle promesse,
Quando ti diedi il cor, cosa si disse.¹

Затем вот заключительные слоги стихов: *frutti, giovanetti, tutti; turchina, lontana, vicina*. Тут общего только согласные *ss, tt, n*, между тем гласные лишены созвучия. Зима старался указать, что это существует и в славянской поэзии, и привел пример:

Dan da jideš, a dva da se igraš.

Но это простая случайность и, как принцип славянской поэзии, консонанс никогда не существовал.

3) Ассонанс — явление, существовавшее во всю историю старо-французской поэзии с X в. до XIV в. Это не что иное, как созвучие лишь ударяемых гласных последнего слога в стихе. На этом принципе построены французские *Chansons de gestes* (*gesta, gestorum*-деяния, стало быть: песни о подвигах): стоит открыть любой сборник старофранцузских поэм и вы сейчас это увидите. На этом же построена *Chanson de Roland*. Вот несколько окончаний стихов:

magne — Espraigne — (ai было соразмерно с a) — fraindre
и т. д.

Возьмем примеры из немецкого языка:

Wald,		singt		bringen		verträglich		labende
arm,		still		schicken		Geständniss		schadete

Этот ассонанс — основа французских строф (*lais*), состоящих из неодинакового числа стихов, связанных лишь созвучием конечных, ударяемых гласных. Только при условии песенного характера их понятно такое созвучие, ибо для чтения его недостаточно. И для ассонанса у Зимы несколько примеров, но они несостоятельны, т. к. не суть основа славянской поэзии.

4) Рифма есть соединение ассонанса с консонансом.

[¹ Н. Schuchardt, «Ritornell und Terzine», стр. 28.]

ЛЕКЦИЯ ПЯТАЯ

Сложнее всех этих явлений (аллитерации, консонанса, ассонанса и рифмы) те случаи, когда повторение распространяется не на один звук (гласный или согласный) и не на целый слог (рифма), а на известный ряд предложений, на целые стихи, на определенные места в строфе. Кто занимается историей реторики и следует ее определениям, тот называет эти явления целым рядом терминов, в роде: *ἀναφορά*, *ἐπιφορά*, *ἀναδίπλωσις*, *κλίμαξ*, *ἐπίσειξις* и т. п. Но в сущности все сводится к явлению повторяемости. Только повторяемость может касаться начала двух смежных стихов, конца 2 смежных; может связывать конец 1-го и начало 2-го стиха. Это так называемые подхваты, на существование которых в гомерических поэмах указал недавно Schnorr von Carolsfeld в *Archiv für Literaturgeschichte*.¹ Я мог бы привести ряд примеров этого порядка из русской поэзии. Эта повторяемость соответствовала известным требованиям поэтического чувства и встречается в самых разнообразных комбинациях, которые впрочем есть возможность подвести под известные законы ритмики. Для нас все это очень важно в смысле вопроса, поставленного в начале нашего обзора, вопроса о музыкальном принципе поэтической речи. Повторяемость вводила в поэтическую речь известного рода цезуру, касающуюся не стиха, а поэтического целого. Существуют еще особые явления повторяемости, это так называемые *κλίμαξ* и *ἀναδίπλωσις*. *Ἀναδίπλωσις* — это то явление, когда одно или несколько слов, кончающих один стих, повторяются в следующем стихе; *κλίμαξ* — когда повторение распространяется не на два смежных стиха, а на ряд стихов. Эти явления в славянской поэзии вы встретите на каждом шагу. Оно называется у нас подхватом; конец стиха подхватывается, и песня идет дальше. Так происходит ныне. Но является вопрос, как пелась песня в начале равития? Объяснения нужно искать в древности, от которой мы имеем некоторые остатки. Я укажу по поводу этого, как поются финские руны. Их поют обыкновенно два певца: один скажет стих, следующий повторяет стих товарища и продолжает руну дальше. Эта история длится, пока певцы не дойдут до конца. В Сицилии и южной Италии, когда поют *stornelli* (коротенькая, небольшая группа стихов), певцы вторят друг другу: один скажет, другой подхватит и на рифму товарища отвечает новой рифмой, причем материал для ответа соответствует последнему стиху сказанной фразы. Такие песенки творятся живьем и часто тотчас же забываются. Стало быть, поэтическую речь надо изучать там, где она впервые сложи-

¹ Franz Schnorr von Carolsfeld, «Literaturvergleichende Bemerkungen zu den homerischen Gedichten» (*Archiv für Literaturgeschichte* 1881, т. X, стр. 309—318).]

лась или складывается, т. е. на почве живой народной поэзии. Известного рода повторяемость, встречающаяся в народной поэзии у разных народов, указывает на делимость, строфичность древних песен. *κλίμαξ* и *ἀναδίπλωσις* должны свидетельствовать об антифоничности песни, о ее хоровом начале, на почве которого можно объяснить явления песенного языка. Эта повторяемость присуща не одной лирике: изучая историю эпоса, мы видели, что все эпосы, начиная с гомеровского — русский, французский и т. д., не исключая испанского и германского, представляют тоже в свою очередь примеры подобной повторяемости. Стало быть, и там и тут мы имеем дело с одним и тем же явлением. Но в области лирики эти повторения служат выражением пафоса, лирического настроения, чего в эпосе быть не может при его спокойном мирозерцании. Спрашивается, откуда возникло различие эпических и лирических повторений? Мне кажется, главный мотив такого различия лежит в механической истории народной песни, главное начало которой было хоровое, антифоническое. Я приведу прежде всего образцы такой повторяемости из песен малорусских, итальянских и, наконец, испанских. Вот одна малорусская песня, на которую, правда, по другому поводу, указал Потебня:

Коло світлоньки, коло нової, та рано!

Коло світлоньки, коло нової, та раненько!

Там соловейко облітає, у світлоньку заглядає, та рано, рано!

У світлоньку заглядає, та раненько.

Тут начало первого стиха повторяется и во втором, конец первого является и в конце 3-го стиха; середина 3-го стиха опять фигурирует в начале 4-го стиха.

Приведу затем одну итальянскую песню:

Non ho piu visto la piu bella cosa,
La luce de' vostri occhi camminare;
Credevo fosse un giglio, era una rosa,
Era una nave nel mezzo del mare.
Credevo fosse un giglio, era una stella,
La luce dei vostre occhi tanto bella!
La credevo una stella, v'era un sole,
Era una nave carica d'amore. ¹

Вот наконец испанская песня в русском переводе:

О моя мать, прихожу я из сада,
У берега той реки я видела великолепный розовый куст,
Прихожу я из сада, я видела на берегу реки великолепный
розовый куст.
Прихожу я из сада.

[¹ Н. Schuchardt, там же, стр. 2.]

Все эти повторения служат выражением чувства пафоса. Обратимся теперь к эпическим повторениям, о которых у нас уже шла речь и к которым я теперь обращаюсь случайно. В эпосе вы встретите повторения оборотов, речей и т. д. Всякий раз, когда повторяется известное положение, оно высказывается в тех же выражениях, как и раньше. Для примера приведу известное всем гомеровское

ἦμος δ' ἤριγένεια φάνη ῥοδῶδάκτολος Ἠώς

Во французской поэме «Chanson de Roland» вестник излагает поручение в тех же выражениях, в каких оно ему было сказано, лишь с небольшими изменениями. Я укажу на то явление повторяемости, которое в западной литературе дало повод к различным объяснениям, это повторяемость в Chanson de Roland при описании смерти Роланда. Перевод этого места был приведен мною в прошлом году. * Эти повторения я назвал тогда скрещивающимися; суть их состоит в следующем. В первой строфе, положим, рассказывается, как император Карл сидит в саду и около него собираются бароны (я пропускаю детали); 2 строфа начинается с того же: Карл сидит в саду, под зеленым деревом, и затем действие немного подвигается; так повторяется до 3—4 раз. Вот образчик подобного явления в народной русской поэзии, взятый мною из песен Головацкого:

Бренькнули ключики по столу,
Заиржали коники по двору,
Молоденька тое чуче,
Сё сердце сумуе:
«Тото коники по мене —
Не дай мене, татеньку, от себе!» . . .

Бренькнули ключики по столу,
Заиржали коники по двору,
Молоденька тое чуче
Сё сердце сумуе:
«Тото коники по мене —
Не дай мене, матёньку, от себе!» . . .¹

Я объясняю эту повторяемость в связи с тем, что теперь — для нас более ясно. Французский эпос, уже сложившийся, хранит еще следы не очень давнего песенного изложения, и мы знаем, что за эпосом стоит лирико-эпическая кантилена, в роде Ludwigslied * или песни о св. Фароне (таких кантилен, впрочем, сохранилось немного). Стало быть, повторения французского эпоса указывают на то, каковы были эти кантилены в руках личного певца.

[¹ «Народные песни Галицкой и Угорской Руси», ч. III, отд. 2, стр. 314 («Свадебные песни»).]

Вот все, что я хотел сказать о явлении музыкального параллелизма. В результате выяснилось, что изучение форм лирики и драмы падает на почву древней поэзии, еще не различающей позднейшие литературные роды и связанной с рядом других искусств. Точкой отправления должна служить современная обрядовая поэзия народа, которой мы можем пользоваться, благодаря косности, устойчивости обряда; целых памятников поэтического творчества от древнейшей поры мы не имеем, за исключением некоторых отдельных указаний. Обрядовая поэзия дает возможность комментировать при помощи ее древние памятники, случайно сохранившиеся, и наоборот — последние дадут материал для объяснения первой.

После этого предварительного замечания я перехожу ко 2-му отделу своего обзора, к вопросу о формах поэзии лирической, драматической и эпической. Причем надо сделать себе отметку о том, что мы разумеем под поэзией народного обряда. Мы разумеем под этим массу поэтических явлений, которые распределены по обрядам аграрного и бытового характера, хотя между ними есть явления, сплывающиеся между этими обоими видами обряда. Аграрные обряды сопровождают жизнь человека, живущего в природе; рядом с ними стоят обряды бытовые, каковы свадебные и целый ряд с ними смежных. Изучая эти обряды, надо иметь в виду, что в них путем внешнего влияния вторгся целый ряд данных не народных, а лишь приютившихся у того или у другого народа. Дело в том (и на этом я особенно стою), что были бродячие певцы, заносившие вместе с песнями и внешнюю сторону обряда. Возьмите вы, например, явление, которое охватывает всю Европу от Кавказа до Исландии, это известная святочная маска козы или медведя. И вот мифологи (Афанасьев * и другие) видят тут, бог весть, почему, Тора, Перуна, бога громовника, а в козе на святках у румын, на скандинавском севере, в Греции в IV веке по Р. Х. видят опять того же всюду сущего громовника. В подобном случае возможно бывает двойное объяснение: или сходство обряда — результат общих начал человеческого духа, причем приходится верить, что люди почему-то на разных углах додумались до той же пресловутой козы или медведя, что, конечно, странно, или это сходство — результат заимствования. Последнее более похоже на правду: внешние формы обряда могли переноситься и переносились еще в недалекую от нас пору. Вот почему, изучая обрядовую поэзию, вы должны оставить эту форму обряда как несущественную и обратиться к тем, которые могли явиться в разных концах вполне самостоятельно, разумеется, при одинаковых условиях. Во вторых — следует заметить, что хотя за обрядом и стоит верование в какую-то силу, стоящую за пределами воображения, тем не менее наша обрядовая поэзия не дошла до целой мифологии с своим Олимпом, не дошла до культа и антропомор-

физма, что было в древней Греции. Там за Олимпом был субстрат народного обряда, который можно сопоставить с нашим, там в культуре Диониса было то, что есть и у нас, что обещало превратиться в поэзию культа, но не доразвилось, в силу исторических судеб. Стало быть, разница между тем и другим — в развитии, а не в материале. Переходя к поэзии обрядовой, мы разделим наше исследование на 2 части: 1) на вопрос, что такое поэзия обряда, не дошедшего до культа, и 2) на вопрос о поэзии культа, преимущественно в древней Греции.

Поэзия народного обряда *

Для изучения — масса материала. Притом, каждый день записывается все более и более фактов из этой области, между прочим и для романских народов, и даже в Португалии за последнее время. Стало быть, сравнение вполне возможно. Я остановлюсь на обрядах аграрного характера, привязанных к той или другой части года, каковы обряды во время весны, обряды, связанные с переломом (половиной) лета. Они общи всей Европе от Португалии и Греции вплоть до эстов. Затем обряды жатвенные чисто аграрного характера, рождественские (византийские календы), связанные астрономическими и метеорологическими наблюдениями года. Я выберу из всего множества материала обряды весенние, во первых, потому, что тут материал шире и притом есть специальная работа немецкого ученого Ludwig'a Uhland'a «Sommer und Winter», помещенная в 3-м томе Uhlands Schriften zur Geschichte der Dichtung und Sage (Stuttgart, 1866, herausgeg. von Franz Pfeiffer) и перепечатанная из журнала Germania, том 5, стр. 257—284. * Кроме того много данных по занимающему нас вопросу вы найдете у Mannhardt'a в I томе его сочинения: «Wald und Feldkulte» (первый том кроме этого общего заглавия носит специальное: «Der Baumkultus der Germanen und ihrer Nachbarstämme», 1875). * Сочинение замечательно между прочим тем, что немецкий ученый подчас цитирует наших Афанасьева и Сахарова, что должно льстить нашему самолюбию. Маннхардт и Гримм пополнят недосказанное Уландом.

ЛЕКЦИЯ ШЕСТАЯ

Начну с обряда крайне распространенного: на Рейне, в Швабии, Швейцарии, Баварии, встречающегося в XIV веке, а по некоторым указаниям он был даже в VIII веке. Затем его можно уследить во Франции, в Англии, в наших западных провинциях с немецким населением, на Скандинавском севере, в Испании и Италии, впрочем, в особом отражении. Это так называемое «шрение между зимою и летом» (т. е. весною). В во-

сточной славянской поэзии этот мотив мало выяснен; есть, правда, на него указания, но он никогда не разрешался так, как на западе. В воскресенье¹ Laetare, в середине поста, в перелом от зимы к лету, еще в недавнее время, главным образом по обоим берегам верхнего и среднего Рейна происходил бой. Два лица, изображающие зиму и лето, одно — окутанное в листву (лето), другое — в солому и мох (зима) борются друг с другом. Зима побеждена. Молодежь поет во славу лета и на позор зимы: «Stab aus, Stab aus! stecht dem Winter die Augen aus!» («Палки вон! палки вон! выколите зиме глаза!») Этот обряд совершался еще раньше, на что указывает рассказ Себастиана Франка в его Weltbuch 1542 года: «Zuo mitterfasten ist der Rosensontag etc. An disem tag hat man an etlichen orten (in Franken) ein spil, dasz die buoben an langen ruoten bretzeln herumb tragen in der statt, und zwen angethone mann, einer in Singrün oder Ephew, der heiszt der Summer, der ander mit Gmöss angelegt, der heiszt der Winter, dise streitten miteinander, da ligt der Summer ob, und erschlecht den Winter, darnach geht man darauff zum Wein» (т. е. в половине поста двое ряженных, один — обвитый плющом, это лето, другой — окутанный мохом, это зима, борются; лето побеждает, а затем пьют вино). В летучих листках (Druckblätter) 1576 и 1580 гг. сохранилась народная песня, соответствующая этому обряду; помещена в «Alte hoch- und niederdeutsche Volkslieder» (собран. Uhland'ом в 2 томах) под № 8. Содержание ее таково: в день, когда совершается перелом от зимы к лету, встречаются зима и лето в кругу слушателей. Начинается разговор о том, кто барин и кто слуга. Лето со своей свитой приходит «из Австрии», стало быть, с востока, и велит зиме удалиться из страны. Зима приходит с холодных гор, неся с собой пронзительный ветер, она грозит снегом и не хочет уступить. Зима кичится снежными полями, лето — зелеными. Зима — грубый крестьянин в звериной шкуре, летом растет лист и трава; зима указывает, что в ее время бывают хорошие попойки, лето хвалится сеном, житом, вином; зима говорит, что все это поедает она. В конце концов зима побеждена, прение закончено, зима обещает удалиться в чужие края. Кроме того, я могу указать на нидерландское драматическое представление XV века на эту же тему, затем на одну пьесу Томаса Наша, современника Шекспира, около 1593 г. и на Шекспира. Этим же мотивом воспользовался Ганс Сакс в 1538 г., но перенес его на осень, на день св. Матфея. Это его «Gespräch zwischen dem Sommer und dem Winter» (разговор лета и зимы). Конечно, у него побеждает зима, а лето должно удалиться.

¹ В календаре западной церкви каждое воскресенье носит специальное название по первому слову того псалма, который поется в данный день.

Этот же сюжет разработан в латинском стихотворении VIII—IX века н. э., приписываемом то Бедо Преподобному, то Алкуину, то Милону (Мило), монаху монастыря св. Аманда в провинции Геннегау. * Стихотворение написано в духе классической поэзии. Вот его содержание. В весенний день спускаются с гор пастухи и начинают под тенью деревьев воспевать кукушку, которая на западе, как мы уже видели, является символом весенней радости, весенней любви. Между пастухами особенно выдаются молодой Дафнис и старый Палемон. Туда же приходят весна в венке из цветов и дряхлая зима с взъерошенными волосами. Между ними возникает спор из-за кукушки. Весна желает, чтобы прилетела ее любимца, дорогая всем гостья, с красноватым носиком и запела свои песенки. Вот она придет, прогонит стужу, принесет цветы и оденет улыбающиеся поля. Зима, наоборот, ругает кукушку, она хочет, чтоб весенняя певичка не приходила, а оставалась в темных ущельях; она принесет с собой голод, она откроет ряд битв, нарушит мирный покой, взбунтует землю и море. Поднимается спор, кто лучше. Зима хвалится довольством, сокровищами, радушным огоньком в зимнюю стужу. Весна спрашивает: «А кто же тебе копит эти богатства, как не весна или лето?» — «Правда, — отвечает зима, — но потому-то весна и лето мои слуги». Но весна не признает ее господином и называет зиму гордым нищим, которому нечего есть, если ему не принесет покушать кукушка. Палемон решает дело: зима должна уйти, а кукушка прилетает. Тут спор, повидимому, внешний, но зато символический. Таким же характером отличается указанная мною драматическая игра в Англии, превратившаяся в спор символов. Вместо зимы и весны фигурируют символы из мира птиц: кукушка и сова (у Шекспира тоже сова — показатель зимы) и символы из царства растительного: остролистник (Hulst, англ. Holy) и плющ (Erheu, англ. Yvy), олицетворение зимы. И вот в одной английской песне, сохранившейся в рукописи XV века, Hulst и Erheu встречаются враждебно. Остролистник стоит в зале, плющ перед дверью и мерзнет от холода. Остролистник танцует и поет со своими, плющ и его подруги плачут, ломают руки и т. д. Проводится одним словом параллель между зимой и летом.

Я не буду приводить более подробные сведения, для нас важно только, что существует народная игра, соответствующая важному аграрному моменту. Прение переходит в схватку, две стороны борются, а сначала спорят, т. е. поют. Стало быть, тут и диалог, и мимическое действие. Итак, зима поражена, надо встречать весну, и вот на сцену выступает весьма распространенный обряд, особливо в Скандинавии и в былое время в наших прибалтийских губерниях. Это торжественный въезд *майского графа*. Обряд этот существует и в северной Германии и в Дании, он существовал еще и в XVI веке. Майский граф —

это символ весны, потому что весна, в сущности, на севере начинается именно с этого месяца. Замечу мимоходом, что при сравнении обрядов у разных народов приходится спускаться по лестнице выше или ниже, например ноябрьские немецкие обряды придется сравнивать с нашими рождественскими колядками. Итак, продолжаю сказанное: майский граф торжественно въезжает в город, сопровождаемый толпою своих людей. Этот въезд связан непосредственно с боем между зимой и летом. В XVI веке 1 мая две толпы, одна под предводительством зимы, окутанной в шубу, другая под предводительством цветочного графа (*comes floralis*, как отмечают в старинных городских актах, *Blumengraf*), направляются в город. Зима бросает комки снега, льдинки, она в рукавицах (все зимние атрибуты). Вооружение противников напоминает весну: тут употребляют в дело зеленые ветки, листву и первые цветы. Лето побеждает зиму, и окружающий народ провозглашает его победителем. При этом пелись песни, с содержанием не совсем цензурным, что соответствовало весеннему настроению общества. Тут, стало быть, есть соответствие с малорусскими веснянками. У Уланда приведены и другие выражения этого обряда (*Maienfahrt*), кроме того много говорится на этот счет у Маннгардта в I томе (носящем название «*Der Baumkultus der Germanen*»).¹ Есть одно указание из XIII века в одном старофранцузском рассказе (в *Lai d'Ignaures etc.*, publ. par H. J. N. Monmerqué et Fr. Michel, Paris, 1832, стр. 6).

Я позволю себе привести его:

si tos con entrés estoit mais
 a l'a journée se levait
 V. jougleres od lui menoit,
 flahutieles et calimiaus,
 au bos s'en aloit li dansiaus,
 le mai aportoît a grant bruit etc.
 femmes l'apielent lousignol.

Есть еще выражение весны в образе эльзасской *Mairöslein*, в образе *Maibaum* (майское дерево), которое вывозилось из селения, сопровождаемое мимической пляской. Упомяну еще о ветках, которыми молодые люди украшали дома, где живут их милые. Это сохранилось в Испании и в Италии. В настоящее время в итальянских городах, в городском быту, более удалившемся от простонародного обряда, есть так называемые *maggi*, зеленые ветки, которые молодые люди кладут у окна милой. Под *maggi* разумеется и особый род драматических представлений. Вероятно, вначале они носили иной характер и должны были сводиться к тем элементам, какие мы видели

[¹ W. Mannhardt, «*Der Baumkultus der Germanen*», гл. IV, §§ 7—8 *Das Maienreiten*, стр. 347 сл.]

в немецком обряде. Ныне не то. Содержание их заимствовано главным образом из романов и повестей, вообще из народных книг. Maggi разучиваются в крестьянском быту. Важно то, что майские обряды (о них трактует моя первая диссертация)¹ сохранились в Италии в виде воспоминания о какой-то ветке и драме. Во всех этих обрядах мы видим два основные, элемента: 1) мимическое действие, 2) элемент песенный, посредством которого выражается прение, стало быть, начало диалогическое, хоровое, начало антифонии. Относительно мимического элемента вы найдете недурно собранные сведения (у Édelestand Du Méril'я в I-м томе его Histoire de la comédie, стр. 68—112, 421 и сл.). * Между прочим и о примитивной комедии. Тут есть указания на пляску древней Греции, Азии и диких народов. Есть мимические пляски, подражающие акту земледелия: сеянию, паханию и т. д. Такова румынская колядка, известная под именем «плуговой». * При пении ее тащится игрушечный плуг, песня символически представляет различные акты аграрного года. То же можно сказать и об игре «мак», где мимическое действие указывает на сеяние, собиране и т. д. Есть пляски, подражающие движению животных, охоте, пляски военные. Для данного вопроса интересно изучить также значение детских игр, переживших старое мирозерцание и являющихся ныне архаизмом. Второй элемент обряда, песня, всегда идет в уровень с мимикой, поддерживая взаимно друг друга. Обыкновенно в старой Европе начинал запевало (мужчина или женщина), хор подхватывал, это то, что мы называем припевом (refrain). Элемент мимический поддерживал явления антифонии, диалога, которые и отразились в песне, уже свободной, не приуроченной к обряду. Уланд проследил это явление, хотя дал ему иное название, в песнях Wett- und Wunschlieder (Sängerkämpfe — песенные состязания), в песнях с загадками, наконец — в так называемом Kranzsingen (песни о венке), к которым мы теперь и перейдем. *

По свидетельству писателей XIV, XV и XVI веков, эти Kranzlieder распределялись по разным временам года: они были приурочены к святкам, к Иванову дню (Johannistag) и т. д. Благодетельный брат Heinrich Seuse * сообщает из времени своей юности, которая падает на первую четверть XIV века, следующий обычай в Швабии: при наступлении нового года молодые люди ночью выходят из домов и поют песни для того, чтобы их милые дали им венок (gant die jungling auz des nachtes in unwissenheit und bittent des gemeiten, daz ist, sie singend lieder und sprechent schöne geticht, und bringent es zu wie sie mugent mit höflicher weis, daz in iriu lieb schapelin gebent. Susos Leben, Cap. IX).

¹ А. Н. Веселовский и, «Вилла Альберти», 1870 (Собр. соч., т. II, стр. 308—323)].

Об этом же обряде рассказывает Себастиан Франк в своем «Weltbuch» 1542 года, но он приурочен у него не к святкам, как мы сейчас видели, а к Иванову дню (Johannistag): в этот день или накануне его девушки делают то, что Себастиан Франк называет Rosenhäfen (горшки из роз), с пробожнями, которые они заклеивают листками роз; внутри горшка ставят свечку и вывешивают его на ставнях, словно фонарь. И вот приходят молодые люди, начинают петь Meisterlieder, поют взапуски, один старается перепеть другого, девушка им отвечает (тут опять мы наталкиваемся на диалогический элемент), поют о венке, обыкновенно сделанном из гвоздики. Спевший лучше получит и венок (welcher das best thut, der hat den Kranz). Себастиан Франк замечает, что то же повторяется часто и в летнее время. Это пение о венке было запрещаемо, как видно из старых городских узаконений. Так например в старой Амбергской городской книге сказано, что ни одна девушка не должна отдавать за песни венок молодым парням (kein Jungfrau oder Maid soll den Handwerksgesellen und Knechten an einem Abendreien einen Kranz zu ersingen geben). Распоряжения Фрейбургского совета в Брейсгау за 1556, 1559, 1568 также запрещают «Abendtanzen auf den Gassen» (вечерние пляски на улицах) и «um das Kränzlein singen» (песни о венке). Частые повторения таких постановлений городского совета доказывают живучесть этого обряда. Видно также, что в этом обряде пение и пляски шли рука об руку. В чем состояло пение, на это указывает нам рукописный отрывок такой песни из XV века (помещен в Alte hoch- und niederdeutsche Volkslieder, Uhland'a под № 2). Ее содержание сводится к следующему: Идет быстро, стремительно молодой парень, и бедный и богатый должны посторониться, он несется к прекрасной девушке; он приветствует милую и просит у нее венок из роз; пусть она своей бело-снежной рукой снимет его с своей головки: это ей ничего не стоит, а он для этого пришел издалека; он спрячет его в ларец (Schrein — ср. русск. скрыня) и понесет на ту сторону Рейна и будет говорить в честь нее, как дала ему этот венок рас-прекрасная девица в мире. Затем она предлагает парню загадки, из которых сохранились только две. Первая: «Добрый молодец! у моего отца на крыше сидят семь птиц, коли скажешь, чем они питаются, — венок будет твой». Молодец отвечает: «Первая живет твоей молодостью, вторая твоей добротой, третья твоим сладким взглядом, четвертая твоим добром (eures Gutes), пятая твоим мужеством, шестая твоим гордым телом, а седьмая твоим чистым сердцем; нежная девушка, дай мне венок!» Вторая загадка: молодец должен назвать камень, которого колокол не перезвонит, собака не перелает, ветер не передует, дождь не размочит. Это камень — Dillestein, лежит он в пропасти, он — пуп земной; а когда затрубит труба и созовет мертвых, камень этот переломится. В этой песне вы

видите народный мотив, но уже принявший литературную форму под влиянием лирики Meistersänger'ов. Во всяком случае в ее основе — народный обряд, в котором главную роль играет веночек (символ девственности, как и в малорусской народной поэзии). Страсбургский летучий листок, ок. 1570, еще раз дает возможность познакомиться ближе с тем, что пелось о венке. В этом листке (Druckblatt) напечатана песня (помещена в Alte hoch- und niederdeutsche Volkslieder № 3), следующего содержания: Из чужих земель приходит песенник, приносит с собой много новых сказок: там началось лето, вырастают алые и белые цветы, девушки рвут их и плетут веночек, который они носят на вечерние пляски. Парни поют о нем, пока один из них не получит его. Весело вступает песенник в кружок, приветствует богатых и бедных, малых и больших и вступает в прение с другим певцом. Он задает загадки: что выше бога? что сильнее насмешки? что белее снега? что зеленее клевера? Другой певец отвечает: «Корона выше бога (на образах), стыд сильнее насмешки, день белее снега, весенняя мартовская листва зеленее клевера. Ты потерял свой веночек». Затем происходит еще раз прение: молодец сам загадывает, сюжетом является красота девушки.

Уланд указал (т. 3, стр. 439), каким образом этот народный мотив песен о венке проник в поэзию искусственную. Он подметил этот народный мотив в одной позднейшей немецкой поэме Rosengarten (изд. W. Grimm, Göttingen 1836). * Этот сказочный Rosengarten в Вормсе описывается, как луг, в милю длины, в полмили ширины; шелковая лента заменяет стену. Луг одет розами, на этом лугу прекрасная Кримгильда каждому, кто победит одного из 12 сторожей Rosengarten'a дарят по венку из роз, а с ним счастливец получает право обнять и поцеловать красавицу. Стало быть, тут все сводится к рассмотренному нами народному обычаю. Герои немецкого эпоса борются, и эта борьба мечом — лишь замена песенного состязания, но в сущности рыцарский турнир происходит из-за того же венка, как и в народном обряде. Переход, правда, чисто внешний, но, изучая лирику французскую и немецкую, мы можем проследить влияние народного творчества даже в мелочах: в символике, в различных оборотах, в запевах. Обычай этот общ и нам: соединенное с ним загадывание присуще и нашей народной поэзии. Все это развилось в народной обрядовой поэзии, так что нам приходится признать в нем древний лирический мотив. Если вы припомните, что в поэзии румынской, русской включена в цикл святочных песен *евангелистая* песнь (помещенная у Бессонова),¹ состоящая из вопросов и

[¹ См. П. Бессонов, «Калики переходные», М. 1861, стр. 379—393. Ср. Веселовский И., «Духовные сюжеты в литературе и народной поэзии румын» («Разыскания», VI, 1883, стр. 78—79).]

ответов, заимствованных из мира школьного поучения (что есть один? что есть два?.. Один есть бог; 12—апостолов и т. д.), если вы припомните затем, что в Малороссии она вошла в состав колядок, то, очевидно, тут элемент христианский. Но каким образом она попала в колядки? Ответ на это может быть один, что тут диалогический мотив дан древним характером обрядовой песни. Следовательно, заимствование покрывает то, что дано древним обрядом. Для нас это важно в смысле объяснения строя позднейшей лирической песни, важно, что этот мотив антифонии, который заставил песню петься несколькими певцами, является принципом, крайне распространенным. Я уже указал, что итальянские *stornelli* творятся диалогически: во время жатвы кто-нибудь начинает петь, слагается 2—3 строчная песенка, фраза; на ее мотив отвечает умелый певец, в результате получается целый диалог, чисто поэтический. Затем песня тут же на месте забывается. Вот почему записывать их довольно трудно и обыкновенно их печатают в отдельном виде, а не в их диалогической связи. Но их можно сопоставить так, что соответствие между ними выступит наружу. Вот несколько таких *stornelli* из сборника *Egeria*,¹ связь которых видна для каждого. Я перевожу на русский язык, так как самый текст приводить не к чему.

- 1 Один поцелуй за столько страданий,
Один поцелуй за такую верность!
Моя милая, ведь это — небольшая награда.

Этот куплет поет, очевидно, мужчина. Следующий является ответом и, вероятно, исходит из уст женщины:

- 2 Поцелуй — ручательство будущей любви, довольства,
Поцелуй почти говорит: я тебе обещаю.
- 3 Что же он обещает.
За такие страдания,
За такую верность?
- 4 То, что ты скоро развеселишься.
А, пока, вот тебе поцелуй;
Но молчи, ведь поцелуй и обещание любви
Должны быть втайне.

Записанные в такой связи *stornelli* указывают на диалогическое начало песни, которое проглядывает, между прочим, в одном обычае, имевшем место во Франции, в департаменте Мозеля, до немецкого завоевания. Этот обычай, в деревнях с французским населением, был приурочен к посиделкам. Обыкновенно в доме собирались девушки, женщины с работой; по улицам ходили парни; приближались к дому и стучали

[¹ *Egeria*, Sammlung italienischer Volkslieder, begonnen v. W. Müller, vollendet v. O. L. B. Wolff, Lpz. 1829, стр. 3—9.]

в окошко, говоря: «voulez-vous dayer?» (хотите ли петь взапуски)? Это пение взапуски (dayement) * напоминает пение итальянских stornelli. И тут то же трехстишие с запевами цветка (для нас это служит доказательством, что такие запевы не вышли из школы, а имели общенародное распространение). Вот несколько образчиков запева из французских dayements:

Я продаю вам цветок дикой петрушки

(или: виноградный лист, розмарин и т. д.)

Неужели так много стоит любить того, кто тебя любит?

В дальнейшем развитии запева петрушка и розмарин заменились в pendant к итал. fiore di carda, di farine запевом в роде: я даю вам шелковый передник, золото, корону и т. д. Наконец, запев выветрился, и мы встречаемся с его искажением в роде: я даю вам что-то (je ne sais quoi). В конце концов важно указание на диалогический момент, который мы проследили и в итальянских stornelli и в финских рунах, и в немецком Kranzsingen, и наконец во французских dayements. В сицилийском карнавале такого рода диалог устраивается между полишинелем и ряжеными, которые начинают переговариваться, причем один ухватывается за рифму предыдущего певца. Я считаю этот вопрос важным, потому что в рассмотренных нами явлениях повторения, припева (refrain), в общих местах и т. д. сказывается отражение первичного характера песни. Итак, я рассмотрел элементы обрядовой песни в ее соединении с музыкой и мимикой. Теперь я перехожу к обозрению того, как произошло разложение обряда и как начались новые образования, путем выделения из первоначального синкретизма. То, что мы получили в результате изучения поэзии обряда, дает нам возможность понять греческую драму.

Разложение обряда и новые образования

Песня с течением времени могла выделяться, становиться рядом с обрядом, и все, что пелось, входило в состав песни; стало быть, на нее переносились и повествовательное содержание и диалогический момент. Но песня стоит все еще около обряда, сопровождает его и как бы толкует то, что другие участники обряда объясняют пляской, мимикой; одним словом происходит то, что и в примитивной драме. Я приведу несколько фактов, доказывающих этот ход народного поэтического развития. Сходство этих фактов с обрядовой поэзией и с начальной греческой драмой не может быть результатом заимствования, и вы увидите сами, почему это так. На Яве существует драма, но актер в ней не говорит, а ограничивается одними телодвижениями: он изображает то, что поет другой, стоящий отдельно. Стало быть, песня является не чем иным,

как либретто для понимания мимических действий. В древней Испании (я нарочно беру противоположности) подобным же образом разыгрывалась драматическая пьеса. То, что теперь мы зовем либретто, пелось в виде романса, т. е. народной песни с содержанием из событий старого и нового времени. Пелось громко, во всеуслышание и притом так, что содержание песни проделывали другие, ограничиваясь лишь мимикой. В древней Греции пляска сопровождалась ипорхемой (ἰπόρχη),¹ которая распевалась хором. Песня хора сообразовалась с движениями пляшущих, объясняла мимические моменты или наоборот — мимика должна была считаться с песней. Остатки всего этого, уже как неорганические, сохранились в развитии средневекового театра и театра индусов. Это можно видеть в мистериях средних веков, которые развились из католической мессы. В праздник св. Недели (Пасхи) в Испании до последнего времени мимически представлялись страдания Христа, и тут иногда в перерыве являлся священник и толковал смысл того, что представлялось другими. Этот прием был перенесен и на театр, начавшийся еще в древней Греции, на «театр марионеток», находившийся в руках бродячих актеров. Представлялась пантомима, а сказывалась другим, причем менялся голос или просто читалось либретто. Очевидно, из такого рода развития не могла еще выйти греческая драма. Как бы то ни было, мы приходим к новому фазису: песня стала рядом с обрядом, она поется *à-bok*. Становясь отдельно от обряда, песня является обиходною, и на первых порах в ней отразился как эпический, так и диалогический элемент. Вот почему в древних песнях мы встречаем оба эти элемента. Эти древние песни мы зовем лирико-эпическими, которые затем перенесли новое разделение. Таким образом, выделение песни из обряда дало возможность заменить древнюю песню другою. Является невольно *вдпрос*, насколько та или другая песня связана содержательно с обрядом и как давно установилась эта связь. Дело в том, что некоторые обрядовые песни, еще и поныне находящиеся в обрядовой связи, являются также и в виде песен свободных, отрешенных от обряда. Возьмем, напр., малорусскую весеннюю игру «царенку». Мы встречаемся тут опять с диалогическим моментом, и что же — обрядовая песня, сопровождающая эту игру, связанная диалогом, в целом своем составе поется и отдельно, она, таким образом, является свободной (у Чубинского вы найдете ее и в отделе весенних обрядовых песен, и в отделе песен лирических, уже в другом томе. См. его «Материалы» т. 3, № 21 и № 72). Вот эта песня:

Приступи, царенку, до близу,
Уклонись царівні до низу.

¹ Песня с пантомимами под музыку.

В городі царів син,
А за городечком царівна.
Приступи, царенку, до гаю,
Возьми царівну в раю,
Возьми, царенку, ще й ближче,
Уклонись царівни ще й нижче.

Возможен, стало быть, вопрос, что с разложением обряда древняя песня заменяется другою подходящею. Тот же вопрос можно повторить и относительно свадебных песен: насколько они крепки обряду, существенно с ним связаны и насколько иные из них могли примкнуть к нему из общего родника народной лирики по аналогии. Я замечу только, что между ними встречаются и балладные мотивы — как греческие брачные песни, которые поются при отводе невесты и ее приданого, отличаются таким же содержанием. Так же точно у нас поется на свадьбе во время танцев шутливая песня «о Журиле, или Чуриле», связь которого, впрочем, с былинным Чурилой Пленковичем остается загадочной. В Болгарии во время колядок поют о Марке Кралевиче. Все дело сводится к вопросу о хронологии; необходимо решить, как давно та или другая песня примкнула к обряду и насколько она поддерживается содержанием соответствующего обряда и обличает ли она архаизмом образов свою древнюю к нему принадлежность. Мы знаем, например, что на Фарейских островах (к сев.-вост. от Англии, на пути из Дании в Исландию) во время зимних праздников устраивается пляска, причем поется о Нифлунгах, о Сигурде и т. д. Спрашивается, древняя это комбинация или поздняя? На все эти вопросы отвечать крайне трудно. В древней Греции пляска мимировала легенду об Адрасте, о Тезее и других героях мифа. Стало быть, можно признать такое соотношение пляски с эпическим сюжетом и для Фарейских островов, как нечто древнее. В конце концов мы пришли к тому, что песня выделилась и поется как лирико-эпическая, сохраняя характер диалога. Таковы старофранцузские романсы XIII—XIV века, с которыми знакомит нас книга К. Bartsch'a: *Altfranzösische Romanzen und Pastorellen* (1860). * Обыкновенно рисуется небольшая картинка из жизни человека, которая, может быть, некогда приводилась в действие. Романс вместе с лирическим мотивом сохраняет и следы диалога. Таким древним моментом развития отзывается одна песенка на старинном языке Пуату. Это — «*La regine avrillouse*» («Апрельская царица» помещена в *Recueil de chants historiques français par Leroux de Lincy I*, стр. 79; затем у Uhland'a в III томе его «*Schriften*», стр. 479, с перев. на 396 стр.). Вот она: «С наступлением светлого времени, чтоб порадоваться и подразнить ревнивца, хочет царица показать, что она полна желанья любви; сзывает она к морю всех девушек и юношей на веселый пляс;

а с другой стороны приходит царь, ее муж, чтобы прервать их веселье: он боится, не украд бы кто у него царицу апреля. Она не смотрит на старика, ее тешит статный юноша. Если бы кто посмотрел, как она танцует, как изгибается ее стан, тот мог бы сказать, что нет ничего на свете, равного этой радостной царице: «Прочь, ревнивец, оставь нас танцовать!» поет хор. Приведу несколько строф на языке подлинника: *

Ele a fait par tout mandar,
Eya!
Non sie jusq'à la mar,
Eya!
Pucele ni bachelor,
Eya!
Que tuit non venguent dançar
En la dance joieuse.
Alavi, alavie jalous,
Lasàaz nos, lassaz nos
Ballar entre nos, entre nos!

—
Lo rei si vent d'autre part,
Eya!
Que il est en cremetar
Eya!
Que on li vuelle amblar
La regine avrillouse
Alavi, etc.

—
Qui dont la véist dançar
Eya!
Et son gent corps deportar
Eya!
Ben puist dire de vertar
Eya!
K'el mont non sie sa par
La regine joieuse.
Alavi, etc.

Вы видите тут припев, который, взятый абстрактно, не имеет смысла, но он несомненно указывает на диалогический элемент. Песня поется одним, но она сохраняет элемент древнего сложения той поры, когда она пелась несколькими. Теперь я возвращаюсь к вопросу, поставленному мною в прошлогоднем курсе, к вопросу о том, что случилось с лирико-эпической песней, выделившейся из обряда. Мы уже говорили, что за эпопеями надо предположить именно такую коротенькую лирико-эпическую кантилену, которая отвечала пафосу, возбуждаемому событием. Но между этим началом эпоса и большими эпопеями прошло целое развитие, следы которого видны в эпосе

сербском, русском и т. д. Песня должна была утратить лиризм вследствие отдаленности события, которое когда-то так волновало душу, лирические повторения стали эпическими. Затем последовала циклизация песен (таков сербский свод о Коссовом поле), наступила подготовительная работа, предварившая гомеровские поэмы. Итак, мы присутствуем при выделении лирики и эпоса. Остается обратиться к вопросу о драматическом сложении. Все элементы драмы, как мы видели, даны уже в начале. В поэзии обряда, как и в греческой драме, присутствуют мимика, орхестика, музыка и песня. Разница в том, что с одной стороны нет мифологии, нет Олимпа, с другой стороны все возведено именно к мифологии, все освещено философским моментом. Средневековая церковная драма подорвала живучесть народного обряда, которому не дана была этим возможность дойти до того, с чего началась греческая драма, к началу которой я теперь перейду. В Греции обряд был связан с целым религиозным мирозерцанием. Это в сущности та же обрядовая поэзия, но дело в том, что в то время как наши обряды освещают начало греческой драмы, дальнейшая история последней никак не может быть перенесена на развитие нашей драмы. Наш обряд не развился в драму, ибо живет и доньше.

В дополнение к сказанному я приведу несколько образчиков мимических плясок из жизни различных народов. Я уже указал, что в примитивной драме мы встречаем игры, подражающие движению животных, актам земледелия, охоте, встречаем игры военные и т. д. Теперь приведу примеры по каждой из этих категорий. Нецивилизованные народы любили подражать позам и движениям животных: чтобы сделать подражание более реальным, они одевались в шкуры зверей и не отступали даже перед татуировкой. Не довольствуясь простым переодеванием, они устремлялись друг на друга при шуме воинственной музыки. На Яве в особой пантомиме, носящей название *Baroug'an*, действующие лица одеваются в шкуры диких зверей и представляют сражения под звуки гонга и барабана. Камчадалы увеселяли себя, подражая медведям. В Нукагиве в мимической пляске *Сомуи риаси* подражают движениям и хрюканью свиньи. Некоторые народы пользуются этим ряжением, с целью вернее подойти к своей добыче: манданы, охотясь на буйвола и бизона, покрываются буйволовой шкурой. В числе увеселений африканских народов есть представление охоты на боа, которую изображает человек, сидящий в большом мешке, разрисованном наподобие шкуры боа. В Мексике, по словам одного путешественника, была игра, в которой участники были переодеты зверями, покрыты шкурами, разрисованными наподобие шкуры льва, тигра и волка; их головы были украшены шляпами, сделанными наподобие голов этих животных. В Китае в недавнее время дети, переодетые мандаринами, охотились на людей, изображавших диких зверей.

Перехожу к подражанию сельским занятиям. Очень интересные сведения, которые приводит Giraldus Cambrensis * в своем Itinerarium Cambriae (в 1188 г.) I, 1, p. 79, изд. Powel: «Videas enim hic (1-го августа) homines seu puellas, nunc in ecclesia, nunc in coemiterio (кладбище), nunc in chorea (пляска), quae circa coemiterium cum cantilena circumfertur, subito in terram corruere et primo tanquam in extasin ductos et quietos: deinde statim, tanquam in frenesim raptos, exilientes; opera quaecunque festis diebus illicite perpetrare consueverant, tam manibus quam pedibus, coram populo repraesentantes. Videas hunc *aratro manus aptare*, illum quasi stimulo boves excitare, et utrumque quasi laborem mitigando solitas barbarae modulationis voces efferre: videas hunc artem sutoriam (сапожничье ремесло), illum pellipariam imitari. Item videas hanc quasi colum baiulando (неся прялку), nunc filum manibus et brachiis in longum extrahere, nunc extractum occandum tanquam in fusum revocare: istam deambulando productis filis quasi telam ordiri: illam sedendo quasi jam orditam oppositis lanceolae jactibus et alternis calamistræ cominus ictibus texere mireris. Demum vero intra ecclesiam cum oblationibus ad altare perductos tanquam experrectos et ad se redeuntes obstupescas». ¹

Для нас важны особенно подчеркнутые слова, из которых видно подражание земледелию. Были игры, подражающие выделыванию холста и т. д. К числу этих мимических плясок принадлежат также *rondes mimiques*. Я приведу нормандский *ronde* (хоровод). Обыкновенно ходят сначала медленно, потом движение становится более живым, причем поется припев (*refrain*):

Aveinei, aveine, aveine,
que le bon Dieu t'amène!
Avez-vous jamais ouï,
comment on sème l'aveine?
Mon père la semait ainsi;

(при этом подражают сеянию)

puis se reposait un petit:

(останавливаются и некоторое время молчат)

Aveine, aveine, aveine,
que le bon Dieu t'amène!

(Овес! овес! овес! пусть уродит тебя господь! Видали ли вы когда-нибудь, как сеют овес? Мой отец сеял его так... потом он немного отдыхал... Овес, овес, овес! пусть уродит тебя господь!)

Avez-vous jamais ouï,
comment on herse l'aveine?
Mon père la hersait ainsi;

(подражают бороньбе и т. д.: *herser* — боронить).

[¹ См. Edélestand du Méril, l. c., стр. 81, прим. 1.]

Avez-vous jamais ouï,
comment on sarcle l'aveine?
Mon père la sarclait ainsi, etc. . . .

(подражают полóтью: sarcler — полóть).

Avez-vous jamais ouï
comment on fauche l'aveine?
Mon père la fauchait ainsi, etc.

(подражают косьбе: faucher — косить).

Avez-vous jamais ouï,
comment on lie l'aveine?
Mon père la liait ainsi, etc. . . .

(подражают вязанью снопов: lier — вязать снопы).

Avez-vous jamais ouï,
comment on rentre l'aveine?
Mon père la rentrait ainsi, etc.

(rentrer — убирать хлеб).

Avez-vous jamais ouï,
comment on vanne l'aveine?
Mon père la vannait ainsi, etc.

(vanner — веять).

Avez-vous jamais ouï,
comment on meud son aveine?
Mon père la moulait ainsi, etc.

(meud от moudre — молоть: при этом подражают молотье на ручной мельнице и т. д.).

Avez-vous jamais ouï,
comment on mange l'aveine?
Mon père la mangeait ainsi, etc.

(manger — есть, подражают еде).

Avez-vous jamais ouï,
comment on ch. l'aveine?
Mon père la ch. ainsi, etc.

(подражают . . .)

puis reposait un petit:
Aveine, aveine, aveine,
que le bon Dieu t'amène! ¹

Проходит, стало быть, полная история кусочка хлеба. Rabelais, перечисляя игры Гаргантюа (I, 1, ch. 22), упоминает игру à semer l'avoune и au laboureur (игра в сеяние овса и игра в земледельцы).

[¹ См. E d é l e s t a n d du M é r i l, стр. 423—425. Ср. выше «Три главы», стр. 267.]

Война, любимая дикарями, является для них лучшим зрелищем. Приготовляясь ко всякому важному делу, проказы не могут обойтись без воинственной пляски. Эти пляски вы встретите на островах Тихого океана, у дагомейцев, наконец у древних германцев: «*nudi juvenes, quibus id ludibrium est, inter gladios se atque infestas frameas saltu jaciunt..... audacis lasciviae pretium est voluptas spectantium*» (Tacit. Germ. XXIV). Пляски во время Панафиней у греков, напоминавшие о бое Минервы с Титанами, представляют уже шаг вперед. Римляне заимствовали, вероятно, свои игры от греков, но этот железный народ был недоволен одним подражанием войне, ему нужна была сама действительность, нужна настоящая кровь. Их похоронные игры, которыми они чтили великих мира, скоро приняли характер кровавый. Реальность убийства приятно щекотала нервы зрителей, и тысячи гладиаторов обрекали себя смерти на их потеху. Существовали и большие пляски, мимировавшие события, взятые из области мифа. Так пляска Тезея воспроизводила все изгибы лабиринта, которые он благополучно миновал после победы над минотавром (Plutarch. Theseus, с. XXI, 1). Хор своими мерными движениями направо и налево, своими позами пред алтарем подражал блужданиям Тезея. Существовали пляски, связанные с празднованием годовщины событий, дорогих для жителей того или другого города. Так плясками мимировали приключения Диоскуров, сумасшествие Аякса (сюжет одной из драм Софокла), суд Париса и смерть Гектора. В Сикионе, по словам Геродота (LV, с. 67), ежегодно в трагической пляске воспоминали мучения Адраста. В Афинах и на Самосе пляска представляла брак Юпитера с Юноной, «*ἑρὸς γάμος*», * и еще в последние годы язычества пляска мимировала подвиги и иступление Геркулеса (см. св. Иероним, Epistola ad Marcellam; Macrobi. Saturnaliorum II, 7; Sueton. Nero, с. 21). В Дельфах славили Аполлона празднеством с драматическим характером. Молодой человек, одетый Аполлоном, в блестящей тунике, пел под звуки кифары, сделанной наподобие кифары Аполлона, о его победе над Пифоном. Но все это уступает перед празднествами Диониса, имевшими аграрный характер и падавшими на выдающиеся времена в жизни крестьянина.

Поэзия культа. Празднества Диониса *

Поэзия культа, как я уже указал, вышла из обрядовой поэзии, она разработала материал последней и развилась в приложении к какому-нибудь центру, божеству. Но между той и другой существует капитальная разница, лежащая в развитии и приложении. И в Греции существовала поэзия обряда, такая же, как и в европейском простонародии. Сюда принадле-

жит ряд только что указанных мною мимических игр. Есть еще несколько таких праздничных игр, где этот драматический элемент проявился еще сильнее; таковы элевзинские мистерии, имевшие значение в поднятии греческого религиозного сознания. Мы знаем, что после мифологии явилось то, что можно назвать богословием, т. е. явилась потребность отвлечь от богатства мифов их общее содержание, потребность решить вопрос об отношении человека к божеству, о будущей жизни, о судьбе человека и т. д. Все это потом стало достоянием философии, а пока, в виду молчания последней, элевзинские мистерии старались приподнять край покрывала. Стало быть, они стоят на перепутьи.

В этих мистериях драматический элемент нашел себе большое приложение: все представлялось в форме драмы, причем немалую роль играла музыка, пение и движение хора. Тут было даже драматическое представление, хотя оно имело характер живой картины, характер декорации. Мисты, погруженные в пугающий мрак, переносились воображением в царство теней; представлялись в образах страдания, которые ожидают в той жизни преступников (материал, взятый из области эпического мифа). Иногда гиерофант вмешивался в действие, как хор античной трагедии; он в мерном и важном пении толковал главные места священной процессии. Стало быть, драматическая форма была вполне присуща элевзинским таинствам: были декорации, костюмы, была музыка, пение хора, но это не была еще драма. Тем не менее в них лежит источник позднейшего развития драмы, но этот источник не один из первых, решающих. Драма требует публичности, чего не было в мистериях.

Начало греческой драмы, как вам, вероятно, известно, лежит в празднествах Диониса, с их драматическими диалогами. Мы увидим, что некоторые общие положения, выведенные нами из обрядовой поэзии, приложимы к зарождению греческой драмы. Не будем говорить, насколько празднество Диониса является пришлым или народным: все говорит за его пришлость. Но он сделался популярен в массе, а это и служит указанием на народный элемент в развитии драмы. Дионис, как олицетворение силы природы, то падающей, то торжествующей, праздновался не раз в год. К одному из этих празднеств приурочено было и представление новой трагедии. Это календарное приурочение важно в приложении к европейским календарным обрядам. Празднества совершались в известные годовые сроки, отмеченные в судьбах аграрного года. Главное празднество — осеннее, совпадавшее с уборкой винограда. Оно сопровождалось распушенностью, веселостью; на нем была масса ряженных; раздавались песни, в которых эта распушенность и выражалась; участвующие мимическими движениями подражали актам аграрного года. Что этот празд-

ник был особенно любим, это доказывается теми нападками, которыми осыпали его отцы церкви, а это доказывает живучесть древнего обряда. К числу таких нападков церкви относятся 62 канон трулльского (пято-шестого) собора 691 года, зашедший и в наш Стоглав, 93 глава которого посвящает две статьи специально «игрищам еллинского бесованія». Вот что мы читаем в Стоглаве: «Правило ѿ и ѿ святаго шестаго собора святыхъ отецъ возбраняетъ къ волхвомъ ходити. и запрещаетъ православнымъ христїаномъ поганскихъ еллинскихъ скверныхъ обычаевъ. игръ. и плясанїя. и плесканїя прїимати. и надъ бочками и надъ корчагами призывающе, и грохочуще. и прочихъ неподобныхъ творити..... Того же правила ѿ каландый. и вота. и врумалїя еллински. а по греческому языку глаголется. еже есть первый день коегождо мѣсяца, но и паче марта мѣсяца. празднованїе велїе торжественно сотворяюще. игранїя много содѣвашеся по еллинскому обычаю. сеже соборъ всѣхъ сихъ. и подобныхъ симъ. игранїя творящихъ. отмѣтаетъ и запрещаетъ, тако же и женская въ народѣхъ плясанїя. сромна сущи. на смѣхъ и на блудъ многихъ прельщаетъ, тако же мужемъ и отрокомъ женскимъ одѣянїемъ не украшатися. ниже просто женское одѣянїе носити, ни женамъ въ мужеская одѣянїя облачитися. но комуждо подобно своя одѣянїя имѣти. тако же и не подобныхъ одѣяній и пѣсней. и плясавиць. и скомраховъ. и всякаго козлогласованїя. и баснословія ихъ не творити, егда же вино топчуть. или егда вино преливаютъ въ сосуды. гласованїя и вопль велїй творятъ неразумнїи. по древнему обычаю еллинскїя прелести. еллинскаго Бога Дїониса пьянству учителя призовають. и вкусъ услаждають и пьянство величаютъ. Сей же святыи соборъ всѣхъ не повелѣваетъ творити. не повинующихъ жеся запрещаетъ. и отмѣтаетъ. аще суть причетницы, аще мирстїи суть. отлучаютъ». (Стоглав, издание Д. Е. Кожанчикова. СПб. 1863, стр. 264 и 265—266.)

Это постановление трулльского собора перешло в целый ряд памятников средневековой Европы как латинских, так и славянских. У нас оно является простым переводом, соединенным с безобразным толкованием, которое обнаруживает непонимание писавшего и вводит нас в недоумение о наших древних суевериях. Такого рода запрет показывает переживание буквы известного запрета. Как бы то ни было, есть возможность предположить, что эти обряды Диониса пережили далеко за пределы античного мира. Так, некоторые из обрядов ряжения возводятся к ряжению Диониса. Всего интереснее один факт. Дело в том, что из этого празднества вышла и греческая трагедия, и греческая комедия, в которых вначале в элементе хора и масок можно уследить еще их принадлежность к культуре. Но когда писался 62 канон трулльского собора, отцы церкви не упоминали ни о трагедии, ни о комедии, а между тем обряд повторялся и дал новое развитие. Вот против этой-то

живучести и ратовали отцы церкви, может быть, и у нас этот обряд нашел известное отражение.

Сбор винограда, чествование бога плодородия, покровителя виноделия, все это входило в идею праздника, но кроме его веселой стороны была еще другая — грустная. Вот откуда пошло разветвление, раздвоение трагедии и комедии. При описании европейских обрядов я уже обратил внимание на весенний обычай «встречи лета с зимою». Это два отдельные образа: один побежден, встречают другого. Но у греков за этими летом и зимой стояла единая сила, объединяющая. Это весна. Лето и зима рассматривались как два момента в деятельности одной и той же силы. О Дионисе рассказывает позднейшая мифология, которая обобщала то, что известно было раньше. Дионис Загрей чествовался в Фивах и Дельфах. Дионис *Ἰάχως* в Элевзисе. Я обращаю внимание на это сопоставление, которое очень важно для истории драмы со стороны ее содержания. Дионис Загрей чествовался в Дельфах, у храма Аполлона, и часто был в соединении с последним. В некоторых домах афинских были алтари в честь Аполлона «Дионисодота» о нем упоминает также Павзаний: *Ἀπόλλωνος Διονυσιοδότου καὶ Ἀρτέμιδος Σελασφόρου βωμοί* (Pausan. 1, 31, 4). В Дельфах весною праздновали Дионису и Аполлону на Парнасе, две вершины которого посвящены были тому и другому. В Элевзисе Дионис был связан с Деметрой. Подобное соединение двух, трех божеств в одном празднике дало повод к введению мифов, не прямо касающихся Диониса, а лишь смежных с ним. Может быть, и элемент хора в драме зашел сюда из аполлоновского культа, но насколько это верно, я не знаю.

О Дионисе говорят, что он был убит титаном, который бросил его растерзанные члены в котел, и этот котел был поставлен рядом с треножником его брата в Дельфах. Афина принесла его еще бившееся сердце Зевсу. По рассказам позднейшим, титаны сбросили Диониса с престола Зевеса и разрубили его на части. И вот Зевс возрождает его к ряду новых бытий. Дионис, благодаря ему, является то в виде Зевса, Кроноса, то в виде ребенка, юноши, льва, дракона, быка. Во всех этих видах продолжается борьба его с титанами, которые еще раз растерзали его. Затем Зевс, обновив землю, рождает нового Диониса от Семелы. Сущность мифа состоит в том, что можно назвать постоянным умиранием. Та же идея проходит в одной египетской сказке, где бог подвергается страданиям, должен терпеть их, чтобы перейти к ряду метаморфоз (выбор их нас не интересует). Стало быть, тут в греческом мифе фигурируют не два отдельные лица (лето и зима), как в германских и других обрядах, а централизованная, объединенная сила природы, и смена лета и зимы понята, как эволюция одного божества. Внешний акт природы был понят, как внутренний. Праздновали богу, имеющему тотчас же пострадать с целью

снова вернуться с победою. Этим объясняется, почему с этим празднеством органически смешивается элемент, который задним числом, нисходя от драмы, можно назвать трагическим. В этом обряде греки прославляли силу, дающую плодородие и зрелость винограду, прославляли животворное начало природы, владыку всего. Сообразно с этой идеей группировали вокруг бога все символы силы и жизни. Бог являлся юношей, два рожка напоминали о неукротимой энергии быка. (Сенека называет Диониса «*Simulata virgo*», у Диониса «*cum sine cornibus adstat virgineum caput est*», Ovid. *Metam. lib. IV, v. 19*). Женщины в Элиде обращались к нему со словами: ἄγε ταῦρα! «*Cornua Liberi Patris simulacro adjiiciuntur*», говорит Фест. В руках держал он, словно символ весны, зеленеющий тирс, его голова была украшена неувядающей листвою плюща. Исполненный радости, он громко кричал (отсюда его эпитет Ἰάχῃος — крикун), его окружала толпа ряженных, вся символика которых говорила о побеждающем значении бога. Это шла толпа сатиров οἱ σάτυροι τοῦ Διονύσου ἱεροί; в числе свиты участвовали и ифифаллы, названные так от перпендикулярного фаллоса из фигового дерева или из красной кожи. С ними вы встретитесь в тех русских памятниках, которые являются переводом трулльских постановлений. Они одеты в пестрые одежды, с масками или с лицами, выкрашенными раствором винных осадков (или соком тутовых ягод). Это прототип маски, введенной в драму Фесписом. Кроме этой свиты в процессии участвовали еще фаллофоры, добровольные любители, не принимавшие участия в процессии. Это были любопытные, остановавшиеся поглазеть на кортеж. Они пели песни разных метров, повинуюсь лишь своей фантазии. Белая тунника, плащ из звериных шкур указывали, что это не актеры, а степенные граждане Афин, лишь случайно примкнувшие к празднеству. В довершение всего они были без масок. Только из желания ускользнуть от взоров зрителей, они закрывали лицо корой папируса, намазывали его сажей или накидывали на лицо дыновку из листьев аканфа. Их характеристичным признаком был, как показывает самое их название, фаллос, привязанный к поясу или повешенный на шею; но они носили его не в виде эмблемы производительной силы бога и не с целью воздать ему этим почести, как Ἰθύφαλλοι. В процессии Диониса, подземного бога, участвовали ларвы (привидения), а античный мир уже тогда верил в злое влияние мертвецов. Логика народа говорила, что символ жизни, фаллос, обратит в бегство или по крайней мере парализует злые намерения ларвов. Фаллос был амулетом; его приделывали к воротам дома или города; с таким же значением носили его и φαλλοφόροι. Эти добровольные читатели Диониса, находясь во время процессии в соседстве с мертвецами, естественно старались, при помощи столь заметного фаллоса, обезопасить себя от опасных соседей.

(В некоторых местностях Апулии и поныне чтут *il santo membro*). Фаллофоры перекидывались остротами с участниками процессии, начинался перекрестный огонь шуток, насмешек, единственно с целью поскалить зубы. Шутки прекращались лишь на время, чтобы дать ифифаллам свободу петь торжественные гимны во славу бога, а затем стычка возобновлялась. Без всякого стыда говорились и жестикулировались различные непристойности: фаллос давал тон. Сначала чуждые программе праздника, чисто случайные, бессвязные и бесцельные, эти диалоги, с их капризной импровизацией, незаметно стали существенным элементом празднества. Фаллофоры с их карикатурной наружностью, с их шутками положили начало греческой комедии. Она уже дана, но еще разнузданная, грубая. Благодаря дальнейшему развитию вкуса, из шуток *φαλλοφόρων* вышла комедия Аристофана. Торжественные гимны ифифаллов были, вероятно, эпико-лирическими кантиленами. Они останавливались у алтаря, кружились вокруг него. Этим объясняется значение строфы, антистрофы и стасима (*στάσιμον* — то, что поется, стоя на месте). Хор идет в одну сторону и поет, это строфа; идет в другую — антистрофа. Иногда они останавливались, и кто-нибудь из ифифаллов начинал петь про какое-нибудь похождение Диониса, взятое из легенд, носивших мрачный характер. Таковы легенда о Пеносе, давшая содержание «Вакханкам» Эврипида, легенда об Адрасте, о самоубийстве Эригоны, об Орфее, растерзанном менадами. Вот ряд легенд, которые пел один из ифифаллов. Это был элемент эпического речитатива, который перемежался песнею хора. Выбор материала мог разнообразиться, вследствие соединения культа Диониса с культами других божеств. Шли в дело разные легенды, лишь бы между ними было нечто общее, не нарушающее драму. Это пение ифифалла дало начало тому, что зовется «эпизодом» в позднейшей греческой трагедии, реформированной Фесписом. Эпизод — все то, что не обнимается понятием хора, т. е. весь элемент диалога в драме. Какая связь была между хором и этим пением одного ифифалла, можно видеть из аналогии народного обряда. Хор пел, его прерывала лирико-эпическая песня, хор подпевал ей, вступал в диалогические отношения. Затем последовала реформа, которую Аристотель приписывает Феспису: *Θέσπις δὲ πρόλογον τε καὶ ῥῆσιν ἐξέδρεν* (у Themistius, Disc. 26). *Πρόλογος* — рассказ о предшествующих событиях и *ῥῆσις* — монолог, рассказ от собственного лица. Сначала ифифалл пел, как третье лицо; Феспис заставил его говорить от себя, актер являлся Дионисом. Это был первый актер Фесписа. Стало быть, вначале был хор и рядом с ним певец, поющий о третьем лице. И вот Феспис сделал так, как будто певец сам действующее лицо. Отношение хора осталось прежнее: он подпевает. Это первый момент драмы. Дальнейшее развитие в том, что к одному актеру Фесписа присоединился

впоследствии второй актер Эсхила и третий Софокла. Остается неразъясненным один факт. Дело в том, что Феспис дал одного актера, и при этом сообщается, что он имел три маски: белую, красную и еще одну из белого полотна. Менялись ли они при изложении одного события, вот вопрос. Во всяком случае они мимировали содержание песни.

Архаическое значение хора ясно само собою. Он взят из поэзии культа, это хор спутников Диониса, ифифаллов. Хор в своем дальнейшем движении очутился простым привеском, хотя еще у Эсхила хор является одним из действующих лиц. Аристотель старается придать хору цели художественные: для него хор—представитель народного голоса, совесть главного действующего лица. Немцы пытались объяснить хор так же как Аристотель, указывали, что этому требованию в новейшей драме отвечали другие лица. Так в драмах Корнеля являются *suivants et suivantes*, второстепенные лица, которые помогают высказаться совести главного лица, у Шекспира шуты являются необходимыми для характеристики главного лица: Но следует заметить, что хор греческой драмы — архаизм, унаследованный от обряда, а хор новейшей драмы явился показателем слабости психического анализа. На роль хора падает то, что происходит в самом действующем лице, то, что должно быть объектом внутреннего анализа. Что касается значения хора, как народной оценки того, что делается на сцене, то такое объяснение устраняется при внимательном чтении: хор не всегда имеет такое значение. Вообще главная оценка хора должна быть не эстетическая, а историческая. Хор сохранился у Эврипида, где он совсем не нужен.

Я остановлюсь еще на одном элементе трагедии, который эстетик также возводит в необходимый принцип древней драмы. Обыкновенно трагические актеры выступали каждый с 3 драмами, это — трилогия или тетралогия, если принять в расчет, что за ними стояла еще одна сатировская драма особого типа. (Такая тетралогия Эврипида, единственная, дошла до нас.) Но уже Софокл начал состязаться с одной драмой. Таким образом все его фиванские трагедии, несмотря на попытку Шелля (Schoell),¹ являются отдельными. Этот принцип трилогии старались обобщить, указывали на трилогию Эсхила: Агамемнон, Хозфоры и Орест, содержание которой можно рассказать подряд как в легенде, причем связующею нитью является идея возмездия. Но я думаю, что и это есть вопрос исторической археологии. В самом деле хор ифифаллов двигался на сцене и прерывал эпизод эпического характера, который пел один из певцов. Содержание бралось из легенд, связанных одна с другой. В течение праздника такой эпизод являлся

[¹ Ad. Schöll, Gründlicher Unterricht über die Tetralogie des attischen Theaters und die Kompositionsweise des Sophokles, Lpz. 1859.]

несколько раз, и вот этим-то объясняется появление нескольких драм сразу, явившееся механическим отражением обряда. Лично для себя я считаю это предположение наиболее верным. Я указал еще на участие *φάλλοφόρων*, останавливающих процессию Диониса точно так же, как делали они с поездом богини Деметры, который они останавливали на мосту, осыпая спутников богини колкостями и насмешками. Их называли там *γεφύρισταί*. В этих насмешках масса личного элемента: нападали на личности, на общественную сторону жизни. Это элемент комедии, правда, еще крайне неопределенный. Трагедия была связана мифом и легендой. Комедия не связана содержанием, а обращается единственно к насмешке над явлениями и типами. Далее древняя комедия не пошла, она была комедией типов с банальным сюжетом, все дело было в содержании насмешки. На это указывает значение парабазы (*παράβασις*) в комедии уже сложившейся. Так называется обращение актеров к публике прямо со сцены, подобно тому, как *φάλλοφοροι* обращались к *ἰθύφαλλοι*. Парабаза была заимствована из древнего обряда, она жила в комедии, пока последняя наслаждалась свободой. У Аристофана в некоторых из его комедий, напр. в *Acharnenses*, в *Lysistrata*, парабаза является чисто формальным обращением к публике с оценкой действующих лиц. Что касается появления хора в комедии, то необходимо признать, что это простое перенесение из трагедии. В самом деле, в комедии не было места для хора. Хор в трагедии щедро оплачивался, на хор в комедии не обращали внимания, и он мог исчезнуть. Хор был привязан к известной стороне Дионисовского культа, и давать ему идеальное значение нет исторического основания. Попытки ввести хор в состав новейшей драмы не удались. Таковы попытки Расина и Шиллера («Мессинская невеста»), но их нововведение не удержалось. Хор является лишь привеском, архаизмом и не имеет *raison d'être*. Вот все, что я хотел сказать о поэзии культа. Сводя сказанное к общему, мы можем провести параллель между поэзией обряда и культа. Формы и там и здесь одни и те же: хор, мимика, оркестика, эпико-лирическая песня. Разница лежит в том, что у греков божество окружено легендами, мифом; что у греков был Олимп, которого недостает поэзии обряда.

К этому всему следует еще примкнуть вопрос о том, каким образом в поэзии культа выделилась лирико-эпическая песня. Как я уже указал, греческая лирика представляет два момента: была монодическая лирика ионийцев (т. е. песня пелась одним лицом), и рядом с нею более архаичная хорическая лирика дорийцев. Представителем последней был Стезихор, от которого дошли до нас лишь небольшие отрывки, пересказы содержания да названия его произведений. Все это тщательно собрано в небольшой книжке «*Stesichori Himereus fragmenta*», collegit O. F. Kleine, снабженной биографией поэта. Штейн-

таль в статье: «Durchbruch der subjectiven Persönlichkeit bei den Griechen» (помещена в Zeitschrift für Völkerpsychologie und Sprachwissenschaft, herausgegeben von Dr. M. Lazarus und Dr. H. Steinthal. T. 2, Heft 3, стр. 313) * смотрит на Стезихора как на нововводителя, но мы укажем, как это не соединяется с общим ходом развития поэзии. Стезихор, родом из Гимеры в Сицилии, жил около 600 г. до н.э. Про него говорят древние, что он «на лиру перенес достоинство эпоса», что он писал хорические песни и обрабатывал греческие мифы, на что сохранились кое-где указания. Нет сомнения, что Стезихор художественно обработал то, что было уже дано в народе. Он перенес в художественную лирику те формы, которые были в народной поэзии. Так есть указания на его близость к народной современной лирике. Дело в том, что у Феокрита есть идиллия ΕΛΕΝΗΣ ΕΠΙΘΑΛΑΜΙΟΣ (18 идиллия), и вот что говорит схолиаст, по поводу ее: ἐπιγράφεται τὸ παρὸν εἰδύλλιον Ἑλένης ἐπιθαλάμιον; καὶ ἐν αὐτῷ τινα εἴληπται ἐκ τοῦ πρώτου Στρατιώτου Ἑλένης ἐπιθαλαμίου. Таким образом эта свадебная песня приписывается Стезихору, если не вполне, то отчасти. Вот она: Раз в Спарте 12 девушек, 12 первых в городе, чудо что за девицы, с гиацинтами в волосах устроили у белокурого Менелая хоровод перед вновь расплывшим брачным покоем, когда младший сын Атрея, жених милой Елены, запер ее туда. Все они пели в лад, выбивая о землю такт расходившимися ногами, и имя гименея оглашало весь дом: «Что так рано заснул ты, любезный жених? Или ты больно тяжел на подъем, или сонлив, или, может, порядком подвыпил, и тебя уложило вино? Все-таки хоть и спешил ты так рано заснуть, отпустить бы тебе не мешало с матерью милой женку свою до зари порезвиться в беседе девичьей. Счастливого жених! Что за бог за тебя постарался, когда ты в Спарту пришел, как и другие герои, помогаясь успеха. Лишь у тебя из полубогов Зевс Кронид будет тестем. Ни одна из девиц, попирающих ахайскую землю, не сравнится красою с дочерью Зевса; а она пошла жить под одну с тобой кровлю. ... Владычица Эос, всходя, свое милое кажет чело пред весною после холодной зимы, так золотая Елена сияла средь нас. Жатва большая красит тучную ниву; кипарис — украшение сада, конь фессалийский — краса колесницы, так и Елена — краса Лакедемона...» и т. д. Тут вы видите ряд параллелизмов в стиле наших народных песен. Очевидно, это художественная обработка старого стиля, и Стезихор, стало быть, художественный представитель лирико-эпической песни, выделившейся из обряда, а не нововводитель...

ИЗ ЛЕКЦИЙ ПО ИСТОРИИ ЭПОСА
ЧТО ТАКОЕ ИСТОРИЯ ВСЕОБЩЕЙ ЛИТЕРАТУРЫ?
(ЛЕКЦИЯ 8-ГО ОКТЯБРЯ)

М. Г. Три года тому назад я начал читать курс, обнимающий в исторической последовательности историю эпоса, лирики, драмы и романа. Мне хотелось бы присоединить к этому историю народной книги и сказки, чтоб получить в конце концов нечто целое, связанное идеей эволюции. На прочтение этого курса мною было затрачено три года и несмотря на то в моем изложении были недочеты, очень понятные в виду богатства материала, при незначительном количестве подготовительных работ. В нынешнем году я принимаюсь вновь за тот же курс, рассчитанный на три года, и, обходя факты более знакомые, постараюсь ввести побольше нового материала, так что нынешний курс будет не повторением, а скорее, восполнением предыдущего. Но, принимая в расчет, что не у всех из моих слушателей имеются записки читанного мною их предшественникам, я буду указывать те сочинения, где они найдут более подробные сведения о фактах, которые были трактованы мною раньше и которых теперь я коснусь лишь мимоходом.

Прежде, чем начать предположенный мною курс, мне бы хотелось сказать несколько слов о его идее. Историю всеобщей литературы не следует понимать, как агломерат отдельных литератур, связанных белой нитью. Я имею в виду совсем иную программу, исполнив которую мы действительно получим то, что, по справедливости, называется историей всеобщей литературы.

Всеобщие истории литературы плодятся за последнее время в Германии и Франции, России и, наконец, Италии. Имеется в виду познакомить публику в возможно доступном изложении и полном объеме с тою интереснейшею общеобразовательною областью, которая зовется литературой. Проще всего поступают издатели, объявляющие о выходе в свет целой серии историй литератур, предоставляя читателю вывести из энцикло-

педического чтения общие идеи развития: историю всеобщей литературы из всеобщей истории литератур.

Другие берут на себя, по мере сил, почин подобного рода синтеза, соединяя принцип отдельного изложения по литературам с эпизодами более широкого характера, где литературы идут *unisono*, определенные общностью культурных посылок и целей: так было в литературе латинского христианства, средневекового рыцарства, эпохи возрождения и т. п. Эти явления можно рассматривать совместно, не связываясь границами той или другой народности, и вся трудность изложения состоит в сочетании этого плана с предыдущим, с характеристикой литературного движения на почве обособившейся народности. По такому плану затеяна была Всеобщая история литературы г. Корша. Иначе затеяно подобное же предприятие г. Де Губернатиса или *conte De Gubernatis*, * как назван он в объявлении издателя, усмотревшего в нем единственное в Италии лицо, которое по широте своих знаний, по знакомству со многими языками и литературами, по богатству заграничных связей и изумительной быстроте ума и работы могло обеспечить скорое окончание труда, когда-то снившегося Гете и имеющего впервые явиться в Италии в 18 томах in 8°! Такая ли история всемирной литературы снилась Гете — не знаем; несомненно, что ее план отзывается не новизною взгляда, а чем-то довольно затхлым, отсутствием живой, органической идеи. Точно розняли большое тело и демонстрируют его мускулы и нервы, но так, что память и образ живого тела перед вами не встают, заслоненные банками с анатомическими препаратами.

Что такое история литературы в понятиях автора и его издателя — мы так-таки и не узнаем. Изложение переходит от драмы к лирике и эпосу, что можно защищать с формальной, тесно-определенной стороны; но автор ничего не защищает и не доказывает: последовательность точно случайная, очевидно, автор не давал ей значения. Где же идея развития, эволюции, без которой история литературы будет подбором фактов, накопившихся в жизни и отложившихся в памяти?

Вот эту-то идею литературного развития * я и намерен проследить в течение моего трехлетнего курса. К сожалению, историческая последовательность литературных родов не может быть прослежена со всею строгостью: нам придется считаться с целым рядом посторонних влияний, изменивших органическое развитие. Например, внесение христианства в девственное германское общество является, конечно, новым элементом, изменившим, до известной степени, старые пути. Благодаря этому вторжению органическое развитие прерывается точно так, как и в эпоху Возрождения, самое название которого указывает на восхождение к народам отжившим, к их полузабытым идеям. Это далеко не единственный пример, где идея

эволюции нарушается богатством посторонних влияний. Есть еще и другие недочеты, препятствующие нам излагать историю литературных родов в строгой последовательности. А именно: если мы попробуем изучать литературы славянские с той точки зрения, с какой мы изучали литературы Западной Европы, если мы схему исторической последовательности литературных течений Европы Западной перенесем в Восточную, то оба плана не будут покрывать друг друга. Такого рода опыт сделал недавно Штерн¹ и пришел к плачевным результатам. Его метод сводится к тому, чтоб найти в русской литературе течение, отвечающее, положим, немецкому романтизму, и он находит его, но это не что иное, как подыскивание хронологических параллелей.

Автору и в голову не приходит мысль, что ход обеих литератур отнюдь не тождествен, что русская литература не развивалась органически, как развивалась, например, греческая литература, в истории которой смена литературных родов и форм в их преемственности, в их взаимной обусловленности выдается наиболее рельефно.

Итак, цель моего курса — уследить эту смену, указать хронологический порядок, в котором появлялись эпос, лирика, драма и роман. Что последовательность есть — это факт неопровержимый, а, стало быть, есть и причины этой последовательности. Главный результат моего обозрения, которым я особенно дорожу, важен для истории поэтического творчества. Я отнюдь не мечтаю поднять завесу, скрывающую от нас тайны личного творчества, которыми орудуют эстетики и которые подлежат скорее ведению психологов. Но мы можем достигнуть других, отрицательных результатов, которые, до известной степени, укажут границы личного почина. Понятно, что поэт связан материалом, доставшимся ему по наследству от предшествующей поры; его точка отправления уже дана тем, что было сделано до него. Всякий поэт, Шекспир или кто другой, вступает в область готового поэтического слова, он связан интересом к известным сюжетам, входит в колею поэтической моды, наконец, он является в такую пору, когда развит тот или другой поэтический род. Чтоб определить степень его личного почина, мы должны проследить наперед историю того, чем он орудует в своем творчестве и, стало быть, наше исследование должно распасться на историю поэтического языка, стиля, литературных сюжетов и завершиться вопросом об исторической последовательности поэтических родов, ее законности и связи с историко-общественным развитием.

¹ A d o l f S t e r n, Geschichte der neueren Literatur, Leipz. 1882 сл. Рецензия, чересчур хвалебная, написана Ф. Булгаковым (см. «Новое время», № 3104, от 18 октября сего 1884 года).

1. История поэтического языка

а) параллелизм, б) сравнение, с) эпитеты

Я уже сказал, что язык всякого поэта создается в известной среде, что материал для него уже готов в древнейшей истории и в целом ряде влияний, которые он мог испытать. Стало быть, восходя от современности к седой старине, мы найдем между личной и безличной поэзией взаимную обусловленность. Но что такое поэтический язык сам по себе и в чем состоит его особенная образность? На этот вопрос я отвечал довольно подробно во введении к истории лирики. Теперь я укажу лишь несколько точек зрения для работ, которые только что начаты: до сих пор по занимающему нас вопросу есть только накопление материалов (и в этом отношении очень полезны работы проф. Потехни), но их разработка, постройка здания еще не началась.

Поэтический язык находится в неразрывной связи с языком первобытного человека, миросозерцание которого сводилось к тому, что ныне зовется анимизмом. Оно представляло природу одушевленной, живущей тою же жизнью, какою жил человек. Последний переносил на природу и то, что чувствовал, и то, чем страдал. Эта сторона первобытного миросозерцания носит очень удачную кличку антропоматизма (*πάθος* — чувство, страдание). Идея далее, человек, не довольствуясь отождествлением себя с природой, переносит на нее и человеческий образ. Это — антропоморфизм. На этих идеях построена вся мифология, а их отражение продолжает жить и поныне в некоторых повериях. Ряд таких поверий перешел даже в область личного творчества средневековой поры. Названия людей, происшедшие от деревьев и животных, не что иное как отрывок, переживание того, что прежде было живым. Мало-по-малу человек стал выделяться из природы, утрачивать веру в ее тождество с собою и, чем далее шло обособление, тем более категория сходства уступала верх категории различия. Подчас, в минуты поэтической галлюцинации, когда чувство брало верх над вожделениями анализа, личный поэт смотрел на природу глазами первобытного человека: у него лес дремлет, море стонет, береза плачет, для него небо — старик с кровавым глазом, облака — седые волоса, нависшие на его лоб (Гейне).

Мы приходим к признанию тождества поэтического творчества с мифическим. Язык мифа и современный поэтический язык принадлежат к одной и той же эволюции, но стоят на ее разных полюсах. Какие же особенности свойственны поэтическому языку?

Укажу на первых порах на явление поэтического параллелизма, тесно связанного с первоначальным анимизмом. Это явление состоит в том, что из двух рядом стоящих стихов один рисует картинку из жизни природы, другой — из жизни чело-

века, причем нигде не видно желания сравнить обе картинки: имеется только одно сопоставление; но и оно показывает, что дифференциация уже совершилась, что человек выделился из природы, с которой прежде отождествлял себя всецело. Примеров такого параллелизма особенно много в славянской народной поэзии; беру наугад первый попавшийся на глаза из сборника причитаний Барсова:

Белая береза нагибается,
Шатучая осина расшумелася,
Бедный молодец убивается.

Идя дальше, мы встретимся с параллелизмом отрицательным, в котором человек уже отрицает свое тождество с природой и где, стало быть, видна работа анализа, возможная лишь на более поздней стадии развития:

- 1 Не кукушка кукует во зеленом саду,
Мать плачет по сыне в высоком терему.
- 2 Не березынька шатается,
Не кудрявая свивается,
Как шатается-свивается
Твоя да молода жена.

(Барсов, ч. I, стр. 35)¹

Наконец, продолжая исследование, мы придем к сравнению, где между двумя картинками уже поставлена частица «как», где о тождестве нет уже и речи. Уже и в первом параллелизме нет тождества, но там есть что-то, только что вышедшее из идеи тождества, в силу чего один образ напоминает другой. В отрицательном параллелизме сравниваемое уже выделяется из того, что прежде было с ним тесно связано. В сравнении связь окончательно забыта и главный акт только о чем-то напоминает, он на что-то похож.

Эти факты дают нам возможность определять хронологию безличной народной поэзии и подводить данное произведение под ту или другую стадию развития. Так признаком более позднего происхождения какой-нибудь песни может служить накопление сравнений, указывающее уже на излишнее богатство, на возможность выбора и, стало быть, на участие личного анализа. Исходя из этого, можно с уверенностью сказать, что гомерические поэмы стоят на более поздней стадии развития, чем современная народная поэзия. Да это и понятно, если признать в Гомере диаскеваста, поэта-собираателя.

Другое характерное явление поэтического языка, очень важное для хронологии произведений народной безличной поэзии, представляют собою эпитеты. * Обыкновенно говорят, что эпитет есть нечто данное, мало отделимое от существитель-

¹ [«Причитания Северного края», собр. Е. В. Барсовым, ч. I, М., 1872].

ного, к которому оно прилагается. И действительно, в Эдде, у Гомера, в эпосе старо-французском и т. д. есть масса предметов с неизменными эпитетами, но чем ближе к литературному периоду, тем разнообразнее становятся эпитеты: человек пытается усвоить предмет с разных сторон, тогда как древний человек довольствовался усвоением предмета лишь с одной стороны. Вы, таким образом, от первичной односторонности переходите к опыту анализа, к всестороннему определению.

Всякий эпитет имеет свою историю. Он, может быть, в-первых, подновлением реального смысла слова. Известно, что всякое слово, всякое нарицательное — есть вместе с тем одностороннее, реальное определение; так, волк — терзающий; река — текущая; земля — паханная; дева — ясная, блестящая; огонь — очищающий; рука — делающая; дерево — нога, пьющая воду. С течением времени реальное значение слов обтерлось или забылось, так что человек почувствовал необходимость прибавить к каждому слову подходящий эпитет. И вот он назвал деву красной, лебедь — белою и т. д. Как видите, это в сущности бессознательная тавтология. — Есть ряд эпитетов, заимствованных из быта или исторических отношений, каковы шемахинский или мурзавецкий в приложении к шелку или седлу.

Сначала постоянный и стойкий, эпитет с течением времени делается более свободным и разносторонним. На этой ступени развития стоит эпитет во французском эпосе. Так по поводу эпитета для бога делается целый ряд определений, довольно устойчивых, которые дают целый ряд сведений о божестве, заимствованных из евангелия. Стало быть, тут эпитет развивается в определение, чего русский эпос не знает.

Затем следует упомянуть о косности эпитета. Эпитет остается, а слово между тем развивается и в конце концов оказывается противоречие между словом и эпитетом. Так в сербском эпосе говорится о белых руках мавра, на что указала уже Тальви,¹ и о его «русой голове», на что указал недавно г. Халанский,² объясняющий однако эту *contradictio in adjecto* совсем с другой точки зрения: *

Загледа се църна Арапина,
Марко магна с двѣ-те остри сабли
Та погуби църна Арапина,
Отсече му нѣму руса глава. . .

(Dozon, Болгарск. п. № 36, стр. 64) ³

¹ Talvj, Historical view of the languages and literature of the slavic nations, with a sketch of theirs popular poetry, with a preface by Edward Robinson. New York, 1850.

² М. Халанский, Заметки по славянской народной поэзии. II. Кого нужно разуметь под именем «черных арапов» в сербской народной поэзии? («Русский филолог. вестник», Варшава, 1882, т. VII, стр. 120).

³ «Chansons populaires bulgares inédites», publ. et trad. par Aug. Dozon, Paris 1885.

В русских причитаниях «матушка родимая» стоит бок о бок с эпитетом «змея лютая» в приложении к мачехе.

Во французском эпосе Карл Великий всегда является стариком и в то же время совершает подвиги, которые не совместимы с его эпической старостью.

Мы сказали, что односторонний эпитет есть признак древности, но и тут надо быть осторожным, очень возможно, что и он не есть нечто данное, что, быть может, он заменил собою другой обветшавший эпитет. А обветшанию подвержены не только эпитеты, но и вообще словарь любого языка. Ту же судьбу суждено было узреть и некоторым сравнениям, которые были возможны в народной поэзии и сделались негодными при переходе к поэзии личной. Возьмите, например, гомеровское сравнение Аякса с диким ослом:

... Словно осел, забредший на ниву, детей побеждает,
Медленный; много их палок на ребрах его сокрушилось;
Щиплет он, хóдя, высокую пашню, а резвые дети
Палками вокруг его бьют, — но ничтожна их детская сила;
Только тогда, как насытятся пашней, с трудом выгоняют, —
Так Теламонова сына, великого мужа Аякса,
Множество гордых троян и союзников их дальноземных,
Копьями в щит поражая, с побоища пламенно гнали.

(Илиада, пер. Н. Гнедича, кн. XI, ст. 558—65)

Мы бы такого сравнения не употребили, но вот вам старая французская пословица, где сравнение с ослом еще не кажется обидным: *L'empereur d'Allemagne est le roy des roys, le roy d'Espagne — roy des hommes, le roy de France — roy des ânes et le roy d'Angleterre — roy des diables*. Тот же взгляд на осла проходит в итал. пословице: *la pazienza è la virtù degli asini e de' Santi*.¹ Но уже у Цицерона вы встретите фразу вроде: *quid nunc te, asine, litteras doceam? non opus est verbis, sed fustibus*. А вот и народная итальянская пословица: *il re non litturato è un asino coronato* («король необразованный — осел коронованный»). У Сервантеса есть сравнение ученых с ослами, разумеется, не очень приятное для первых: *pues otra cosa puedes advertir, y es, que hay algunos, que no les excusa el ser latinos de ser asnos* («далее, ты можешь заметить другое явление, а именно, что есть субъекты, которым ученость не мешает быть ослами»).² Не перечисляю других примеров: их целая масса в книге Бринкманна, которая очень полезна, как сборник фактов, хотя и страдает в главном: в ней не прослежена история развития сравнений, что было бы особенно желательно.

Укажу еще на один факт: это сравнения разработанные,

¹ Заимствую примеры из: Friedrich Brinkmann, *Die Metaphern. Studien über den Geist der modernen Sprachen*, Bd. I. *Die Tierbilder der Sprache*. Bonn, 1878, стр. 374.

² Там же, стр. 363 сл.

признак более поздней поры. Это не первичное одностороннее сравнение, нет: тут поэт соп amoge, с эпической словоохотливостью сравнивает два предмета или две картинки до мелочей. Например:

У хорошей у яблони кудреватая,
Как у яблони корень булатное,
Так твои-то скорые ноженьки;
Как у яблони сучки ветки до сырой земли,
Так твои белые бумажные рученьки;
На яблони листочки камчатый,
Как твое хорошо скруто-платье цветное;
На яблони цветики лазуревы,
Как твое бело-румяное личико;
Вершинки на яблони сухо-красного золота,
Как твои-то молодецкии волосы.

(Барсов, ч. I, стр. 107—108)

В старонемецкой лирике вы найдете богатство сравнений с соколом, образ которого привязался, конечно, под впечатлением бытовым. Соколиная охота вызвала на западе еще в XIII в. и раньше целую литературу, где подробно описывались приручение, воспитание соколов и различные способы соколиной охоты, которая и дала материал для массы сравнений. Сюда относится известное сравнение в Слове о полку Игореве:

Коли соколь въ мытэхъ бываетъ,
высоко птицъ възбиваетъ,
не дасть гнѣзда своего въ обиду.

В древнейшей немецкой песне, сохранившейся с именем фон Кюренберга (около 1150, предполагаемый автор первоначальной редакции поэмы о Нибелунгах), * не только молодец сравнивается с соколом, но и полет последнего и его убранство сравниваются с движением и убранством молодца. Приведу эту песню в новонемецком переводе:

Ich zog mir einen Falken länger als ein Jahr.
Als ich ihn nun gezähmet, da ich ihn wollte ha'n,
Und als ich sein Gefieder mit Golde reich bewand,
Da hob er sich zur Höhe und flog in andres Land.
Seit dem sah ich den Falken, wie er so schön war, fliegen.
Er führte an seinem Fusse noch den seidnen Riemen,
Und in seinem Gefieder war das rote Gold noch drein.
Gott sende die zusammen, die geliebt gern wollen sein.¹

Подобные сравнения вышли уже не из народной поэзии, а измышлены личными певцами, еще не утратившими связи с народной поэзией. Все это надо иметь в виду при определении хронологии народных песен.

¹ W e r n e r H a h n, Geschichte der poetischen Literatur der Deutschen. Sechste Auflage. Berl. 1873, стр. 63.

2. Сказочные схемы *

В истории литературы мы замечаем известного рода течения, известного рода любовь к тому или другому сюжету, который часто исчезает впоследствии. Таких модных сюжетов было не мало. Возьмем пример более близкий к нам, чтобы с его помощью подняться к древности. В XVIII в. были в ходу робинзонады, мода на которые обязана своим происхождением английскому писателю Даниелю Дефо (Defoe, 1661—1731). Сюжет этих робинзонад сводился к тому, что человек, стесненный цивилизацией, но богатый ее содержанием, может развиваться, даже будучи удален от стеснительных условий жизни в цивилизованной среде. Та же идея проходит и в романах-идиллиях, в романических утопиях, которые рисуют картины, имеющие мало общего с состоянием современной им Европы. Идите дальше в глубь, в эпоху средних веков, и вы увидите, что в рыцарских романах царит ряд излюбленных фабул. Спуститесь еще ниже, загляните в греческие романы и вы найдете здесь что-то знакомое: герой или удаляется в идиллию или после сотни приключений сходится в конце концов с теми, с которыми разлучила его капризница-судьба. Это *recognitio*, спознавание, — элемент характерный для греческого романа.

Спрашивается, почему известного рода сюжеты популярны, почему одни из них падают, сменяясь новыми? Иногда вопрос решается просто, стоит только признать, что между сюжетом и течением идей есть внутренняя связь, что и в литературе играют роль спрос и предложение. В XVI веке всплыла на поверхность евангельская притча о блудном сыне, она становится чрезвычайно модной: она дает материал для памфлетов Грина в последний, покаянный период его жизни, для повестей Викрама, для драм Чекки, Пуччи и т. д. * Очевидно, эта мода имела свои причины, и действительно, она была результатом душевной борьбы, наполнявшей общество XVI века, когда старые идеи встретились с новыми, повеявшими с итальянского юга. Грин в конце концов не мог совладать с этим нравственным разладом и вернулся назад к старым пенатам блудным, раскаявшимся сыном. Стало быть, мода объясняется определенным спросом. Если мы перенесемся в область народного эпоса, то и там встретимся с тем же явлением. Здесь тоже есть ряд излюбленных тем, каковы бой отца с сыном неузнанным, встреча брата с сестрой, напоминающая прием *recognitio* в греческих романах. И тут мы имеем дело с отражением эпохи, той эпохи, когда народные брожения разделяли родичей. Среди этих сюжетов, таящихся в древнейшей сказке, легенде и т. д., есть не мало таких, которыми займется впоследствии и личный поэт, но он входит уже в известное течение идей, определенное предшествующим ходом литературы, и литературный спрос

определяет его выбор и отношение к тому или другому сюжету. Правда, он может выбрать другую, не модную формулу, но под опасением остаться непонятым. В большинстве случаев его творчество сводится к сознательному или бессознательному комбинированию старых схем и простейших сюжетов. Если свести в группы сюжеты мифа, сказки, средневековых эпических поэм, русских былин и т. д., то в результате получится нечто крайне ограниченное, получится материал далеко не богатый, а между тем в этих-то немногих группах и коренится все поразительное богатство сказок, объясняющееся простой комбинацией знакомых, простейших сюжетов. Было бы интересно сделать морфологию сказки и проследить ее развитие от простейших сказочных моментов до их наиболее сложной комбинации. Тогда бы мы узнали, что чем древнее сказка, тем проще ее схема, и чем новее, тем более она усложняется. Так наша русская сказка уже комбинационная, и те, которые говорят о ее древности, основываются на ложной посылке, еще не разработанной. Сравните затем романы средневековые, где образы так просты, с романом современным и вы увидите в последнем старую фабулу в отрывках, вы найдете здесь новую комбинацию более мелких элементов, давно скитающихся по земле. Таких простейших общих мотивов есть несколько: они распространены в сказках и романах Азии и Европы, от Исландии до Португалии, Новой Греции и Малой Азии. На вопрос, как объяснить их существование в разных уголках земного шара, предложено было несколько теорий, но до сих пор почва не принадлежит ни победителям, ни побежденным. Одна из этих теорий — теория заимствования — имеет наибольший *raison d'être*, и ее сторонники могут принести пользу: история русской литературы без нее остается как без рук.

Вторая теория доказывает, что все эти сюжеты сложились в ту пору, когда индогерманское племя жило еще в своей арийской прародине, что эти сюжеты были первоначально рассказами о богах, что древнейшие мифы перешли впоследствии в рассказы о героях, что герои — очеловечившиеся боги, и, стало быть, эпос сменил миф, а географическая определенность сменилась неопределенностью, допустив на сцену всем известное тридевятое царство вкупе с безименными царевичами. Такого, по видимому, генетического объяснения придерживается вся школа мифологов с Куном, Максом Мюллером во главе (не перечисляю другие, менее звучные имена). * Еще на наших глазах один из таких толкователей попробовал исторического Роланда, бившегося в Ронсевальском ущелье и упоминаемого Эггингардом, сделать отражением немецкого бога Хрода. По их мнению, и в сагах о Дитрихе Бернском в основе лежит мифический Дитрих, к которому лишь по созвучию примкнуло имя Дитриха исторического. В виде исключения

я должен указать на две работы, авторы ¹ которых прямо указывают на необходимость поставить эпос на историческую почву, но эти работы остаются пока исключением, и г. Де Губернатис в VII томике своей *Storia universale della letteratura* продолжает идти в хвосте мифологической теории, объясняющей все явления солнца, зари, грозы и т. п. В указанном томике, посвященном истории народной сказки, ² автор решился подвергнуть анализу несколько наиболее типичных сказок, вокруг которых группируются все остальные. Он намерен доказать, что народные сказки во всех своих существенных чертах и во многих частных имеют мифологическую основу. В указанном томике им собраны в десять групп сказки о замарашке или золушке (*Cenerentola*, *Cendrillon*, *Aschenbrödel*), о трех братьях, о дурне (*sciocco*), который делает все наизворот, о разбойнике, о договоре с дьяволом, об игре, о мальчике с пальчик (*piccolino*), о великане, о девушке преследуемой и о благодарных животных, наконец о Психее, причем автор следит за всеми вариантами от Индии до Португалии, не оставляя в стороне и русских сказок. *

Сказка о замарашке известна всюду. «Я нашел, говорит Де Губернатис, в одной эстонской легенде, что старик-отец (*Wanna-Issi*), т. е. бог неба, поручает ежедневно Аммарик (вечерней заре) тушить солнечный огонь, прикрывая его по-лучше, чтобы не случилось какой беды во время ночи, а Койт (утренней заре) приказывает зажигать и раздувать этот огонь по утрам. Чем же могла Аммарик прикрыть солнечный огонь? Пеплом (*con la cenere*, фр. *endre* от лат. *cinis*). Где же взять ей этого пепла? В пепельной тени ночного неба, которая собирается вокруг солнечного огня и открывает его взорам людей поутру.

«Девушка, сгребаящая пепел, золу, под которой скрывается солнечный огонь, и сама покрывается пеплом. Отсюда ее название Золушка (*Cenerentola*). Такое происхождение сказки мне кажется наиболее вероятным. И хотя я не намерен сказать, что она пришла к нам от эстов, все-таки очень вероятно, что в ней сохранились следы того мифа, из которого развилась наша сказка. Но каким образом миф может претвориться в сказку?

«Выйдем из города и отправимся в горы, в прекрасный летний вечер, когда солнце готово спрятаться за вершушками наших Альп или наших Апеннин. Постараемся быть одни, дабы никто не мешал полету нашего воображения, и устре-

¹ Pio Rajna, *Le origini dell' epopea francese*, Firenze, 1884. Kristoffer Nygør, *Den oldfranske Heltedigtning*. Kopenh. 1883 [сл. рецензию Веселовского «Новые исследования о французском эпосе», ЖМНП, ч. 238, 1885, апрель].

² «*Storia delle novelline popolari*», per cura di Angelo De Gubernatis, Milano, 1883.

мим взор в западную сторону неба. Никакой шум не долетает до нашего слуха, разве только забренчит где-нибудь колокольчик, сзывающий в хлева разбредшихся по скалам коров... Только одно живое существо все еще движется, блестящее и величественное, увенчанное подобно монарху лучами, оно плывет по отдаленной лазури. Тихо переходит оно с одной вершины на другую; зажигает вокруг себя большой огонь и затем исчезает в искрящейся волне. Полусонный пастух любит зрелищем. Эта блестящая вода кажется ему сперва движущейся одеждой, и ему чудится под этой одеждой какая-то девушка, куда-то спешащая. Еще миг, и блестящее видение потухает, темнеет и теряется под покровом глубокого мрака. Чудная девушка превращается в неприглядную замарашку; девушка прячется, пока не появится на небе благодетельная добрая фея, освещающая ночные дороги и утешающая всех обиженных; она маленькая, маленькая, но зато видит в ночном мраке всякую вещь; она полна добрых намерений и добрых дел. Наша девушка, выпачкавшаяся в золе, когда прикрывала огонь умирающего солнца, идет навстречу благодатной луне и спасается. С наступлением утра она видит, что ее кожа светлеет; она рядится в золотые, серебряные ткани, украшается перлами, и на ее лбу сияет звезда. Это солнце разубрало ее; она готовится танцевать и, как божественная баядерка, приглашает солнце, но едва оно хочет обнять ее, девушка быстро исчезает. Солнце бежит за нею по ее блистающим следам, которые дают ему понятие о размере ее ножки, и находит, что ее ножка не похожа на все другие... Если блуждающая девушка находит в луне добрую фею покровительницу, то значит она бежит от неукротимой ненависти какой-нибудь колдуньи, или злой соперницы, или мачехи, которая ее преследует, т. е. темной ночи, которая ее безобразит, которая хотела бы ее погубить, ревнивая к тем ласкам, которыми дарит солнце ее соперницу. Мачеха, колдунья, хотела бы занять возле солнца положение зари или выдать за него одну из своих дочерей, т. е. один из образов ночи. Но злая женщина должна поплатиться за свои козни, тот же самый огонь, который приготовлен для брачного алтаря, поутру, когда солнце и аврора сходятся и спознаются, послужит огнем для костра, на котором сожгут колдунью. Так оканчивается блестящее видение, очаровавшее дремлющего на вершине горы пастуха, и точно так же заканчивается наша сказка». ¹

Такое же объяснение, к которому еще можно прислушиваться, Де Губернатис применяет и к сказке о преследуемой красавице. Преследуемая красавица является в легендах с разными именами: это или дочь анонимного царя, или св. Олива,

¹ De Gubernatis, там же, стр. 9—34 («La novellina della Cenerentola»). См. стр. 9—12.

или дочь короля Дакии или короля Британии, или Кресценция, или Женевьева; ее преследует либо отец, либо родственник, или злая свекровь. История литературного развития этой темы была прослежена мною в моей итальянской работе.¹ Она фигурирует и в романе об Аполлонии Тирском, послужившем основой для шекспировского Перикла. Содержание сказок этого типа сводится к тому, что отец, овдовев, продолжает думать о своей покойной жене и не хочет жениться ни на какой другой женщине, потому что не может найти такую, которая бы вполне походила на его первую жену. Но вот его собственная дочь — вылитая мать, и отец начинает томиться желанием жениться на своем детище. Испуганная девушка, разумеется, бежит от беззаконных воцелений отца. «Утром солнце (так толкует Де Губернатис) обладает пригожей супругой, зарей, и теряет ее; овдовев, оно находит вечером прекрасное создание, похожее на его утраченную супругу, и хотя чудная девушка (вечерняя заря) — его дочь, оно хотело бы жениться на ней; страшась самой мысли о кровосмешении, дочь, преследуемая отцом, бежит и подвергается тысяче несчастных приключений».²

Все по тому же плану объясняется и сказка о дурне, делающем все наизворот. Это — солнце, потухающее, находящееся в состоянии невменяемости. Такими комбинациями наполнена вся книжка, и все дело обстоит благополучно, пока мы возвращаемся в области арийских мифов, где сходство объясняется единством прародины. Но вот та же сказка повторяется где-нибудь в Южной Африке, у дикарей Америки и в Средней Азии (в последнем случае еще можно допустить буддийский пересказ, хотя будет легче не делать такого предположения): тут мифологи должны спасовать.

Есть еще теория более рациональная, по которой не миф перешел в эпос или сказку, а наоборот — сказка повлияла на образы мифа. По мнению сторонников этой теории, на небо переносятся земные отношения, и рассказы о преследуемых красавицах ходили раньше на земле и лишь затем приурочены к небу.

Антропоморфизм, делающий зарю замарашкой, а солнце красавцем-царевичем, показывает, что интерес к подобным явлениям на земле уже сложился, что схемы сказок должны были жить раньше в земных отношениях и лишь впоследствии подведены под них отношения небесные. Я, с своей стороны, готов признать за аксиому, что переход совершился не от мифа к эпосу, а от эпоса к тому, что назовется впоследствии мифом. Вопрос о сходстве сюжетов у разных народов, как мы видели,

¹ A. Wesselofski, Novella della figlia del re di Dacia, Pisa, 1866.

² Там же, стр. 229—253 (La novellina della fanciulla perseguitata). См. стр. 230.

не может быть решен гипотезой мифологической школы, так как сходство не исчерпывается пределами одной арийской расы. Равным образом и теория заимствования не приложима к тем случаям, когда о заимствовании не может быть и речи. Остается признать, что простейшие формы сказки служат простейшими образами психических актов постольку, поскольку известная схема слова дана для выражения понятия. В заключение могу заметить, что не всякая сказка древнее мифа, так как она могла явиться и раньше его и после.

Стало быть, вопрос сводится к необходимости построить морфологию сказки, чего пока еще никто не сделал.

3. Последовательность поэтических родов

Выше я указал те точки отправления, которые необходимо иметь в виду при изучении поэзии в ее историческом развитии: это, во-первых, история поэтического языка и стиля, во-вторых, история поэтических сюжетов и, в-третьих, последовательность поэтических родов. Что такая последовательность существует, это все известно; надо только уяснить ее значение в связи с культурным развитием. В истории греческой литературы эта последовательность проходит довольно рельефно. Чем же объяснить эту смену литературных родов, имеющую характер правильности и, стало быть, законности? В моем последующем анализе, являющемся ответом на этот вопрос, точкой отправления будет народная поэзия, записанная в наши дни, но составляющая достояние древности. Мы можем ею пользоваться, как чем-то очень древним, лишь в том случае, когда ее данные покрываются древними свидетельствами.

Народная поэзия в широком смысле слова представляет собою синкретизм поэтических родов, т. е. такое состояние, в котором роды, впоследствии обособившиеся, еще находятся в смешении; но синкретизм идет еще и дальше: в первобытной поэзии музыка и пляска еще не отделены от песни. Главным материалом, где этот синкретизм явится пред нами воочию, должна быть поэзия народного обряда, которая менее всего потерпела изменения и сохранила свой древний характер. Читая историю драмы, я имел возможность говорить об этом гораздо подробнее, так как поэзия народного обряда более связана с историей драмы. Теперь я коснусь ее лишь в общих чертах.

Нам известно, что в древности существовали особые мимические игры, которым посвящена целая книга Эдельстана дю Мерия.¹ Я имею в виду те игры, которые состояли из мими-

¹ Edélestand Du Mériel, Histoire de la comédie. Période primitive. Comédie des peuples sauvages. Théâtre asiatique. Origines de la comédie grecque, Paris, 1864.

ческой пляски, сопровождаемой песенным припевом. Пляска подражала целому ряду жизненных явлений или телодвижениям животных. В Мексике в древнюю пору актеры, изображавшие различных животных, в соответственных костюмах, плясали и говорили, подражая животным. Для послов сына Тамерлана в Китае давались спектакли, где маски нескольких актеров представляли головы животных.¹ Иногда пляска изображала охоту, причем одни являлись охотниками, другие, одетые в звериные шкуры, разыгрывали роль зверей.

Затем есть масса указаний на пляски, подражавшие событиям аграрного года. К числу последних принадлежат нормандские *gondes mimiques* (хороводы). Приведу один из них, в котором изображается мимически история овса, от посева до появления в желудке человека и выхода из него. Участвующие сначала ходят медленно, потом движение становится более живым, причем поется припев (*refrain*):

Aveine, aveine, aveine,
que le bon Dieu t'amène! и т. д.²

Пляска такого рода известна и в Каталонии, и в Италии, и в Англии, откуда занесена колонистами в Америку и превратилась в детскую игру.

У румын накануне св. Василия мальчики и парни ходят по домам с пожеланием нового года и пением песни, носящей характерное название: *Plugul, Pluguşorul, Pluguleţ* — плуг, плужок. Пение сопровождается игрой на флейте и звяканьем желез от сохи, либо звоном колокольчика, хлопаньем бича и игрой на инструменте, прозванном «быком»: *boi, buhaiu, tougu* и напоминающем такой же рождественский снаряд чешских ребят (*bukál, bukaš* — румын. *buhaiu, бугай*), датский, голландский, северно-немецкий *Rummelpott*, сицилианский *chiu-chiu*. Он имеет форму бубна, сквозь кожу которого продета толстая струна из конского волоса; водя ею взад и вперед в вертикальном направлении, производят трение о кожу и звук, похожий на отдаленное мычание. При этом тащат либо настоящий плуг, либо игрушечный, украшенный цветами и разноцветной бумагой.

«Плуговая песня», распространенная в вариантах, открывается явлением плуга:

Hîi plugulă cu doi-spre-ce boi
In cǎde codălbiei,
In frunte străinei:
Să vă facă Dumnezeu parte de ei.

¹ C. F. Flögel, *Geschichte der komischen Litteratur*, Leipz. 1787, т. IV, стр. 13.

[² См. выше, стр. 435—36.]

Plecarămŭ într'ua sfînta Joi
Cu plugulŭ cu doi-spre-ce boi,
La câmpŭ vĕratŭ,
Unde era bine die aratŭ,
Și mândru de semĕnatŭ.

(«Ей, плуг о двенадцати быках, белохвостых, чудноголовых! Да сделает вас господь причастными им! Шли мы в один святой четверг с плугом о двенадцати быках, по яровому полю, хорошо вспаханному, отлично засеянному»).

Содержание песни сопровождает земледельца от первого выезда в поле с плугом — к пашне, посеvu и жатве, на мельницу и оттуда — в дом, где печется румяный святочный «колач». Это — год румынского земледельца, воспетый обрядовой песней, как в нормандской *gonde mimique*.¹

Плуг напоминает наше «кликанье плугу» накануне Крещения и английский рождественский *fool-plough*.² Укажу еще на другие драматические песни обрядового характера, каковы — сеянье проса, ворота-воротарь, король, вербовая дощечка, горю-дуб (соответствует нашим горелкам), мосты. Они относятся к весенней поре года и сводятся к отношениям новобрачных, к идее брака. Содержание игры вербовой дощечки, например, таково: девушки становятся в два ряда, лицом друг к другу, берут своих супротивных за руки, так что из рук выходит «дощечка», по которой пускают ходить девушку «Настечку». Игра «сокол» упоминается даже у Джьямбаттисты Базиле (ум. в Неаполе ок. 1637) в его «*Pentamerone*». ³ Играющие, взявшись за руки, образуют круг, внутри коего один «сокол» (*falcone*) поет:

Aprite, aprite porte
A povero Falcone!

или:

Apere le porte,
Ca Falkone vole entrare!

При этом пляшущие кругом поднимают руки (делают ворота) и поют:

Le porte stanno aperte,
Si Falcone vole entrare.

(«Ворота отворены, сокол может войти»).

¹ См. А. Веселовский, «Разыскания в области русского духовного стиха», VI—X, р. 114—117. Приложение к XLV тому «Записок Ак. Н.» № 1, Спб. 1883.

² См. А. Веселовский, «Разыскания в области русского духовного стиха», VI—X, стр. 119.

³ См. «*Der Pentamerone, oder Das Märchen aller Märchen, aus dem Neapolitanischen übertragen von F. Liebrecht, mit einer Vorrede von Jacob Grimm*», Breslau, 1846, т. I, стр. 152—153 и прим. 40.

Сокол старается проскочить «в ворота». Если ему это не удалось, он остается в кругу, и игра начинается снова.

В игре горю-дуб парни добиваются любви девушек, а девушки отбиваются.

Иногда в игре проходит эпический мотив — взятие города («Ворота»), причем женихом является король. За более подробными сведениями я отсылаю желающих к статьям профессора Потебни «Объяснение малорусских и сродных песен». ¹ Автор, однако, пытается и эти игры объяснить мифологически, по известной схеме брака зари с солнцем и т. д. По его мнению, эти схемы уже потом перенесены были с неба на землю и привязались к разным парням и девушкам, так что девушка Настечка, ходящая по вербовой дощечке, не что иное, как солнце.

Богатое собрание сведений об обрядовых песнях аграрного характера представляет работа известного немецкого ученого и поэта Людвиг Уланда: «Sommer und Winter», помещенная в 3-м томе *Uhlands Schriften zur Geschichte der Dichtung und Sage* (Stuttgart, 1866, herausgeg. von Franz Pfeiffer) и перепечатанная из журнала «Germania», т. 5, стр. 257—284.

К числу таких песен принадлежат «прение между зимою и летом», «въезд майского графа» и т. д. Обрядовые песни сопровождали весь календарь аграрного года, и все они состояли из известных мимических или, если хотите, драматических актов.

Во всех этих обрядах присутствуют еще необособившиеся элементы будущего поэтического развития. Такой синкретизм особенно рельефно выдается в греческих обрядах Дионисовского культа, которые выделили из себя греческий эпос и драму. В начале развития они имели, по всей вероятности, характер мимический, который удержался и в христианскую пору, как видно из нареканий церкви. 62-ой канон трулльского собора, направленный против остатков языческих празднеств, указывает в общих чертах на материал греко-римских верований, не раз вызывавший нарекания как восточной, так и западной церкви.

В Зонарином толковании этого канона, воспринятом в тексты славянской Кормчей (по списку 1282) говорится, что св. отцы «не повелѣвають моужемъ облачатисѧ въ женьскыя ризы, ни женамъ въ мужьскыя, ꙗже творять на праздники Діонисовы плашюще, ни лицъ-же косматыхъ възлагати на са, ни козлехъ, ни саторьскыхъ, косматаѧ лица оубо соуть на пороуганіе нѣкимъ оухыщрена, козлыя же ꙗко жалостьна и на плачь подвизающе, саторьскаѧ-же Діонисовъ праздникъ твораще бѣахоу».

Обличения трулльского собора, воспринятые нашей Кормчей, действительно говорят об обрядности дионисовских празднеств.

¹ «Русский филологический вестник», Варшава, 1882—1883, т. 7—10.

На них намекает и обычай женщин рядиться мужчинами, мужчин — облекаться в женское платье, и упоминание масок: «Ифифаллы Диониса, вооруженные фиговыми либо кожаными фаллами, окрашивали себе лицо отстоем вина либо соком шелковичного плода и раствором кровавика, или покрывались личинами, в отличие от фаллофоров, также снабженных характерным символом фаллуса, но не замаскированных, а чернивших лицо сажей, либо драшировавших его травой, тогда как другие участники праздника белили его или накидывали на него кусок полотна». Упоминание плясок и призывание имени Диониса при «точилах» напоминает дионисовские празднества, полные распущенного веселья, ряжения, неистовых плясок, воспроизводивших мимически различные акты при сборе винограда и изготовлении вина.¹

Но дионисовские празднества не ограничивались одной мимикой: они сопровождались песнями, то проникнутыми веселым комизмом, то серьезными и грустными, повествовавшими о судьбах бога Диониса. Обыкновенно выходил кто-нибудь на возвышение и пел песню, связанную с циклом Диониса или героев, привязавшихся к его общей легенде. Рядом с этим шла пляска, довольно развязная, мимирующая то, что пелось о Дионисе и его спутниках. Эта-то пляска, связанная с песней, и дала с одной стороны развитие комедии, с другой, огрубев, дала повод нареканиям церкви, которая, нападая на переживание языческих обрядов, уже ни слова не говорит ни о трагедии, ни о комедии.

Между тем можно проследить, как постепенно из дионисовских празднеств развились и обособились трагедия и комедия, что и было мною сделано два года тому назад.²

Итак всюду в народной обрядовой поэзии вы встречаетесь с синкретизмом поэтических родов, музыки и пляски, из которого происходит ряд выделений; за этими выделениями мы можем уследить с помощью фактов, собранных в известной последовательности, хотя о вполне точной истории этой эволюции нечего и думать в виду недостаточности и отрывочности наших сведений. Прежде всего начинает выделяться из обряда песня, т. е. она поется одним лицом, между тем как пляшется, мимируется другим (вначале то и другое проделывалось одним исполнителем). Так на острове Яве существует драма, но актер в ней не говорит, а ограничивается одними телодвижениями: он изображает то, что поет другой, стоящий отдельно.

В древней Испании то, что теперь мы зовем либретто, пелось в виде романса с содержанием из событий старого и нового

¹ Edélestand Du Méril, Histoire de la comédie, стр. 93, 239—240, 245—246, 248—249, 251, 253—254.

² Не имеющие под руками моего курса по истории лирики и драмы могут обратиться к цитированному выше сочинению Эдельстана дю-Мерия.

времени, пелось громко и притом так, что содержание песни проделывали другие, ограничивавшиеся одной мимикой. Стало быть, песня стала бок о бок с обрядом.

Так на островах Фарейских о святках одни поют об убиении Сигурдом (северная перегласовка имени Зигфрида) дракона Фафнира, а другие пляшут, выражая мимически акты боя. В древней Греции пляска мимировала песни о свадьбе Геры, о преследовании Паном нимфы Сиринги и т. п. Но очевидно такая песня еще хранит ясные следы связи с первоначальным синкретизмом: в ней удержался и элемент диалога и лирическое возбуждение, которое вызывалось ее прикосновенностью к обряду. Такая лирико-эпическая песня является ячейкой, из которой возникает песня эпическая, являющаяся материалом для эпоса и эпопей. Указаний на такие лирико-эпические кантилены немного. Одно из них относится к VII веку: я имею в виду кантилену о св. Фароне. * Хельгарий, епископ города Мо (Меаух) при Карле Лысом (от 853—55 до 873—76) написал биографию св. Фарона, епископа города Мо (с 627 до 672) и привел в ней кантилену седьмого века, прославляющую его героя. Дело идет о том, как около 620 года Лотарь II, разгневанный на послов Бертольда короля Саксов, посадил их в темницу, намереваясь их на следующий день обезглавить. Св. Фарон явился к ним и увлекательным красноречием изложил все догматы католической веры, а когда настало время казни, объявил Лотарю, что они уже не саксы, а христиане. Прослезился король, прослезилось все собрание, и послы были спасены. И вот Хельгарий говорит, что это событие вызвало песню на народном языке, которая переходила из уст в уста. «Женщины пели ее хором и сопровождали пенье хлопаньем в ладоши». (Ex qua victoria carmen publicum iuxta rusticitatem per omnium paene volitabat ora ita canentium feminaeque choros inde plaudendo componebant). Самая кантилена приводится Хельгарием на лат. языке:

«De Chlotario est canere rege Francorum,

«Qui ivit pugnare in gentem Saxonum.

«Quam graviter provenisset missis Saxonum,

«Si non fuisset inclutus Faro de gente Burgundionum etc.

Очень вероятно, что это — латинская перелицовка того, что сначала пелось на романском языке того времени.

Итак, эта кантилена одними пелась, другими плясалась, что нам кажется несколько странным, но есть позднейшие указания, что эпические песни плясались, в чем следует видеть остаток их прежнего совместного существования с пляской.

Лирико-эпическая песнь стоит в хронологической и генетической связи с эпосом; различие между нею и последним мы можем заметить наглядно, на примере, сравнивая наши былины с малороссийскими думами, в которых несравненно более

лиризма, чем в наших былинах. Лирико-эпическая песня однако далеко не то, что лирика в нашем смысле. Это даже не лирика Вальтера фон Фогельвейде, характеризующая собою новое движение, уже значительно отошедшее от того, что переживала народная лирика. Эпико-лирическими песнями скорее всего могут быть названы французские *chansons d'histoire*, где дело не столько в содержании, сколько в лирическом тоне, в желании выразить, например, горе девушки, покинутой милым, и т. п., но выразить в форме эпического, хотя и небольшого сюжета. Сцена начинается разговором, а дальнейший ход ее сводится к диалогу, развивающемуся сообразно с рамкой эпического содержания. Примеров вы отыщете целую массу, стоит заглянуть в сборники Барча, Уланда, Митлера и многих других. Я приведу, для примера, песенку, записанную г-жею Жорж-Санд в Берри и приводимую в «*Maitres Sonneurs*»: *

- 1 Три дровосека весной на лугу —
 Чу, поет соловушка —
 Три дровосека говорят с девушкой.
- 2 Младший говорит с розой в руке —
 Чу, поет соловушка —
 Младший говорит: я люблю, но не смею.
- 3 Старший, что с топором —
 Чу, поет соловушка —
 Старший кричит: коль люблю, то приказываю.
- 4 Третий, с цветком миндаля в руке, поет —
 Чу, поет соловушка —
 Третий поет: я люблю и прошу.
- 5 Не будешь моим милым ты, что с розой —
 Чу, поет соловушка —
 Не будешь моим милым, коль не смеешь.
- 6 Не будешь моим ховьином ты, что с топором —
 Чу, поет соловушка —
 Не будешь моим ховьином: любви нельзя приказывать.
- 7 Ты будешь моим ховьином, что с цветком миндаля —
 Чу, поет соловушка —
 Ты будешь моим ховьином: кто просит, тому дают.

Близко к этой песенке подходит одна немецкая, особенно своим припевом:

Es waren drei Schelme und Spitzbuben,
 Kleines Waldvöglein,
 Sie gaben sich für Herren und Grafen aus.
 Waldvöglein.¹

Не привожу дальнейшего текста, но представляю лишь перевод: «Они подошли к двери одной хозяйки. — Хозяйюшка,

¹ Были три шельмеца, три негодяя. — Малая пташка лесная! — Они выдавали себя за господ да за графов. — Пташка лесная! —

не нацедите ль вы нам вина да пива? — Да-с, пива и вина у нас вдоволь, хватит про вас. — У хозяйки была дочка, пригожа и тонка, хоть куда. — Хозяюшка, вы можете итти спать; ваша дочка нацедит нам вина. — Они сварили хозяйке такого питья, что она стала дремать. Первый сказал: Невеста моя, я дал ей золотое колечко. Второй сказал: Невеста моя, я надел его ей на пальчик. Третий сказал: Невеста достойна того, чтоб мы поделили ее на части белым мечем». Они привязали дочку к столу и вынули свежее сердце. Они разделили ее на четыре части, головку послали матушке. Как увидала головку мать, разорвалось сердце в ее теле. Тотчас поставили они три свечки, которые светили душе в небесное царство; они зазвонили тотчас в три колокольчика, которые гудели душе в небесное царство. — Так было дело до третьего дня. — Малая пташка лесная! — Убийцы пошли на виселицу. — Пташка лесная!»

15 Das stund sich bis auf den dritten Tag,
Kleines Waldvögelein,
Die Mörder an den Galgen kam'n.
Waldvögelein. ¹

В заключение вот еще одна французская песенка, помещенная у Барча и переведенная им же на немецкий язык размером подлинника:

Trois sereurs seur rive mer
Chantent cler:
la jonete fu brunete:
«de brun ami j'aati,
je sui brune,
s'avrai brun ami ausi».

Trois sereurs seur rive mer
Chantent cler:
la mainnee apele
Robin son ami.
«prise m'avez el bois rame,
reportez m'is».

Trois sereurs seur rive mer
Chantent cler:
l'ainnee dit:
«on doit bien jone dame amer
et s'amour garder
cil qui l'a». ²

¹ Deutsche Volkslieder. Sammlung von Franz Ludwig Mittler. Frankfurt am Main, изд. 2-ое, 1865, стр. 112.

² Altfranzösische Romanzen und Pastourellen, herausg. von Karl Bartsch. Leipzig 1870, стр. 19. (Сл. Alte französische Volkslieder, übersetzt von Karl Bartsch. Heidelberg, 1882, стр. 55.)

(«Три сестры на морском берегу громко поют; младшая, брюнетка, поет: лишь брюнет будет моим милым, я — брюнетка, и брюнет будет моим милым. — Три сестры на морском берегу громко поют; средняя зовет своего дружка: ты поймал меня в зеленом лесу, унеси назад. — Три сестры на морском берегу громко поют; старшая говорит: должен девушку любить и любовь тот хранить, кто влюблен»).

Как видите, во всех трех песнях главное содержание — любовь, сюжет близко стоящий к лирике, в них есть элемент диалога и эпическая рамка. *Chansons d'histoire* говорят нам не о битвах Карла Великого, а о горе и радостях любящейся парочки, так что слово *histoire* нельзя понимать здесь в его тесном смысле рассказа о историческом событии, хотя такое событие и могло, конечно, послужить поводом к той или другой *chanson d'histoire*.

Какая-нибудь прекрасная Эглантина сидит и шьет рубашку в королевском замке и ничем не выражает, как жжет ее любовь. Не так старательно шьет она, как бывало встарь, и ненароком колет себе пальчик. Мать увидала: увернуться нельзя. Мать хочет посмотреть ее руку, просит показать ей ее тело. — Нет, матушка, нет. Холодно мне. — О Эглантина, ты верно больна. Ну-ка, скажи, отчего ты бледна? — Милая матушка, лгать не могу: храброго рыцаря жарко люблю. Смел и приветлив граф Гейнрих; ты ж, если любила когда, и меня ведь простишь. Дело заканчивается свадьбой. — И здесь опять вы видите и элемент диалога и лирический тон и эпическое содержание. Неизвестный певец не высказывает здесь ничего от своего имени, он отходит на задний план, тогда как настоящий поэт изливает свои собственные чувства, «взывает с пламенной мольбой к NN неведомой красе», ¹ которая, может быть, не реальная милая, а лишь головная: здесь девушка перед вами. Стоит только вместо вышеприведенных обыденных сюжетов вложить в ту же рамку сюжет исторический, дополнить его лирическим пафосом, и вы получите нечто в роде той лирико-эпической кантилены, какова кантилена о св. Фароне. В ней сохранится многое из того, что напомним о ее связи с обрядом, у которого она была в школе, по образному выражению Барча. ² Чтоб уяснить связь лирико-эпической песни с песней, еще не отделившейся от обряда, приведу пример на выдержку из мало-русских весенних игр, мною указанных. Это игра «Царенко». — Несколько девушек, взявшись за руки, становятся в ряд; против них становятся две девушки. Одни другим кланяясь, поют поочередно; последние две делают начальное предложение, а хоровод отвечает:

¹ Стих. Лермонтова («Поэт, Читатель и Журналист»).

² Alte französische Volkslieder, übersetzt von K. Bartsch, 1882, Einleitung, стр. V.

— Царівно, мостіте мости,
Ладо мое, мостіте мости ¹
«Царенку, вже й помостили».
— Царівно, ми ваши гості.
«Царенку, зачим ви, гості?»
— Царівно, за дівчиною.
«Царенку, за которою?»
— Царівно, за старшенькою.
«Царенку, старшенька крива».
— Царівно, так ми й підемо.
«Царенку, так вернітеся».

— Царівно, мостіте мости.
«Царенку, вже й помостили».
— Царівно, ми ваши гості.
«Царенку, зачим ви, гості?»
— Царівно, за дівчиною.
«Царенку, за которою?»
— Царівно, за підстаршою.
«Царенку, підстарша сліпа».
— Царівно, так ми й підемо.
«Царенку, так вернітеся».

— Царівно, мостіте мости.
«Царенку, вже й помостили»
— Царівно, ми ваши гості.
«Царенку, зачим ви, гості?»
— Царівно, за дівчиною.
«Царенку, за которою?»
— Царівно, за меньшенькою.
«Царенку, так не зряжена».
— Царівно, так ми й зрядемо.
«Царенку, вже-ж ми й зрядили».
— Царівно, так ми й візьмемо.

При последнем стихе отдельно стоящие девушки, сомкнувшись, поднимают руки вверх, а под их руками хоровод пробегает вереницей; из хоровода последняя девушка остается при первой паре.

После этого снова повторяется прежняя песня до тех пор, пока девушки, до последних двух, перейдут к начальной паре, таким же порядком, как и первая. ²

¹ Повторение после каждого стиха.

² Труды этнографическо-статистической экспедиции в западно-русский край, снаряженной Русск. Географ. Обществом. Юго-западный отдел. Материалы и исследования, собранные д. чл. П. П. Чубинским. Том III. Народный дневник, изд. под наблюд. д. чл. Н. И. Костомарова. СПб. 1872 г.

Записанная подряд, песня эта, если отложить в сторону попечение об обряде, дает нам схему лирико-эпической песни. Эта же песня попадает в сборнике Чубинского еще раз в том же томе, на стр. 159 в отделе веснянок. Тут она уже поется вне всякой связи с обрядом, но весь ее склад живо обличает, какого отпа она дочь. Вот она целиком:

Приступи, царенку, до близу,
Уклонись царівні до низу.
В городі царів син,
А за городечком царівна.
Приступи, царенку, до гаю,
Возьми царівну з раю,
Возьми, царенку, ще й ближче.
Уклонись царівні ще й нижче.

В некоторых песнях (напр. западных) можно опять-таки ясно видеть, что за ними скрывается обряд, из которого они обособились.

Такова песенка об «апрельской царице», помещенная в *Recueil des chants historiques français par Leroux de Lincy*, 1, стр. 79 и у Uhland'a в 3-м томе его *Schriften*, стр. 479, с нем. перевод на 396 стр.¹

Во всех этих песенках уже не видно никаких следов чего-нибудь исторического и, кажется, напрасно гг. Антонович и Драгоманов хотят видеть в песенке о князе Романе, сопровождающей игру в Воротаря или Володаря, воспоминание о князе Романе Мстиславиче Галицком. Слова этой песни представляют собой разговор двух хоров, из которых один, представляется, сидит в городе, а другой просит привратника (воротаря) пустить — в город. Этот второй хор несет дань в виде дитяти (или в виде меда в варьянтах). «Быть может, и ношение дитяти и передача его в замок намекает на какое-нибудь историческое обстоятельство, но, по отсутствию точных указаний, говорить об этом трудно: известно, что биография Романа в Ипатьевской летописи утеряна».²

Во всяком случае историческое событие могло сильно затрагивать ближайшие интересы народа, причем интересы последнего могли не совпадать с интересами летописи; в результате могла получиться та лирико-эпическая песня былевого содержания, которая лежит в начале развития всякого эпоса. Эту ячейку назовут затем средневековой кличкой: кантиленой. Вопрос сложения эпоса из кантилены мы оставим пока для будущего обозрения и коснемся его пока лишь в общих чертах. Мы сказали, что историческое событие, сильно затронув народ-

¹ [См. выше, стр. 433 и прим.]

² Исторические песни малорусского народа с объяснениями Вл. Антоновича и М. Драгоманова, 2 т. (Киев, 1874—75). См. т. 1, стр. 42.

ные интересы, могло вызвать кантилену; отсюда возникает другой, очень важный и трудно-разрешаемый вопрос, как понимать отношение истории к этим песням, как проследить переход от исторического факта к его освещению в поэзии, как взойти от песни к истории и за эпосом усмотреть последнюю.

4. Эпос и история

Под историей не следует тут разумеать историю летописную, так как история в эпосе не покрывается историей летописной; хотя бы уже потому, что у народа есть свои любимцы. Попытки в противоположном этому духе не могут иметь успеха, я имею в виду работу русского немца Волльнера, по мнению которого все остальное развитие эпоса шло в смысле искажения того, что в летописи дано как факт. Волльнер полагает, что в древнейшей русской песне пелось и о походах Олега, и о делах Владимира, и о всем, чем интересовался летописец. Он сличает песни в их нынешнем виде с показаниями последнего и, не находя полного совпадения, заключает, что «их содержание не больше, не меньше как сказка, герои которой носят более или менее исторические имена». ¹

Но автору не приходит в голову простой вопрос: интересовался ли народный певец тем самым, чем интересовался летописец? — Очевидно, последний не может быть для нас точкою отправления, чего не хочет понять Пيو Райна.* Он большую часть своей работы ² посвящает именно вопросу об историческом субстрате в песнях о Карле Великом, а известно, что нет таких древних поэм, в которых бы не являлся уже Карл Великий. Есть, правда, несколько поздних поэм, в которых фигурируют и Меровинги, но они могли сложиться уже впоследствии чисто школьным путем. По мнению Райны, до Карла Великого был эпос меровингский, который затем сплылся с эпосом карловингским, поддался ему, так что Карл Великий вырос на плечах других эпических героев. Но из песен о Меровингах до нас не дошло ни одной, кроме кантилены о св. Фароне. Райна, чтоб спасти свою гипотезу, ищет опору в следующих стихах поэта Саксона, обращенных к Карлу Великому:

De claris genitus fulsit praeclarior atque
Patribus invictis fortior enituit,
Est quoque jam notum: vulgaria carmina magnis
Laudibus ejus avos et proavos celebrant;
Pippinos, Carolos, Hludowicos et Theodricos,
Et Carlomannos Hlotariosque canunt.

(l. v, v. 115—20)

¹ Untersuchungen über die Volksepik der Grossrussen. Dissertation von Wilhelm Wöllner aus Moskau. Leipz. 1879, стр. 31.

² P i o R a j n a, Le origini dell' epopea francese, Firenze 1884.

(«Рожденный от славных, он заблистал еще ярче и оказался храбрее непобедимых отцов. А ведь известно, что народные песни величают великими похвалами его дедов и прадедов — Пишпинов, Карлов, Хлодвигов, Теодорихов, Карломаннов и Лотарей»).

Но, очевидно, это не что иное, как указание на школьные латинские стихотворения, которые могли быть позднее прославляемых ими героев. Итак, за неимением памятников, Райна обращается к меровингским летописям, начиная с Григория Турского и кончая Фредегаром. Он отыскивает красивые декоративные места и заключает, что, вероятно, это самое и воспевалось в исчезнувших поэмах меровингского цикла. Разумеется, он выбирает эпизоды, аналогичные с теми, которые стали излюбленными в позднейшем не меровингском эпосе. Перелистывая Григория Турского, он находит там «эпико-легендарный» рассказ о свадьбе Хлодоева с Клотильдой и находит в нем сходные черты с соответствующими эпизодами в поэмах о «короле Ротере», об «Ортните», «Гугдитрихе» * и т. д. (Rajna, стр. 80). Стало быть, по его мнению, народ и прежде интересовался тем, чем станет интересоваться позднее, у него своей моды не было, той моды, которая в одном столетии выдвигает одного героя, в другом другого. Райна забывает, что для народа не все то является интересным, что для нас или для летописца. Так французский эпос полон борьбы с сарацинами, борьбы за дело веры, и, если отождествить историю летописную с историей эпоса, то надо бы ожидать, что в последнем уцелеют воспоминания о битве при Пуатье, но карловингский эпос умалчивает о ней и выдвигает на первый план битву в ронсевальском ущелье, которая иначе исчезла бы из нашей памяти, ибо она отмечена у Эгингарда лишь как небольшая стычка, завершившаяся поражением войска Карла Великого в пиренейских ущельях на обратном походе, при чем в числе убитых упоминается и Роланд, бретанский маркграф, а не племянник Карла Великого, каковым считает его эпос. Эгингард не придает значения этой стычке и замечает, однако, что имена убитых известны, что о них поют.

Что же, наконец, представляет собою та история, на которой оснуется исторический эпос? Я полагаю, что это есть наслоение фактов, слияние несколькими веками разделенного, так что *Chanson de Roland* описывает не одну битву, а несколько битв, ареною которых были одни и те же Ронсевальские ущелья. Такие стычки происходили в 793—812 и 824 году. Одна из них произошла еще при Дагоберте I, при чем французы потерпели поражение в Пиренеях и потеряли 12 герцогов. Возможно допустить, что уже эта битва дала осадок в народной песне. Когда же событие повторилось, тогда два события представились как одно, причем баски сменились сарацинами. Стало быть, прихо-

дится признать целый ряд наслоений, обобщившихся и давших субстрат для *Chanson de Roland*.

Приведу другой пример из эпоса сербского и коснусь вопроса об исторических основах, легших в цикл песен о Косовской битве. Он рассказывает о поражении сербов турками в 1389 году. Действующими лицами являются царь Лазарь и еще несколько лиц, имена которых, вероятно, известны занимающимся изучением славянских литератур. Если взять эти песни в целом, то нам придется стать лицом к лицу с вопросом о наслоениях, с которыми трудно совладать доскональному анализу. — Дело в том, что на Косовом поле произошла не одна битва.

«Сколько раз, — говорит Гильфердинг, — лилась здесь кровь! Она лилась в 1073 году, когда Косово поле еще причислялось к земле Болгарской и когда сербы одержали под Приштиною великую победу над греками и их болгарскими союзниками; ... в 1389 г., когда сербское царство пало на Косове; в 1403 году, когда Стефан, сын павшего на Косове князя Лазаря, почти на том же месте, где погиб его отец (близ Грачаницы), одержал великую победу... над Султаном Мусою, внуком того Мурата, которого последним, предсмертным приказанием было — обезглавить отца Стефана; в 1448 году, когда три дня (17, 18, 19 окт.) герой Гуниад бился на Ситнице с 50 тысячами против 150 тысяч турок и потерпел страшное поражение; в 1689 г., когда австрийский полководец Пикколомини был разбит турками на Косовом поле и наконец в 1831 г., когда тут же войско Султана Махмуда разбило ополчение босняков, восставших под знаменем Гуссейна капитана Градасевича за янычарство и мусульманскую старину. Но всех позднейших сражений... сербский народ не знает и только одно ему памятно: великий бой «на Видов дан» (15 июня) 1389 г.»¹

Сам по себе Косовский бой 1389 года не выходил из ряда вон. Несомненно, что в 1389 г. сербам был нанесен довольно сильный удар, но Сербия не была сломлена окончательно: она не утратила своей автономии, а сын Лазаря Стефан отомстил туркам за поражение и смерть отца, разбив их на Косовом поле в 1403 г. Стефан и Юрий Бранкович еще поддерживали самостоятельность Сербии, которая пала окончательно лишь в 1448 году, стало быть 60 лет спустя после смерти Лазаря. Битвы 1389 и 1447 года послужили главным субстратом для двух циклов песен о Косовской битве. «Несомненно, эпический образ косовского побоища создан под влиянием воспоминаний о нескольких действительных битвах на Косовом; отнесение же его к 1389 г. и соединение с именем Лазаря нужно объяснить, главным образом, нравственными мотивами».²

¹ Гильфердинг, Сочинения, т. III, стр. 161—162.

² М. Халанский, О сербских народных песнях Косовского цикла. («Русск. филол. вестн.», 1882, т. VII, стр. 244—267; т. VIII, стр. 9—29 и 291—310). См. т. VIII, стр. 246.

Песни поют о Лазаре, рисуя его мучеником за веру. Такой взгляд мог сложиться тогда, когда он был признан святым, когда открыты были его мощи, что случилось 2 года и 8 месяцев после 1389 года.

Идея о падении Сербии (о «пропасти царства српскога») не могла возникнуть раньше 1457 года, когда со смертью Юрия Бранковича Сербия сделалась турецкой провинцией. Стало быть, — 60-е годы XV века служат точкой отправления для идеи о падении Сербии и для тех песен, в которых эта идея проходит. 1447 год дал начало другому циклу песен, сохранившихся в «бугариштицах». * Здесь в числе героев является, между прочим, Янко воевода, в котором не трудно узнать Гуниада. Косовские песни второго цикла отразили на себе сильное влияние песен первого круга, но и последние с течением времени приняли в себя некоторые мотивы первых.¹

Остановлюсь еще на одной черте этих песен. В одной из них Вук Бранкович является изменником и предателем; между тем, в древних летописных заметках об измене Вука вовсе не говорится. «Видно, — говорит Гильфердинг (III, 184), — в самой личности Вука Бранковича было что-то несимпатическое и коварное, расположившее народ к ненависти против него; об его жизни мы почти не знаем ничего; но таков был действительно характер его сына Юрия, правившего Сербией, среди разных невзгод, с 1427 по 1456 год».²

Стало быть, тип Лазаря (резюмирую сказанное выше) сложился в конце XIV века или в начале XV, а идея о предательстве Вука и о падении Сербии на Косовом поле лишь в половине XV столетия. В конце концов, мы приходим к тому результату, что Косовский эпос сложился не на основании одной битвы 1389 года, что отдельные песни его не суть *disjecta membra* одной первоначальной песни, как думает Павич.³

Напротив, нужно вместе с Новаковичем⁴ признать полную самостоятельность отдельных косовских песен, взаимно влиявших друг на друга. Не мешает также принять в расчет и те напевы, которые примкнули к песням, когда последние перешли в Черногорию и Приморье.

Те же наслоения мы увидим и в песнях о Теодорихе Остготском, чего я коснусь подробно в одной из будущих лекций. И в русских былинах есть не мало наслоений, и в них есть исторические основы, хотя и не в смысле Волльнера, который ищет эпос в летописи. В них есть, во-первых, слой татарщины и, во-вторых, воспоминания о других насильниках русской земли,

¹ Халанский, там же, т. VIII, стр. 9—23.

² [Ср. Халанский, там же, т. VIII, стр. 296—297.]

³ Раџић, *Narodne pjesme o boju na Kosovu*, Zagreb [ср. Халанский, там же, т. VII, стр. 248—251].

⁴ Новаковић, *Српске народне pjesme o boju na Kosovu*. Белгр. 1878.

например, о половцах. Некоторые отзвуки борьбы с последними могут быть поставлены довольно ясно, фактически, и некоторые имена былинных героев могут быть освещены. Для примера беру имя Тугарина Змеевича, в котором одна старая теория видела насильника в смысле мифическом.¹ Другие и, между прочим, Бессонов видят в нем половецкого хана Тугоркана, которого византийские писатели называют Тогортаком. Такое толкование очень вероятно, но надо помнить, что не во всякой былине, где встречается его имя, Тугарин фигурирует искони: его имя могло попасть и из другой былины. Кажется, вполне на своем месте стоит он в изданной недавно г. Барсовым былине о семи богатырях в списке начала XVII века.² Былина эта была издана еще раньше по списку XVIII в. в «Памятниках старинной русской литературы» А. Н. Пыпиным и Н. И. Костомаровым. — Илья Муромец и 6 других богатырей едут в Царьград навстречу 40 богатырям, посланным на Киев царем Константином. Русские богатыри бьются в Царе-граде с тамошними богатырями — Идолом Скоропеевичем и Тугарином Змеевичем. В этой былине несомненно выражено наступательное действие Киева на Византию. Появление Тугарина в Константинополе не удивительно, если вспомнить о роли половцев на Балканском полуострове, с которою знакомят нас в своих исследованиях В. Г. Васильевский³ и Ф. И. Успенский.⁴

«Если под Тугариным наших былин разумеют обыкновенно половецкого хана Тугоркана (Тугорткан, Тугорокан, Торкан, Турткан; визант. *тоурта́х*, *тоурта́*), то и в Идоле Скоропеевиче, его эпическом дублете, сохранились, быть может, черты какого-нибудь реального, исторического лица, памятного народному преданию. Я указываю на Боняка, имя которого связывается с Тугоркановым и в русских и в византийских летописных воспоминаниях. В 1091 году Алексей Комнин, занятый борьбою с печенегами, обратился за помощью в половецкие улусы; когда он стоял в укрепленном лагере при Эносе в виду врагов, явилась 40-тысячная половецкая орда под начальством Тугоркана и Боняка (*Мамáх*). Союзники были подозрительны: можно было ожидать, что, придя на помощь византийцам, они столкнутся с печенегами — и вот император пытается склонить их на свою сторону; приглашает к себе их вождей, роскошно угощает их за трапезой, расточает подарки (Anna Komnen. Alex., VIII, 4). ... Печенеги были разбиты».

¹ Орест Миллер, Сравнительно-критические наблюдения над словесным составом народного русского эпоса. Илья Муромец и богатырство Киевское. СПб. 1869 г., стр. 584.

² Богатырское слово в списке начала XVII века, открытое Е. В. Барсовым. Приложение к X тому Записок ПБ Ак. Н., № 5, С. 1881.

³ «Византия и Печенеги». ЖМНП, 1872 г., т. CLXIV, декабрь, стр. 279 сл.

⁴ «Образование второго Болгарского царства», «Записки Новороссийского университета», том 27, Одесса, 1879, стр. 202—215 («Половцы или Кумань»).

Позже мы видим того же Тугоркана противником Византии. Под стенами Адрианополя в одной неудачной вылазке молодой греческий витязь наскочил на Тугоркана и уже занес над ним удар, но едва не погиб от руки половцев, окружавших хана. Под 1094 годом наша летопись говорит о мире Святополка с половцами и о женитьбе его на дочери Тугоркана. В 1096 г. Тугоркан подступил к Переяславлю, был убит и похоронен в Берестовом, а 20 июля напал внезапно на Киев «безбожный, шелудивый Боняк» и пожег несколько монастырей и церквей.

«Летописные сказания о Тугоркане и Боняке дают нам — не канву наших былин о Тугарине и Идолище, а разве материал, вошедший в их оригинал, близкий к Сказанию [о семи богатырях, изданному Барсовым], хотя с ним и не тождественный. Те же двойственные отношения к Киеву и Византии там и здесь; половецкие ханы за столом Алексея Комнина напоминают Тугарина и Идолище на пиру — Константина или Владимира; к древней репутации половеца-сыроядца восходит, быть может, невероятная прожорливость Идолища... Родственные отношения Святополка к Тугоркану, «тестю и врагу», могли лечь в основание отношений Тугарина к Владимиру и Апраксии.

Восстановить из сообщенных исторических данных очертания этой былины, очевидно, немислимо, но между теми и другими могло находиться утраченное звено древнего песенного предания, в котором половцы играли роль, переянтую впоследствии татарами, и исторический фон выступал яснее. В песнях и преданиях народов, испытавших иго половцев, они не могли пройти бесследно... Старые песни о половцах потеряны, но многие из них могли сохраниться отдельными мотивами в наших былинах, под прикрытием новых имен. Из-под татар нам трудно разглядеть половцев... Памяти о разгромах, победах и поражениях по необходимости обобщались в народной фантазии, прикрываясь последним казовым именем, сохраняя нередко древнее приурочение, захватывая по пути посторонние мотивы, накапливая разделенное временем, но сходное по образам и поэтической идее... Конструировать эпос из летописных свидетельств, общую схему эпоса — из частного, хотя бы и громкого события, отмеченного хроникой, представляется, таким образом, приемом не методичным; возможным, хотя и трудным является лишь обратный путь».¹

¹ А. Веселовский, Южно-русские былины. Х. Алексей Попович и Тугарин. — Илья Муромец и Идолище (сборник II Отд. Ак. Н., 1884, стр. 369—374). — Эта работа пока еще печатается и, вероятно, в скором времени выйдет в свет. Составитель лекций пользовался корректурными листами, которыми любезно снабдил его г. профессор. М. К. [Ср. стр. 474—75, наст. изд. и «Южно-русские былины», стр. 369—374 !

5. Певцы *

Песня, выделившаяся из обряда, начинает переходить из поколения в поколение и вызывает к жизни особый институт певцов, в которых раньше, когда песня исполнялась всеми участниками обряда, не было необходимости. Стало быть, певцы, специальные носители этой обособившейся песни, принадлежат лишь довольно поздней стадии развития. Они спевали отдельные эпические песни, т. е. составляли те эпические своды или спевы, которые лягут в основу будущих эпоев, — *chansons de geste* и т. д. Вопросу об этих эпических певцах средневековых и классических посвящена статья Артура Келера: «Über den Stand berufmässiger Sängler im nationalen Epos germanischer Völker», в журнале *Germania*, begründet von Franz Pfeiffer, herausg. von Karl Bartsch, 15 Jahrgang, Wien. 1870, стр. 27—50.

Для народных певцов севера вы найдете несколько указаний в последнем выпуске «*Deutsche Altertumskunde*» von Karl Müllenhoff. 5 Band, 1 Abteilung. Berl. 1883, стр. 288—301: «*Die Dichtung der Thulir*».

О кельтских певцах много интересных данных сообщает известный кельтолог Н. D'Arbois De Jubainville в своем сочинении «*Introduction à l'étude de la littérature celtique*», т. I, Paris 1883.

О немецких шпильманах существует специальная работа: Fr. Vogt «*Leben und Dichten der deutschen Spielleute im Mittelalter*», 1876; сверх того им посвящено несколько страниц в работах: K. Weinhold, «*Die deutschen Frauen in dem Mittelalter*» [изд. 2-е, Wien, 1882, 2 т.]; Alwin Schultz, «*Das höfische Leben zur Zeit der Minnesinger*», Leipz., 1877—1880.

Остальная литература указана в моих «*Разысканиях в области русского духовного стиха*», VII («*Румынские, славянские и греческие коляды*»), прилож. к 45 т. «*Запис. Ак. Наук*» № 1, Спб, 1883, гл. II, стр. 128—222: «*Святочные маски и скоморохи*».*

а) Германские певцы

Эпос всегда отличается характером международным уже в силу вещей: он поет о борьбе одного племени с другим, а потому рассказы об этой борьбе одинаково интересны для обеих борющихся сторон. Отсюда становится понятною фраза, что эпос зарождается от столкновения народностей. Понятно также и то, что уже в раннюю пору являются певцы странствующие, каков Видсид («много странствующий»), герой небольшой англосаксонской поэмы, которая в своих основных чертах, по словам Мюлленгофа, представляет древнейший из памятников англосаксонской литературы. Я позволю себе привести ее здесь целиком опуская ряд малоизвестных имен.

«Стал говорить Видсид, открыл сокровищницу слов [= рот], он, который более всех мужей объехал дружин и народов. Часто получал он в хоромах милое сердцу сокровище, а род его происходил от Миргингов.¹ Он с Эальхильдой, милой ткачихой мира,² посетил встарь на восток от Англов жилище Хредкюнинга³ Эорманрика... злого лжеца. Много стал он теперь говорить: узнал я, что много мужей властвовало над дружинами; каждый князь должен жить по обычаю, один ярл за другим должен управлять своим эделем, если хочет, чтоб его престол возвышался. Из них некогда Хвåла был самым лучшим, а Александреас самым богатым из всего человеческого рода, и он [т. е. Александр] возвысился более всех, которых я знал на земле. Этла властвовал над Гуннами, Эорманрик — над Готами, Гифика — над Бургундами,... Теодрик — над Франками... Зеферд [Зигфрид?] над Зюкгами, Скефа над Лонгбеардами... Я был у Гуннов, Хредготов, у Шведов и Геатов и у южных Данов; я был у Гефтов [Гепиды?],... у Англов, у Свефов [Швабы], у Саксов; я был у Сикгов, Тюрингов и у Бургундов, где я получил запыстье; дал мне там Гудхере [Гунтер] милое сокровище в награду за песню; не был он скуп. Я был у Франков и Фризов, у Ругов ... у Румвалов [Римляне]. Был я и в Эатуле [Италия] у Эльфвина [Альбоина], который из всего человеческого рода имел самую легкую на подарки руку, как я узнал. Долго пробыл я у Эорманрика [Германрих]. Там царь Готов добром меня жаловал; дал мне запыстье князь жителей замка... Это запыстье я подарил Эадгильсу, моему князю-защитнику, когда я пришел домой, в награду за любовь да за то, что дал он мне родовое поместье отца моего, князя Миргингов.

... Так шагая, покорные своей судьбе, странствуют много по земле мужи, радость людей [= певцы], говорят о своих нуждах, сказывают спасибо за подарки и всюду на юге или на севере встречают знатока песен, щедрого на подарки... Тот, кто воспевает славу (других), имеет под небом самую лучшую долю...»⁴

Как видите, это каталог стран, посещенных певцом; в его теперешнем виде он представляет собою лишь позднейшую переработку первичной редакции, вследствие чего в нем можно заметить отнюдь не синхронистическое указание на народности. Но хотя ряд имен и вставлен впоследствии, тем не менее схема поэмы ясно показывает, что уже в VII веке были странствующие

¹ На юге Ютландии, между реками Эйдер и Траве.

² Женщины считались устроительницами мирных отношений между соседями путем брака.

³ «Славный царь» или «царь Готов».

⁴ Bibliothek der angelsächsischen Poesie begründet von C. W. M. Grein. Neu bearbeitet und vermehrt und herausg. von R. P. Wülcker. 1. Band. 1. Hälfte, Kassel 1881: Des Sängers Weiffahrt. (Русский перевод сделал, по моей просьбе, мой добрый товарищ Ф. А. Браун, которому приношу здесь глубочайшую благодарность. М. К.).

германские певцы, не те странствующие певцы, которые фигурируют в более позднюю пору под кличкой *fahrende Leute*, а певцы знатного происхождения, которых всюду принимали как желанных гостей.

Рядом с ними были певцы родовые, которые пели песни для какого-нибудь маленького короля. Вера в божественное происхождение поэзии окружала особым ореолом и ее носителей, певцов. Их пению и игре на лире приписывалась какая-то чарующая сила. Когда Вейнемейнен в «Калевале» заиграл на своей арфе, тогда:

Суомийской арфы сладость
Внял орел в гнезде высоком
И, птенцов повабывая,
В незнакомый край несется,
Чтобы кантеле услышать.

(Пер. Я. Грота)

В поэме «Кудруна» певец Хорант так сладко поет, что птицы, смолкнув, внимают его песне. В одной датской песне эльфы так очаровали своим пением какого-то юношу, что он пустился с ними в пляс, горный поток, заслушавшись, остановился и онемел, рыбы принялись играть в прозрачной струе, а птицы звонко защебетали в воздухе. Певец поет лишь то, что внушают ему боги. В I песне Одиссеи (стих. 342 сл.) Телемах говорит Пенелопе: «Как же ты хочешь певцу запретить в удовольствие наше то воспевать, что в его пробуждается сердце? Виновен в том не певец, а виновен Зевес, посылающий свыше людям высокого духа по воле своей вдохновение».

Певец в палатах царя свой человек; без него не обходится ни один пир; ему же даются почетные поручения. Так Видсид одну из своих поездок совершил по поручению Эадгильса, своего короля, сопровождая его супругу Эальгильду к остготскому королю Эрманрику (*Vidsid*, v. 5 ff.).

Что же пели эти певцы (англосак. *scōþ*, древневерхненем. *scuof* и *scōf* — греч. после-гомеров. *ποιητής*, прованс. *troubaire*, сев. фр. *trouvère*)?

Они поют преимущественно песни эпического содержания. Фемий в Одиссее поет о возвращении Ахейя (*νόστος Αχαιῶν*, I, 326); Демодок у Феаков «выбрал из песни, в то время везде до небес возносимой, повесть о храбром Ахилле и мудром царе Одиссее» (Од. VIII, 74—75, пер. Жуковского).

В англосаксонской поэме о Беовульфе певец поет о битве в Финнсбурге, о делах Вельсинга Сигемунда, которому приписывается здесь борьба с драконом, относимая северной сагой к его сыну Зигфриду. Стало быть, он поет отрывок из саги о Нибелунгах.

Мне остается сказать еще о северных певцах тулирах (*tu-lir*), предваривших собою появление скальдов. Существование

их в VII—VIII вв. доказывається упоминанием их имени в поэме о Беовульфе. Нам известна одна северная поэма (Loddfafnismál); * ее сложил и исполнял перед слушателями один из тулиров. Он вел странствующую жизнь, сопутствуемый нищими, да и сам он был гол как сокол, но зато пел всегда перед отборною публикой. Их патроном и идеальным представителем является Один, изобретатель и знаток рун, поучавший пословичной мудрости, и такой же вечный странник, как и тулиры. Они были носителями всего поэтического предания Севера. Им вполне соответствуют:

б) Кельтские фило

Носителями кельтской литературы и религии были барды, друиды и фило. Значение бардов было обусловлено их специальным развитием в Валлисе, где кельтская народность, теснимая англо-саксами, нашла в них носителей своей национальности, но в конце концов барды являются на последней ступени в той таблице о рангах, на которые подразделялись кельтские народные певцы. Фил смотрел на барда как на существо низшего разряда. В одном памятнике начала IX века два фила беседуют, состязаясь в красноречии, причем один из них заканчивает свою речь перечислением тех зол, которые обрушатся на Ирландию перед концом мира: «Тогда каждый утратит свой ранг... все цари впадут в бедственное положение... знатные будут в презрении, зато люди холопского происхождения будут в чести. Мудрость уступит место лживым суждениям... законный брак сменится прелюбодейством... чудное питье заменит лохмотьем, и одежда утратит свои прелестные цвета; рабы обоих полов не станут повиноваться своим господам, а сыновья и дочери своим отцам. Важный господин станет продавать за динарий свою душу и честь... Наконец фило дойдут до того, что будут не больше простых бардов». ¹ В ирландских законах о бардах говорится чрезвычайно неуважительно: они поставлены ниже последнего из рангов, на которые делились фило: «Бард может ничего не знать, с него достаточно его природного разума».

Иное дело фило.

Впервые упоминает о них Диодор Сицилийский, именуя их гадателями (μάγτες). По его словам, относящимся приблизительно к 40 г. до н. э., они держат в послушании весь народ. Вера в их сверхъестественные знания придавала филом тот авторитет, каким отнюдь не пользовались барды. Они были и гадателями и чародеями и третейскими судьями при разборе частных ссор, но, что особенно интересно для нас, фило — рассказчики разных легенд из национальной истории Ирландии.

¹ D'Arbois de Jubainville, т. I, стр. 76—77.

В длинные зимние вечера короли коротают время, слушая у очага при свете факелов в обширных залах своих деревянных дворцов рассказы филов под аккомпанемент арфы. «Они заменяли собою театры, журналы и книги». ¹

Число историй, составлявших репертуар фила, определяло его место в социальной иерархии.

В одной глоссе юридического трактата *Senchus Mór* насчитывается 10 классов, на которые распадались филы. Чем больше историй знал фил, тем выше был его ранг. Они пели и о богах, и о происхождении человека и мира, а равно и о героях.

Один из двух героических циклов группировался вокруг имен короля Конхобара и героя Кухулайна, из которых один умер в 22 году нашей эры, второй 20 годами позже, по словам ирландского хроникера Тигернаха, жившего в конце XI века. Второй цикл воспевал Финна, сына Кумалла. Финн был отцом известного Оссина (Оссиана). По словам Тигернаха Финн умер в 274 году. Воспевались и события более поздней поры (V—VIII вв.). Этим я закончу мое сообщение о филах, отсылая за подробностями к работе Д'Арбуа де Жюбанвилля.

в) Бродячие певцы *

Артур Кёлер в упомянутой статье исходит из понятия певца родового. Но певец родовой — такой, например, какого мы видим в Беовульфе, уже немислим в ту пору, когда родовой быт уступил место сословным оттенкам. Да сверх того уже в отдаленную пору упоминаются певцы прихожие и захожие, наследники греко-римских мимов, как показывает этимология.

Когда в начале средних веков великое народное движение унесло с собой древнюю культуру, одним из немногих ее наследий, переживших эпоху погрома, был институт мимов, главным образом его низкие, площадные элементы, выразителем которых был потешник, паяс, *scurra*. Мимов и гистрионов мы встречаем уже при дворе первых германских властителей. За мимами остались их греко-римские клички *mimi*, *mimici*, *thymelici*, *scenici*, *histriones*, *scurrae*, *citharistae*, *choraules* и т. п.; особенно пощастливилось названиям *joculator* (старо-франц. *juglerè*), *jocularis* (старо-франц. *jugler*, пров. *juglar*, *joglar*, итал. *giocolare*), встречающимся уже у Сальвиана (V в.) = нем. шпильманн.

Все эти названия произошли от *jocus*, понятого в том общем смысле, как и немецкое *Spil* (*Spiel*) — игра, потеха, всякая музыкальная забава.

Затем, если обратить внимание на немецкие названия, то одним из весьма распространенных окажется *Gaukler*, источник которого я усматриваю в среднелатинском *saucula* = саусу-

¹ Там же, стр. 321.

larius, cauculator, circulator, praestigiator, откуда происходит, по моему мнению, встречающееся в памятниках славянских 16-го века название «куклы», не в нашем уже производном смысле, а в том, какой дается ему в «прошении апостольском о муках, и о гресех и о покаянии и обретении милости господней», — где запрещаются «игры, глаголемыя куклы, и скомо-рохи...»¹ Об этих скомоорохах-кукольниках рассказывает Олеарий в своем «Путешествии». Вот что пишет он: «Подобные срамные дела уличные скрипачи воспевают всенародно на улицах, другие же комедианты показывают их в своих кукольных представлениях за деньги простонародной молодежи и детям, а вожаки медведей имеют при себе таких комедиантов, которые, между прочим, тотчас же могут представить какую-нибудь шутку или Klücht (шалость), как называют это голландцы, с помощью кукол. Для этого они обвязывают вокруг своего тела простыню, поднимают свободную ее сторону вверх и устраивают над головой своей таким образом нечто в роде сцены (theatrum portatile), с которою они ходят по улицам и показывают на ней из кукол разные представления».²

Может быть, фреска Киевского собора, изображающая игры, пляску и фиглярство скомоорохов, сохранила в левой, к сожалению, потертой половине, память о кукольнике — невроспасте, заставлявшем двигаться марионетки при помощи шнурков.

Saucula могла дать древневерхненем. goucal, coukelpraestigium; средневерхненем. goukel = närrisches Treiben, Possen, Zauberei, Blendwerk; древнесеверное kukl = Gaukelei, zauberische Verblendung, Taschenspielerei. Затем форма saucularius, образованная по аналогии с jocularius, jocularis могла дать древневерхненем. gougulâri, saucalâri и древнесевер. kuklari и т. п.

Бродячие певцы, носители вышеприведенных кличек, были, как я сказал, преемниками греко-римских мимов. Мимом называлась и пьеса, разыгрываемая перед публикой, и ее исполнитель.

Мимы с течением времени стали собираться в труппы, коллегии, во главе которых стоял archimimus — с главным актером и неизбежным при нем потешником, scurra, morio, stupidus, который передразнивал его речи и движения, за что награждался тумаками, к вящему удовольствию толпы. Рядом с ними были мимы, увеселявшие на пирах, на улицах и в шинках. Упадок вкуса расширил их специальность, принизив их общественную роль: они, между прочим, не брезговали ролью вожаков медведя и дошли до того, что их стали отождествлять с шарлатанами, знахарями и кудесниками, с нищенствующими жрецами.

¹ Н. Тихонравов, Памятники отреченной русской литературы, т. II, стр. 313.

² Адам Олеарий, Подробное описание путешествия голштинского посольства в Московию и Персию в 1633, 1636 и 1639 годах, перев. П. Барсова (М. 1870), кн. III, гл. 6, стр. 178—179.

Своей деятельностью они навлекали на себя в IV веке нарекания отцов церкви. Мим представлялся последним непременно в качестве язычника, а мима — в роли блудницы. Они лишены были права наследства, права быть свидетелями в суде, церковь отказывала им в предсмертном напутствовании, что не мешало мимам быть любимцами народа.

Нередко раздаются голоса против допущения их песен и плясок за трапезой, на свадьбах, на празднестве Маюмы (в ночь на субботу первой недели марта), в пору январских календ и на маслянице. О мимах этого времени сообщают нам сведения отцы церкви Астерий, епископ Амасийский (IV—V вв.) в своей *Homilia IV adversus Calendarum festum*.¹ Синезий почти его современник,² Григорий Назианзин (328—389), Иоанн Златоуст и, наконец, Тцетц.³ Они, разумеется, сильно нападают на мимов, отождествляя их с язычниками и кудесниками.

На почве Византии все эти отождествления понятны, так как игры мимов в некоторых празднествах, например, майские игры, были народно-языческими, а их участие на свадьбах, где пелись ими песни, было обусловлено древне-языческим преданием. Вот почему они являлись язычниками в полном смысле слова, а язычники были вместе с тем и чародеями, потому что ведались с силами, от которых мы отворачиваемся. Так установились на этой почве те отождествления, которые перешли органическим путем дальше, как готовая кличка: то же отождествление перешло, как нечто готовое, и в Саксонское зеркало, и в нашу Кормчую.

Что же скандального встречали отцы церкви в деятельности мимов?

Златоуст ратует против обычая приглашать их на свадьбы, призывать в дома во время брачного пиршества; он указывает на их цинические песни, которые претили его христианскому чувству; из Византийской поры ничего не дошло до нас об участии их на похоронах, но это участие их на похоронах естественно для средневековой Европы. На римской почве мимы участвовали в пляске, причем архимим играл образ умершего. Эта пляска по мертвым носила название *horagium*.

Таким образом к Византийской поре мы можем отнести участие мимов на триазах, свадьбах и, вероятно, при других моментах народной жизни, затем они участвовали в годичных празднествах, так называемых колядах.

Известно, что наши коляды греческие, румынские и славянские не что иное, как римско-византийские *Calendae*, т. е. празднества, которые в старые годы были приурочены к началу

¹ См. Migne, *Patrolog. graecae*, т. XL, стр. 216—225.

² Migne, т. XLVI, стр. 1189—1192.

³ [Johannis Tzetzae, *Historiarum variarum Chiliades*, изд. Kiessling, стр. 490—491.

нового месяца и сопровождались сценическими зрелищами, вообще народными играми, гаданиями; отсюда в византийско-славянских памятниках в так наз. *Calendogia* и в кормчей книге есть много указаний на такого рода колядные игры, в календы (т. е. 1-го числа) каждого месяца, когда всюду зажигали костры; из этих коляд самые главные — январские, с которых начинался новый год, и здесь-то всего более сосредоточивалось народное веселье с целым рядом игр. Для IV в. есть указания на эти игры с точки зрения языческой, например, у софиста Ливания, а с точки зрения христианской у Астерия Амасийского. Было бы интересно узнать, как относились отцы церкви к этим играм, почему они считали их демоническими, бесовскими? Так Астерий говорит о новогодних подарках, что они становятся какою-то страстью: человек начинает раздавать все, что у него есть, чтобы сделать подарок на новый год; по его словам обычай общих пирований, поздравления, даже подарки имели характер гаданий. Представлялось, говорит Астерий, а позднее Евстафий Солунский, что чем кто лучше проживет канун нового года, тем лучше для него будет весь год. Затем является на сцену несколько новогодних народных игр: интересен обычай играть на новый год в кости; в средневековой Франции этот обычай поддерживался в XIII ст. как необходимый. Астерий указывает, что в числе побиравшихся, бродивших тогда, являются целые коллегии мимов, которые ряжеными врываются в дома насильно, как в XVI ст. наши скоморохи, которые приходили толпами и играли насильно на брачных пиршествах, стало быть эти потешники принимают участие в народных играх. Другое указание встречаем мы у Синезия в его «*Encomium*» («Похвала»), а именно об игре с козю; козю водили, как теперь ее водят в Дании, Швеции, Германии, Румынии и России. Игры с козю являются одною из принадлежностей святочных обрядов; у нас козю и все остальное объясняли мифологически, но здесь мы имеем указание на византийских мимов. Может быть, чем больше соберется фактов сравнения, тем чаще некоторые обряды и образы народных игр окажутся заходящими элементами народно-европейского театра, а не местными верованиями. Астерий говорит также об осмеивании смерти. Этот обычай выносить смерть, глумясь над нею, распределен у нас между рождественскими праздниками и масленицею; в это время выносят смерть и сжигают ее.

При Юстиниане празднование январских Календ распространено было на двенадцатидневный цикл, от Рождества по Крещение. Смешанные с обрядностью соседних Врумалий и Вот, они удержались в народном обиходе до XIII столетия, когда уступили часть своей славы, свое веселье и своих ряженных — Масленице (*Ἀπόχρως*). Это перенесение следует иметь в виду при объяснении обрядов, сопровождающих то и другое празднество.

Бродячие средневековые певцы вполне унаследовали от греко-римских мимов их нравы, их клички, их костюм и стали в те же отношения к церкви.

Церковь явилась открытым врагом шпильмана, звание которого причислялось к крайне греховным. Она громила его своею проповедью, постановлениями соборов, не допускала до причастия и лишь в исключительных случаях позволяла ему приобщиться христовых тайн, — под условием не заниматься своим ремеслом за две недели до причастия и столько же спустя.

Определения светского закона не отставали от церкви: саксонское зеркало признает шпильманов бесправными, лишает их права наследства, разве его отец был таким же, как он, потешником, торговавшим своею честью. Если кто-нибудь оскорбит шпильмана, то швабский кодекс (*Landrecht*) позволял ему такое удовлетворение: обидчик становился у стены, освещенной солнцем, на которую падала его тень, а пострадавший мог подойти к тени и — ударить ее по горлу. Еще сильнее поглумилось над обиженным шпильманом право города *Haimburg'a*: кто ударит его, не платит за то никакой пени ни судье, ни обиженному — которому может дать еще три удара сверх прежних.¹

В Швеции наследнику убитого шпильмана (*lekare*) предоставлялось: схватить рукой, одетой в рукавицу, намазанную олеем, гладко остриженный хвост молодой коровы, которую гонят бичем под гору; если он сумеет удержать ее, она будет ему вирой за убитого.

Бесправные юридически, гонимые церковью, эти бродячие певцы были тем не менее вхожи в народ, являлись на его игрища, свадьбы, пиры, турниры, похороны и т. п.; носители культурного предания, чуждого, заповедного, и вместе близкого по уровню к духовному кругозору народа, эти потешные люди не могли не повлиять на его содержание; к их почину восходит, быть может, не одна заговорная формула, сложившаяся на почве римско-византийского мира и доживающая свой век в северной Европе.

Иным из них удавалось пристроиться к месту, при дворе, в более или менее почетной роли; они забавляют, но они же являются исполнителями более важных поручений, послами, разведчиками (см. црквносл. глоумьць — *mimus* и *nuntius*), международное право средневековой Европы гарантировало их неприкосновенность. Таковы англосакс *Vidsid*, *cantor* Саксона Грамматика, Изунг Тидрексаги, *Haupt* и *Plot* в Тристане Эйльгарта, ст. 8369 и след.; валлийский шпильман в Тристане

¹ *Vogt*, l. c. 23—26; *Zappert*, Über das Fragment eines Liber dativus, в Sitzungsberichte der philos. hist. Klasse d. Wiener Akad. Wiss. 1854, т. XIII В, стр. 152, прим. 115. В работе *Zappert'a* собрано много фактических данных для истории немецкого шпильмана [стр. 150—161].

Готфрида в. 16275, шпильманы в Соломоне и Морольфе, Swemmel и Werbel в Нибелунгах. По удачному объяснению Мюлленгофа Werbel: Hwerbilo = gugovagus, Swemmel: Sweimilo = der Fahrende; это такие же клички как пров. Cercalmon, англос. Vidsid: шпильманы, жонглеры — народ по преимуществу неусидчивый, бездомный, бродячий, «прохожие люди» (о скомо-рохах), fahrende Leute.

Они бродят обществами или в одиночку, как Trougemunt (= драгоман) старо-немецкой песни, восходящей, быть может, к оригиналу XII в. и сохранившейся в сборнике произведений шпильманского пошиба.

К таким бродячим людям народ так и льнул, тем более, что народное веселье находило в их среде самых разнообразных представителей, напоминающих репертуар византийских мимов: тут были «игрецы», «плясцы», паясы, бойцы, выступавшие парами и бившиеся друг с другом из-за подачки; фокусники, показывавшие марионетки, которые приводили в движение помощью ниток и за которых говорили сами; отсюда в одном старовеерхненемецком глоссарии отождествление: tocha (кукла) — tina, pupa.

До нас дошел ряд средневековых памятников, знакомящих нас с разнообразной, литературной и художественной программой хорошего жонглера. Пока займемся лишь последней, не притязая на фактическую полноту обозрения.

Жонглер должен уметь играть на разных инструментах, вертеть на двух ножах мячи, перебрасывая их с одного острия на другое; показывать марионетки, прыгать через четыре кольца; завести себе рыжую приставную бороду и соответствующий костюм, чтоб рядиться и пугать дураков; приучить стоять собаку на задних лапах; знать искусство вожака обезьян; возбуждать смех зрителей потешным изображением человеческих слабостей; бегать и скакать по веревке, протянутой от одной башни к другой, смотря, чтоб она не подалась и т. п.

Обратимся к некоторым подробностям жонглерского репертуара. Жонглеры, шпильманы играют на музыкальных инструментах, международная история которых крайне интересна. Особенно любимым инструментом жонглеров был тамбурин, название которого идет с востока: персидск. tambûr, курдск. tâmpur, арм. thembug, арабск. tonbûr, thanbur, tambura, турец. tambura означают струнный инструмент, cithara. Между тем как на западе тамбур означает барабан, на европейском востоке за тамбуrom удержалось значение струнного инструмента, кифары (новогреч. ταμπούρας), болг. тамбур, серб. тамбура, рум. tambură.

Эта дифференциация объясняется тем, что араб. thabal — цимбал и барабан. С тамбурой, в восточном смысле этого слова, я связываю русс. домбра, домра = азиатская балалайка с проволочными струнами: струнный инструмент, так же при-

росший к имени скомороха (сравни пословицу: рад ско-
мрах о своих домрах), как франц. *tabor* дало *taborere* =
жонглер.

Жонглеры рядятся, надевают личины, подвязывают себе
бороды, чтобы пугать простаков, а порой заменяют маски окра-
шиванием лица, подобно византийским скоморохам, чернившим
лицо сажей, — один из простейших и распространенных спо-
собов маскирования, откуда ряд романских производных от
маскары — маски с значением «чернить»: португ. *mascarra* =
черное пятно от сажи, угля; старофр. *mascarer* = *tacher*,
barbouiller, *souiller*.

Такому же унаследованному преданию, как маски, принадле-
жат и другие знания жонглера. Таковы — игра с ножами и
хождение по канату. Любопытнее сведения о жонглерах-куколь-
никах: забава, знакомая, как известно, еще и древним, распро-
страненная и в средние века. Это немецкая игра с *taterman*'ом
(кукла, марионетка), которой соответствует прованс. *jucs*
dels bavastels. *Bavastel* толкуется как кукла, чучело, а его
этимология восходит, может быть, к греческому *βαστάζω*, откуда
произошли итал.-исп. *basto* — вьюк, седло для вьюков; ит.-
исп.-португ. *bastardo*, фр. *bâtard*, среднелат. *bastardus* — может
быть, носильщик тяжести, мул и т. д.

Жонглеры — шпильманы встречаются в роли вожаков руч-
ных животных, собак, обезьян и медведей.

Мало по малу в сословии народных певцов замечается диффе-
ренциация: одни остались фиглярами, фокусниками, шарла-
танами, и на них презрительно оглядываются их пошедшие
выше собратья. Так скальд *М а н и* в саге о короле Сверри,
так и немецкие шпильманы высшего разбора, сетующие на знать,
что она одаряет ту сволочь, забывая их, знатоков музыки
и поэзии, в руках которых лежала восходящая история этой
поэзии.

Вековое вращение в народе сблизило этих избранных
с его духовными интересами: они принесли ему фантастические,
забавные сказки востока (*Соломон и Морольф* и т. п.), но приоб-
щили к ним и немецкие эпические предания. Когда я пою
в народе, жалуется *Марнер*, то один требует, чтоб я спел
ему о том, как *Дитрих* покидал *Берн*, другой — о короле
Ротере и т. п.

Эпическая и историческая песня, новелла и басня, *jocularis*
cantio (*Sacerdos et lupus*), *verba jocularia* (*Versus de unibove*),
загадки и пословицы и гномика — таков кругозор и такова
деятельность позднейшего шпильмана, к которому уже в XII в.,
если не ранее, присосеживается бродячий, длинноволосый
(*scolares cum longa coma*) школяр-клерик. Наследник класси-
ческого мима, в начале отличный от народного певца, он стано-
вится немецким поэтом, презрительно оглядываясь на своих
запоздалых в развитии родичей.

Французские жонглёры также соединяли низменное искусство фигляра и потешника с литературными вкусами. Они поют *chansons de geste*, но им известны и пришлые сказания, библейские и классические, сказки о людоедах; целый ряд соблазнительных фавльё и — псевсти о неверной жене Константина Великого, о сокровище императора Октавиана и демоне, которого держал в узах Соломон.

Они рассказывали о каком-то царе Лере и нагорном царстве, куда не заходит ветер.

И здесь произошла дифференциация: в то время, как одна часть жонглёров спускается до значения площадного шута, возбуждающего смех циническими выходками, и шарлатана-знахаря, другие идут в литературу и не только поют сложенные другими песни, но и сами слагают их и перерабатывают старые. Раскол замечен был уже в XIII в. — трактат «*Summa de penitentia*» говорит о трех родах гистрионов: «*Quidam transformant et transfigurant corpora sua per turpes saltus vel per turpes gestus, vel denudando corpora sua turpiter, vel induendo horribiles larvas; et omnes tales dampnabiles sunt, nisi relinquunt officia sua. — Sunt etiam alii histriones qui nihil operantur sed curiose agunt, non habentes certum domicilium, sed circumeunt curias magnas et locuntur opprobria et innomias de absentibus: tales et dampnabiles sunt, quare prohibet apostolus cum talibus cibum sumere, et dicuntur tales scurre sive magi, quare ad nihil aliud utiles sunt nisi ad devorandum et ad maledicendum. Est tertium genus histrionum qui habent instrumenta musica ad delectandum homines; sed talium duo sunt genera: quidam enim frequentant potaciones publicas et lascivas congregationes, ut cantent ibi lascivas cantilenas, et tales dampnabiles sunt, sicut alii qui movent homines ad lasciviam. Sunt autem alii, qui dicuntur jocolatores, qui cantant gesta principum et vitas sanctorum et faciunt solacia hominibus in egritudinibus suis vel in angustiis suis, et non faciunt innumeras turpitudines sicut faciunt saltatores, et saltatrices et alii qui ludunt in ymaginibus inhonestis, et faciunt videri quasi quedam fantasmata per incantationes vel alio modo. Si autem non faciunt talia sed cantant gesta principum instrumentis suis, ut faciant solatia hominibus, sicut dictum est, bene possunt sustineri tales, sicut ait Alexander para».*

Выделение жонглера-певца и поэта — совершилось.

Один провансальский трубадур Guiraut Riquier жалуется королю Альфонсу X Кастильскому на то, что в его время название жонглера стало каким-то растяжимым, что в него вкладываются поэт и потешник, который потешает народ различным образом и всюду. Король в 1275 г. утвердил разделение буфонов от жонглеров. Первые водят обезьян, собак, козлов, птиц, заставляя их выделывать фокусы, играют на скрипках и на трубах; жонглеры аккомпанируют или сами поют.

Бродячие потешники известны были и в славяно-русском мире: и здесь они являлись такими же прохожими людьми, как всюду, с целым рядом специальных кличек, между которыми тем труднее разобраться, что они, по значению, нередко покрывают друг друга. Так слово шпильман, слово, зашедшее к славянам, по мнению Востокова, еще в X—XI вв. с приходившими от немцев скоморохами — отвечает 1) греч. μῖμος, но и 2) ὁ τῆς ὀρχήσεως, стало быть ὀρχηστῆς, плясць; 3) в Иловницкой кормчей 1262 г.: шпильманъ сказаѣтъ се игръць; в Прологе XV в. апр. 17: в той ж днь страсть стго мченика Ардалеона ш'пил'мана игреца. Церковнослав. игръць = σκηρικός, θυμελικός; θυμέλη = церковнослав. глоума, оттуда глоумьць = σκηρικός, θυμελικός — и еще 4) отождествление шпильмана с глумцем, в той же Кормчей: шпил'манъ, рекше глоумьць (κἄν σκηρικός ἐστί, κἄν μῖμος); шпил'манить, рекше глоумы дѣють: μῖμος γινόμενος; в третьем месте слова: «игръца или глоум'ца» передают одно греческое: σκηρικός; «накоже со скомраси и глоум'ци» — ὡς μῖμοι καὶ σκηρικοί, где мим отвечает скомрахе, хотя глумец=шпильман переводит греческое μῖμος.

Отождествление игреца и глумца, может быть, опирается на этимологических данных: цркнсл. игра производят от корня gar = sonare, progre игра est clamor, говорит Миклошич, приравнивающий црквнсл. глоума к сев. glaumr = strepitus. Переход значений совершился несомненно в таком направлении: от конкретного представления поющего, играющего (sonus, strepitus) к понятию скиника (глоумъ = scena), мима, потешника, насмешника (глоумитиса = ἐπιγελαῖν) и, далее, бесстыдника, заворника (глоума = impudicitia). При слове скомрах мы встречаем такое же колебание определений. Объясняя его, Миклошич указал на корень skam, откуда и греч. κῶμος; Шафарик сопоставлял скоморохов с скамарами Ротарисова эдикта, Иорнанда и др. Правда, что это сопоставление основывается на исторических аналогиях, убедительных лишь при более прочных основаниях сближения, к которому привело Шафарика лишь одно созвучие. С своей стороны я указываю на арабск. maskharat, maskhara = risée, moquerie, figure ridicule, bouffon (с XII века), histrion. На запад оно перешло в значении буффона, потешника, но приняло здесь и новое ряженого, маски.

Мне кажется, что именно из этого maskhara путем метатезы произошло слово скомрах, быть может, под влиянием глагола скомляти. Слич. новогреч. καραχός = φαλακρός, испан. moharrache = homarrache.

На Руси скоморохи — захожие люди. Суздальский летописец говорит об их «латинском» костюме и «кртополии», отличавшем и немецких шпильманов. Их ремесло такое же разнообразное, как и у их византийских и западных собратьев: они играют на трубах и сопелях, сурнах и домрах, надевают

личины и платье скоморошеское, машкары и скураты (= араб. *sukhrat, sokhra* = *une personne ridicule*); рядом с ними упоминаются медведчики, заходившие в XVI в. и может быть раньше на запад в Германию, а вероятно и далее, судя по упоминанию о них в «Неистовом Орланде» Ариосто (п. XI, стр. 49). Рядом с скоморохами-медведчиками становились скоморохи-кукольники, о которых говорит приведенный выше Олеарий. Другого рода скоморошья игры описываются в одном эпизоде Слова Даниила Заточника в редакции, изд. Ундольским (стр. 119—120): «инь в'спадъ на вяръ (лошадь), бѣгаетъ чрезъ подрумие, отчаився живота, а иный летаеть съ прѣкви ли съ высоки полаты паволочиты крылы и инъ нагъ мечеть во огнь..., а инъ привязавъ вервь къ уху прѣковному, а другой конецъ къ земли, отнесъ далече прѣкви и по тому бѣгаетъ доловъ, емся одною рукою за конецъ на верви той, а въ другой руке держа мечъ нагъ; а инъ, сбвився мокрымъ полотномъ, бореться рукопашъ съ лютымъ звѣремъ».

Византийский церковный ригоризм, осудивший профессию потешника, как греховную, уготавил ему и в будущей жизни «плачь неутешный никогдаже». Эти угрозы перешли и на Русь в переводах греческих эсхатологических сочинений: в изображениях страшного суда по русским подлинникам плясуны являются повешенными за пуп. Светские люди в сущности сходились с церковной оценкой скоморохов, не доходя лишь до крайностей ее практических выводов. Но отрицательный взгляд светских либо светски-образованных людей на скоморошье дело мирился практически с институтом шутов, как народная пословица: Бог дал попа, черт — скомороха — с деятельным участием последнего в народной обрядности: в свадебном обиходе и в годичных праздниках, освященных христианскими воспоминаниями, тогда как потешники обновляли в них — и восили новый языческий элемент. Связь скоморохов с русалиями (Троицын и Духов день) давно известна. «Умысли сатана, како отвратити людей от цркви, и, собравъ бѣси, преобрази въ челоувѣки, и идяше въ сборѣ велицѣ уместренѣ въ градъ, ови бѣяху въ бубны, друзи въ козици и въ сопѣли сопяху, ини же, возложыше на я скураты, дѣяху на глумленіе челоувкомъ... и нарекоша игры тѣ русалия». (Легенда о Нифонте).

Без участия скомороха не обошлись и колядные празднества; в доказательство я могу сослаться на аналогию византийских порядков, на свидетельство Стоглава (гл. 92) и грамоты 1648 года о глумах и играх и обращу внимание на несколько выражений, связывающих скомороха с святочными ряженными.

1) В Новгородской губ. последние зовутся кудесниками; канун нового года у болгар — къдены вечеръ, а церковно-славянск. коудешъникъ = *ritos*, коудешнаа творѣа = *шпильманскиа* игры; в то же время црквнсл. коудешъникъ = *magus*, волхв, чародей, древнерусск. коудъ — *incantatio, diabolus*. Стало

быть, здесь мы встречаем уже встреченное нами не раз отождествление мага и мима, который вдобавок является и ряженым, что и требовалось доказать.

2) Румынский ряженный зовется брезай; он одет в длинный плащ, испещренный множеством ярких тряпок, лент и цветов; оттого женщину, одевающуюся слишком пестро, сравнивают с брезай, которому отвечает малоросс. береза́, главный колядовщик. Брезая, береза связано с санскр. — bhṛāj, блистаю, но того же происхождения и нем. Berchte, Perchte: так называется ряженный или ряженные, бегающие о святках, звоня погремушками, хлопая бичами и собирая подачки. Это называлось berchteln, bechteln, bechten. «Ходит, как Перхта», говорят в Чехии о щеголе.

Эти берхты так относятся к Берте (олицетворению Рождества), как колядовщики к Коляде (тоже олицетворению Рождества).

Как наше колядование стоит в русских песнях рядом с олицетворением Коляды, так ряженные Berhten стоят рядом с Berhta'ой и многочисленными видоизменениями ее имени и образа, распространенного на весь святочный цикл.*

Этимология всех этих названий (рум. breaz — пятнистый, пестрый, разноцветный) возвращает нас, быть может, к обычному костюму древних мимов, удержавшемуся в традиционном костюме арлекина из разноцветных лохмотьев. — Наконец, в Новгородском уезде ряженные зовутся светками, а это по этимологии соответствует рум. брезая, нем. berhte и намекает, стало быть, на разноцветную одежду мимов, о которой говорит еще Аполлинарий Сидоний в одном из своих писем (Epist. II, 2).

Итак: название ряженных березой, брезай, бертом и светками восходит к древней одежде мимов, скоморохов, участие которых в колядках становится уже в силу этого вероятным.

3) Укажу, наконец, на кличку мехоноши, которую носит колядовщик, принимающий подачки и хранящий их в мешке до раздела. Но в одной песне про старого гостя Терентьища мехоношей назван скоморох, стало быть участие скоморохов в колядках можно считать доказанным.

Но русская былевая поэзия знает скоморохов еще и в другой роли: они эпические певцы, как шпильманы запада.

Однако на Руси не было того дифференцирования, того роста народного певца, которым обусловлено было на западе литературное развитие эпоса из посылок народной песни-былины. К скоморохам восходят, вероятно, те мотивы былин, которые по исследованию окажутся международными, заочными, и те их черты, которые оказались бы достоянием местной поэзии, «былинами своего времени». Ближе определить живое участие этих людей в сложении нашего эпоса нет возможности: наш эпос окаменел его сказители только помнят его, в области

былин нет новых песенных сложений, которые указали бы нам на процессы первичного.

Иначе, например, в Кабарде, где бродячие бездомные певцы, гегуако, еще недавно являлись на народных собраниях, праздниках и тризнах, прославляя современных героев, но воспевая и древних. Умирал ли человек, уважаемый за мудрость и храбрость, народ, собравшись на его могиле, приглашал нескольких гегуако сложить песню про умершего на память потомству. В таких случаях один из гегуако брался воспеть одну сторону деятельности покойного, другой другую. Уединившись и сложив в тишине свои песни, они, по некотором времени, объявляли об окончании своей работы и, сойдясь вместе, пели один за другим. Толпа внимала, затаив дыхание; только в перерывах можно было расслышать шепот: откуда они берут такие чудные слова? По окончании пения раздавался взрыв восторженных криков и начинался пир; родственники умершего дарили певцам платье, лошадь, оружие и т. д. Присутствуя на народных сборищах, при битве, гегуако внимательно следили за ходом дел, воспевая доблести одного, привлекая на иного позор и всеобщее осуждение, — потому что их песни далеко разносились по аулам, их неприкосновенность, обеспеченная народной любовью, позволяла им быть откровенными в порицании и действовать воспитательно. «Я одним словом своим из труса делаю храбреца, защитника свободы своего народа; вора превращаю в честного человека», выразился один из гегуако; «на мои глаза не смеет показаться мошенник; я противник всего бесчестного, нехорошего».

Во всем этом есть черты, обращающие нас к памяти об общественно-поэтической деятельности скальдов, труверов и т. п. Для древней истории русского былевого эпоса у нас нет подобных указаний. Важно одно: что в его персонале именно скомоорохи являются единственными представителями песни. Вот почему я считаю возможным уделить им известную роль в сложении эпоса, как, с другой стороны, в поэзии народного обряда, в той колеблющейся и пока неисследованной его области, которая посредствует между элементами туземного и христианского верований. В этой области бродячие певцы, потешники могли проявлять свое влияние, бессознательно проводя во внешней, театральной форме обряда многое, против чего сознательно восставали древние отцы церкви — и славянские ревнители, повторявшие их нарекания, нередко с полупониманием и фантастическими приращениями, в которых мы напрасно стали бы искать следов туземных языческих воззрений.

Ни одного из этих возможных элементов не следует упускать из виду при анализе народного обрядового мифа.¹

¹ См. «Разыскания в области русского духовного стиха», VII, стр. 128—220.

6. Переход от кантилен к эпосе

Мы видели выше, как по горячим следам исторического события слагались лирико-эпические песни, как они бродили в народе и кто был их носителями, то есть певцами. Очевидно, певец знал об одном событии не одну, а несколько песен; он пел их подряд, и в результате получался цикл песен, связанных или одним героем (каков Сид, Илья и т. д.), или одним местом, где произошло данное событие (например, Косово поле). На этой стадии развития эпос прибегает к особому приему, который у французского ученого Готье носит кличку — «*trouie érique*»¹ — общее место, очень часто фигурирующее в русских былинах. С помощью его певец от одной песни мог перейти к другой, причем связь была уже дана либо именем героя, либо единством центра.

Такие спевные былины вы найдете, например, в сборнике Ефименко.²

Иногда у певца являлось желание рассказать не только о главном герое, но и о его предках и прадедах, о которых, быть может, ни слова не говорилось в первичной редакции исполняемой им песни. Весьма вероятно, что такие дополнения были придумываемы уже в позднейший период эпического гения.

Я думаю, что в спевании отдельных песен, в их циклизации мы можем найти объяснение интересного вопроса о том, как сложились древние поэмы о Роланде, Нибелунгах, Беовульфе, Гудруне, Сиде и т. д. Решению этого вопроса и будет посвящена остальная, бо́льшая часть моего нынешнего курса. Я разберу отдельные поэмы, обращая внимание:

1) на их внутреннюю историю, т. е. на отношение их содержания к истории, или, лучше сказать, на отношение исторического материала к его выражению в эпических формах;

2) на внешнюю историю каждой поэмы; под этим я разумею историю сложения поэмы из кантилен, существование которых предполагается за всякой обширной поэмой...

¹ Léon Gautier, «Les épopées françaises», т. I, 1878 (изд. 2-е, стр. 386 сл.)]

² Материалы по этнографии населения Архангельской губернии, собранные П. С. Ефименко, ч. II, народная словесность, М. 1878 (в «Известиях Общества любителей естествознания, антропологии и этнографии при Моск. Унив.», т. XXX, вып. 21.)]

ПОЭТИКА СЮЖЕТОВ

ВВЕДЕНИЕ

Поэтика сюжетов и ее задачи¹

Задача исторической поэтики, как она мне представляется, — определить роль и границы предания в процессе личного творчества. Это предание, насколько оно касается элементов стиля и ритмики, образности и схематизма простейших поэтических форм, служило когда-то естественным выражением собирательной психики и соответствующих ей бытовых условий на первых порах человеческого общежития. Одномерность этой психики и этих условий объясняет одномерность их поэтического выражения у народностей, никогда не приходивших в соприкосновение друг с другом. Так сложился ряд формул и схем, из которых многие удержались в позднейшем обращении, если они отвечали условиям нового применения, как иные слова первобытного словаря расширили свой реальный смысл для выражения отвлеченных понятий. Все дело было в ёмкости, применимости формулы: она сохранилась, как сохранилось слово, но вызываемые ею представления и ощущения были другие; она подсказывала, согласно с изменившимся содержанием чувства и мысли, многое такое, что первоначально не давалось ею непосредственно; становилась, по отношению к этому содержанию, символом, обобщалась. Но она могла и измениться (и здесь аналогия слова прекращалась) в уровень с новыми спросами, усложняясь, черпая материал для выражения этой сложности в таких же формулах, переживших сходную с нею метаморфозу. Новообразование в этой области часто является переживанием старого, но в новых сочетаниях. Я уже выразился при другом случае, что наш поэтический язык пред-

¹ Статья, воспроизводимая ниже, найдена нами среди заметок и отрывков, вложенных автором в папку *Сюжеты*. Ввиду того, что по содержанию своему она может служить как бы *Введением в историю поэтических сюжетов*, мы помещаем ее в начале книги. [*Прим. редактора акад. издания.*]

ставляет собою детрит; я присоединил бы к языку и основные формы поэтического творчества.

Можно ли распространить это воззрение и на матерьял поэтической сюжетности? Дозволено ли и в этой области поставить вопрос о типических схемах, захватывающих положения бытовой действительности; однородных или сходных, потому что всюду они были выражением одних и тех же впечатлений; схемах, передававшихся в ряду поколений, как готовые формулы, способные оживиться новым настроением, стать символом, вызывать новообразования в том смысле, в каком выше говорено было о новообразованиях в стиле? Современная повествовательная литература с ее сложной сюжетностью и фотографическим воспроизведением действительности повидимому устраняет самую возможность подобного вопроса; но когда для будущих поколений она очутится в такой же далекой перспективе, как для нас древность, от доисторической до средневековой, когда синтез времени, этого великого упрости-теля, пройдя по сложности явлений, сократит их до величины точек, уходящих в глубь, их линии сольются с теми, которые открываются нам теперь, когда мы оглянемся на далекое поэтическое прошлое — и явления схематизма и повторяемости водворятся на всем протяжении.

Слово «сюжетность» требует ближайшего определения. Недостаточно подсчитать, как то сделали Гюгги, Шиллер и недавно Польти,¹ сколько — и как немного! — сюжетов питали античную и нашу драму, недостаточны и опыты «табуляции» сказки или сказок по разнообразным их вариантам; надо наперед условиться, что разуметь под сюжетом, отличить мотив от сюжета, как комплекса мотивов. Под *мотивом* я разумею формулу, отвечающую на первых порах общественности на вопросы, которые природа всюду ставила человеку, либо закреплявшую особенно яркие, казавшиеся важными или повторявшиеся впечатления действительности. Признак мотива — его образный одночленный схематизм; таковы неразлагаемые далее элементы низшей мифологии и сказки: солнце кто-то похищает (затмение), молнию-огонь сносит с неба птица; у лосося хвост с перехватом: его ущемили и т. п.; облака не дают дождя, иссохла вода в источнике: враждебные силы закопали их, держат влагу взаперти и надо побороть врага; браки с зверями; превращения; злая старуха изводит красавицу, либо ее кто-то похищает, и ее приходится добывать силой или ловкостью и т. п. Такого рода мотивы могли зарождаться самостоятельно в разноплеменных средах; их однородность или их сходство нельзя объяснить заимствованием, а однородностью бытовых условий и отложившихся в них психических процессов.

¹ Georges Polti, *Les 36 situations dramatiques*, Paris, 1894.

Простейший род мотива может быть выражен формулой $a + b$: злая старуха не любит красавицу — и задает ей опасную для жизни задачу. Каждая часть формулы способна видоизмениться, особенно подлежаит приращению b ; задач может быть две, три (любимое народное число) и более; по пути богатыря будет встреча, но их может быть и несколько. Так мотив вырос в *сюжет*, как формула лирического стиля, построенная на параллелизме, может приращаться, развивая тот или другой из своих членов. Но схематизм сюжета уже наполовину сознательный, например, выбор и распорядок задач и встреч не обусловлен необходимо темой, данной содержанием мотива, и предполагает уже известную свободу; сюжет сказки, в известном смысле, уже акт творчества. Можно допустить, что, совершаясь самостоятельно, развитие от мотива к сюжету могло дать там и здесь одинаковые результаты, то есть что могли явиться, независимо друг от друга, сходные сюжеты, как естественная эволюция сходных мотивов. Но допущенная сознательность сюжетной схематизации указывает на ограничение, которое можно выяснить на развитии мотивов «задач» и «встреч»: чем менее та или другая из чередующихся задач и встреч подготовлена предыдущей, чем слабее их внутренняя связь, так что, например, каждая из них могла бы стоять на любой очереди, с тем большей уверенностью можно утверждать, что если в различных народных средах мы встретим формулу с одинаково случайной последовательностью b ($a + + bb^1b^2$ и т. д.), такое сходство нельзя безусловно вменить сходным процессам психики; если таких b будет 12, то по расчету Джекобса¹ вероятность самостоятельного сложения сводится к отношению 1 : 479,001,599 — и мы в праве говорить о заимствовании кем-то у кого-то.

Сюжеты — это сложные схемы, в образности которых обобщились известные акты человеческой жизни и психики в чередующихся формах бытовой действительности. С обобщением соединена уже и *оценка действия*, положительная или отрицательная. Для хронологии сюжетности я считаю это последнее обстоятельство очень важным: если, например, такие темы, как Психея и Амур и Мелюзина, * отражают старый запрет брака членов одного и того же тотемистического союза, то примирительный аккорд, которым кончается Апулеева и сродные сказки, указывает, что эволюция быта уже отменила когда-то живой обычай: отсюда изменение сказочной схемы.

Схематизация действия естественно вела к схематизации действующих лиц, типов.

Несмотря на все смешения и наслоения, какие пережила современная нам сказка, она является для нас лучшим образцом такого рода бытового творчества; но те же схемы и типы слу-

¹ *Folk-Lore*, III, стр. 76 след.

жили и для творчества мифологического, когда внимание простиралось на явления внечеловеческой, но очеловеченной природы. Сходство очертаний между сказкой и мифом объясняется не их генетической связью, причем сказка являлась бы обескровленным мифом, а в единстве матерьялов и приемов и схем, только иначе приуроченных. Этот мир образных обобщений, бытовых и мифологических, воспитывал и обязывал целые поколения на их пути к истории. Обособление исторической народности предполагает существование или выделение других, в соприкосновении или борьбе между собою; на этой стадии развития слагается эпическая песня о подвигах и героях, но реальный факт подвига и облик исторического героя усваивается песней сквозь призму тех образов и схематических положений, в формах которых привыкла творить фантазия.

Таким образом сходство сказочных и мифологических мотивов и сюжетов протягивалось и на эпос; но происходили и новые контаминации: старая схема подавалась, чтобы включить в свои рамки яркие черты события, взволновавшего народное чувство, и в этом виде вступала в дальнейший оборот, обязательный для поэтики следующих поколений. Так поражение при Ронсевале могло стать типическим для многих «поражений» во французских *chansons de geste*, образ Роланда для характеристики героя вообще.

Не все унаследованные сюжеты подлежали таким обновлениям; иные могли забываться навсегда, потому что не служили выражению народившихся духовных интересов, другие, забытые, возникали снова. Такое возвращение к ним более постоянно, чем обыкновенно думают; когда оно проявляется оштом, оно невольно возбуждает вопрос о причинах такого спроса. Как будто у человека явилась полнота новых ощущений и чаяний, и он ищет им выхода, подходящей формы и не находит среди тех, которые обычно служили его творчеству: они слишком тесно срослись с определенным содержанием, которое он сам вложил в них, неотделимы от него и не поддаются на новое. Тогда он обращается к тем образам и мотивам, в которых когда-то давно отлилась его мысль и чувство, теперь застывшие и не мешающие ему положить на эти старые формы свой новый чекан. Гёте советовал Эккерману обращаться к сюжетам, уже пытавшим воображение художника; сколько писали Ифигению, и все различны, потому что каждый смотрел по-своему.¹ * Известно, какое множество старых тем обновляли романтики. Pelléas и Mélisande Метерлинка еще раз и наново пережили трагедию Франчески и Паоло.

До сих пор мы представляли себе развитие сюжетности как бы совершившимся в пределах одной народной особи. Построение чисто теоретическое, оно понадобилось нам для

¹ Eckermann, *Gespräche mit Goethe*, под 18 сент. 1823 г.

выяснения некоторых общих вопросов. В сущности мы не знаем ни одного изолированного племени, то есть такого, о котором мы могли бы сказать достоверно, что оно когда бы то ни было не приходило в соприкосновение с другим.

Перенесем нашу схему эволюции сюжетности на почву общения народностей и культурных сфер и прежде всего поставим вопрос: всюду ли совершился переход от естественной схематизации мотивов к схематизации сюжетов? На почве сказочной сюжетности этот вопрос, повидимому, решается отрицательно. Бытовые сказки дикарей не знают ни типических тем, ни строгого плана наших сказок, нашего сказочного матерьяла; это ряд расплывчато-реальных или фантастических приключений, без органической связи и того костяка, который дает форму целому и ясно проглядывает из-под подробностей, отличающих один вариант от другого. Варианты предполагают основной текст или сказ, отклонение от формы; бесформенность не дает вариантов. И среди этой бесформенности сказочного матерьяла вы встречаете знакомые нам схематические темы, сюжетность европейских, индийских, персидских сказок. Это — заходные сказки.

Итак: не все народности доходили до схематизации сказочной сюжетности, то есть до той простейшей композиции, которая открывала путь к дальнейшему, уже не механическому творчеству. В матерьяле бесформенных рассказов схематические сказки остаются пятном, не расплывшимся в общей массе. Отсюда заключение: там, где рядом с такими сказками не существует сказок без формы и плана, развитие дошло до схематизации, и если не создало сказки, то поэтические сюжеты могли переселяться из одной среды в другую, пристроиться к новому окружению, применяясь к его нравам и обычаям. Так восточные сказки, проникшие к нам в средние века, пришли по плечу насажденному церковью мизогинизму; так иные восточные рассказы питали эпизодически фантазию шпильманов. Усвоение бывало своеобразное: наш Дюк Степанович прикрывается не зонтиком, а подсолнечником, что, повидимому, не смущало певцов. Непонятый экзотизм оставался, как клеймо на ввозном товаре, нравился именно своей непонятностью, таинственностью.

Но если одна из пришедших в столкновение народно-культурных сфер опередила другую в понимании жизни и постановке идеалов и в уровень с ними выработала и новый схематизм поэтического выражения, она действует на более отсталую среду заразительно: вместе с идеальным содержанием усваивается и выразившая его сюжетность. Так было в пору введения христианства с его типами самоотреченного подвижничества, так в меньшей степени, когда французское рыцарство вменило Европе, вместе с своим мирозерцанием, схематизм бретонских романов; Италия — культ классической древ-

ности, его красоты и литературных образцов; позже — Англия и Германия — любовь к народно-архаическим темам. Всякий раз настаивала эпоха идейного и поэтического двоеверия, и шла работа усвоений; восприятие классических сюжетов иное в *Roman de Troie*, * чем, например, у Боккаччо и французских псевдоклассиков. Уследить процессы этих усвоений, их технику, разобраться в встречаемых течениях, сливавшихся в разной мере для новых созданий — представляется интересной задачей анализа. Чем проще состав скрестившихся элементов, тем легче его разнять, тем виднее ход новообразования и возможнее подсчет результатов. Так могут выработаться некоторые приемы исследования, пригодные для анализа более сложных отношений, и в описательную историю сюжетности внесется некоторая закономерность — признанием обусловленности и эволюции ее формальных элементов, отзывавшихся на чередование общественных идеалов.

ГЛАВА ПЕРВАЯ¹

Мотив и сюжет

В какой мере и в каких целях может быть поднят вопрос о истории поэтических сюжетов в исторической поэтике? Ответ дает параллель: история поэтического стиля, отложившегося в комплексе типических образов-символов, мотивов, оборотов, параллелей и сравнений, *повторяемость* или и *общность* которых объясняется либо а) единством *психологических* процессов, нашедших в них выражение, либо б) *историческими* влияниями (сл. в средневековой европейской лирике влияние классическое, образы из *Физиолога* и т. д.). Поэт орудует этим обязательным для него стилистическим *словарем* (пока несоставленным); его оригинальность ограничена в этой области либо развитием (иным приложением: суггестивность) того или другого данного мотива, либо их комбинациями; стилистические новшества приурочиваются, применяясь к кадрам, упроченным преданием.

¹ Возвращаясь в одном из последующих курсов к поднятым ниже вопросам и резюмируя их вкратце, автор предпосылает своему резюме несколько общих соображений, касающихся вопроса о поэзии и поэтике. Приводим их здесь. [*Прим. редактора акад. издания*].

¹) *Задача исторической поэтики*: отвлечь законы поэтического творчества и отвлечь критерий для оценки его явлений из исторической эволюции поэзии — вместо господствующих до сих пор отвлеченных определений и односторонних условных приговоров.

²) *Определение поэзии со стороны объекта и психологического процесса*.

а) *Красота составляет ли объект поэзии = искусства?* Имманентна ли она природе, или является категорией наших ощущений? Красота, как чувственно-приятное; общность некоторых его категорий (ритм, симметрия, волнистая линия, известные цвета, золо-

Те же точки зрения могут быть приложены и к рассмотрению поэтических сюжетов и мотивов; они представляют те же признаки общности и повторяемости от мифа к эпосу, сказке, местной саге и роману; и здесь позволено говорить о словаре типических схем и положений, к которым фантазия привыкла обращаться для выражения того или другого содержания. Этот словарь пытались составить (для сказок — v. Hahn, Folk-Loqe society; для драмы — Polti, *Les 36 situations dramatiques*¹ и т. д.), не ответив требованиям, несоблюдение которых объясняет недочеты и разногласия при решении вопроса

тое деление и т. д.) и разнообразие их народных и исторических применений (контрасты и диссонансы; история цветов — до увлечения блёклыми; переживание древних критериев приятного и нарастание новых; история идеала природы); вопрос эволюции вкусов.

б) *Красота*: допустить ли ее природную имманентность, или понять ее как чувственно-приятное, преобразующееся в искусстве: искусство (живопись, скульптура) дает тот лишек, который отличает ее от фотографии; мы можем говорить об этом лишке и в искусствах, не вызывающих идею подражания. В чем он состоит?

с) *Безобразное, невидное, обыденное* — как объект искусства производит на нас эстетическое впечатление. *Эстетическое обнимает и красивое, и безобразное.*

д) *Под эстетическим* мы разумеем тот акт *восприятия* нами объектов внешнего мира, который посредствует между разбросанностью массовых впечатлений и тем аналитическим усвоением явлений, которое мы называем научным. В эстетическом акте мы отвлекаем из мира впечатлений звука и света *внутренние образы предметов, их формы, цвета, тины, звуки, как отдельные от нас, отображающие предметный мир.* Они отображают все это *условно*: предметы схватываются интенсивно со стороны, которая представляется нам *типической*; эта типическая черта дает ему известную цельность, как бы *личность*; вокруг этого центра собираются по смежности ряды ассоциаций.

Типичность условная: эстетические типы = внутренние образы — не научные; сл. эстетические типы языка: содержательный анализ *корнеслова*, как и разнообразие *эпитетов*, указывает на *разнообразие типических восприятий, удерживающихся в народно-исторической традиции, развивающихся путем тех же ассоциаций.* — *Переживание этих внутренних образов и групп ассоциаций вызывает вопрос об условиях и законах их эволюции.*

Чем далее образ или ассоциация образов удерживается в предании человечества, тем более мы вправе заключить об их эстетичности.

е) *Эстетическое восприятие* внутренних образов света, формы и звука — и игра этими образами, отвечающая особой способности нашей психики: *творчество искусства. Его материалы в области поэзии: язык, образы, мотивы, тины, сюжеты — и вопрос эволюции.* (Сл. к вопросам здесь поднятым Гроос, *Введение в эстетику*, пер. Гуревича (Киев-Харьков, Иогансон) стр. 21—3, 17, 30, 33, 39, след.; 62 след.; 68 след.; 124, 126—7, 128, 132—3, 177 след.; 186, 192—3).

¹ Сл. *Этнографич. Обзорение*, кн. LXI (1904), стр. 1 сл.; Владимиров, *Введение в историю русск. слов.*, стр. 156 и след. (сказочных сюжетов насчитывают всего 41?).

о происхождении и повторяемости повествовательных тем. Требование это: *ограничить вопрос о мотивах от вопроса о сюжетах*.

а) Под *мотивом* я разумею простейшую повествовательную *единицу*, образно ответившую на разные запросы первобытного ума или бытового наблюдения. При сходстве или единстве *бытовых и психологических условий* на первых стадиях человеческого развития, такие мотивы могли создаваться самостоятельно и вместе с тем представлять сходные черты. Примерами могут служить: 1) т. наз. *légendes des origines*: представление солнца — оком; солнца и луны — братом и сестрой, мужем и женой; мифы о восходе и заходе солнца, о пятнах на луне, затмениях и т. д.;¹ 2) *бытовые положения*: увоз девушки-жены (эпизод народной свадьбы), расстана (в сказках) и т. п.

б) Под *сюжетом* я разумею тему, в которой снуются разные положения-мотивы; примеры: 1) сказки о солнце (и его матери; греческая и малайская легенда о солнце-людоеде); 2) сказки об увозе. Чем сложнее комбинации мотивов (как песни — комбинации стилистических мотивов), чем они сложнее и чем составных мотивов больше, тем труднее предположить, при сходстве, например, двух подобных, разноплеменных сказок, что они возникли путем психологического самозарождения на почве одинаковых представлений и бытовых основ. В таких случаях может подняться вопрос о *заимствовании в историческую пору сюжета*, сложившегося у одной народности, другою.

И *мотивы и сюжеты* входят в оборот истории: это формы для выражения нарастающего идеального содержания. Отвечая этому требованию, *сюжеты варьируются*: в сюжеты вторгаются некоторые мотивы, либо сюжеты комбинируются друг с другом (сказки и эпические схемы: миф о Язоне и его сказочные элементы: а) бегство Фрикса и Геллы от мачехи и златорунный овен = сказки о таком же бегстве и в тех же условиях; помощные звери; б) трудные задачи и помощь девушки в мифе о Язоне и сказках); новое освещение получается от иного понимания стоящего в центре типа или типов (Фауст). Этим определяется отношение личного поэта к традиционным типическим сюжетам: его *творчество*.

Я не хочу этим сказать, чтобы поэтический акт выражался только в повторении или новой комбинации типических сюжетов. Есть сюжеты анекдотические, подсказанные каким-нибудь случайным происшествием, вызвавшим интерес фабулой или главным действующим лицом. Примеры: 1) камаонские сказки

¹ К *légendes des origines* сл. Friedrich von der Leyen, *Zur Entstehung des Märchens* в *Arch. f. d. Stud. d. neuer. Sprachen*, CXIV, 1—2 Heft, стр. 15 и след.

типического характера — и местные легенды. Влияние типа (своего или зашого) на сагу анекдотического характера: сказки диких бесформенны; типическая сказка дает им определенную форму, и они исчезают в ее штампе (сл. влияние сказок Перро на народные английские). Местные сказания формируются под влиянием зашого, сходного содержания, но определенного типа (к псковской горе Судоме, вероятно, примыкал когда-то рассказ о «суде»; иначе трудно объяснить приурочение к данной местности Суда Соломона). 2) Современный роман не типичен, центр не в фабуле, а в типах; но роман с приключениями, *roman d'aventures*, писался унаследованными схемами.

ГЛАВА ВТОРАЯ

Важнейшие направления в изучении сюжетности

Обратимся к разбору теорий, высказанных по вопросу о происхождении и распространении повествовательных сюжетов.

1. Теория мифологическая или арийская

Ее представители: Гримм, Кун, Макс Мюллер, Шварц, Де Губернатис, von Hahn, George Cox и др. (Буслаев, Афанасьев, Потебня и др.). Мы зовем ее *арийской*, потому что она ограничила свой материал главным образом пределами арийских народностей; *мифологической*, потому что она считает миф начальной формой, из которой путем эволюции вышли сказка, легенда, эпическая тема. Макс Мюллер намечает в этой школе два направления или периода, смотря по тому, пользовались ли исследователи при восстановлении мифа средствами языка (*этимологическое* направление), либо ограничились ввиду той же цели сравнением сходных по содержанию мифов (*аналогическое* направление). Для нашего вопроса это безразлично.

Общие воззрения школы: арийцы обладали на своей прародине известным запасом мифов, олицетворявших в антропоморфических образах богов и героев явления природы. Эти мифы они унесли с собой при расселении, и они продолжали эволюционировать в каждом народе особо, до форм сказки и эпической легенды: сходство арийских сказок объясняется единством мифов, из которых они вышли, утратив по дороге значение, которое с мифами соединяли. Таким образом сказки, обычаи, поверья и т. д. являются *материалом для доисторической арийской мифологии* (до Гримма), древнейшим памятником которой являются *Веды*.

Прежде чем придти к критике этой теории, поставим вопрос о последовательности *мифа — эпической легенды — сказки; богов, героев эпоса и сказки*. Если миф является антропоморфическим истолкованием природных явлений схемами челове-

ческих отношений, то эти схемы должны были предшествовать их мифологическому приложению, например, бой с змеем, чудовищем и т. д. — образу небесного змеборца (Индра и Вритра), символика отворяющихся и затворяющихся ворот, понятная в отношении земного брака, — мифу о браке на небе (иначе Коробка, *Песни о Воротаре и песни о кн. Романе в Изв. Отд. рус. яз. и слов. А. Н.*, IV, стр. 629 след.). Другими словами: *схема сказки древнее натуралистического мифа и эпической схемы; не всякая сказка должна была пройти стадию мифа.*

Обратимся к критике теории.

а) Сомнение возбуждает сходство сказок при их отдаленном генеалогическом отношении к мифам. При предположении, во всяком случае невероятном для праисторической поры, что схемы мифов были развиты, трудно представить себе, чтобы они настолько целно сохранились в сказках различных, давно разошедшихся народностей, что удержали следы первоначального сложного плана. Если же, что вероятнее, мифы ограничивались *простейшими мотивами*, которые каждая народность развила самостоятельно до схемы сказок, сходство последних в мелочах и подробностях развития не может быть объяснено одинаковостью психических процессов, самостоятельно действовавших там и здесь. Простейшие *мотивы*, как уже было сказано, могли *самозарождаться*, *серии мотивов* = *сюжеты* возбуждают, при их сходстве, вопрос о *заимствовании* с той или другой стороны.

б) Подрыв этой теории, как арийской, должно было сделать открытие, что и среди народностей *не арийской семьи* найдены были сходные мотивы и сюжеты. Гримму известны были *африканские* сказки, сходные с немецкими, но это не поколебало его в верности арийской теории. «Есть положения столь простые и признанные, что они объявляются всюду, как иные слова самостоятельно возникают, в одинаковых формах, в языках, не стоящих друг с другом в связи, потому что различные народы одинаковым образом воспроизвели звук природы». Замечание это совершенно справедливо, когда дело идет о *простейших мотивах*, образно выразивших апперцепции простейших физических и психических явлений; для *сложных сюжетов* остается одно объяснение их сходства — гипотезой исторического влияния, заимствования.

в) Если *мотивы* являются достоянием не одного только арийского племени, то этимологические аргументы, которыми арийская школа пыталась упрочить свои построения мифов, потеряли свой решающий характер. При ближайшем рассмотрении не все эти этимологии (Dyaus — Zeus, Tius; Varuna — Uranos, Sâgamêya = Негмеиас и др.) оказались состоятельными (например, гандарвы — кентавры и т. д.); да и древность *Вед*, оправдывавшая эти построения, была сильно заподозрена (Bergaigne, Barth и др.): они оказались не памятником древнейшей

поэзии человечества, а искусственным произведением, возникшим в самозаклученной жреческой корпорации; не выражением арийских воззрений в пору единения расы, а специально индийским продуктом, отразившим не первые шаги мифологической мысли, а богословские идеи касты.

d) Не отличая *мотивов* от *сюжетов*, мифологическая школа толковала их одинаково, как продукт одной и той же эволюции. Толкования были различные: солнечные и звездные, грозовые, «туманные» (Ludw. Laistner, *Nebelsagen*, Штутгарт, 1879) и др. Их различия не поднимали кредита самого приема; разбор толкований не входит в мои цели; примеры дает Де Губернатис в его *Storia delle novelline popolari* (Милан, 1883):

1) Cenerentola — Золушка. По эстонской легенде Wannassi, т. е. бог неба, ежедневно приказывает Ammarik (вечернему свету) тушить огонь солнца, хорошенько прикрыв его, дабы ночью не последовало какой-нибудь беды, а Koit'e (утреннему свету) велит снова зажечь его. Ammarik прикрывает его золою (= ночное небо) и сама ее сторожит: Золушка. *Объяснение сказки*: зоря становится вечером, из красавицы — непригожей, паршивой и т. д. (от золы), и она скрывается, пока в небе не покажется сострадательное существо, освещающее ночные пути (луна): добрая фея сказки; утром, с появлением солнца, Золушка снова становится красавицей. Для Солнца она украшает небо, готовится к пляске, в которой движется быстро. Точно божественная баядерка, она приглашает к пляске Солнце, но едва оно хочет обнять ее, она быстро исчезает. Солнце преследует ее, наконец находит ее по светлым следам, следам ее ножки, подобной которой нет. — Мачеха и ее дочь в сказке = ночь; их сжигают (разумеется утро, соединение зари и солнца, удаляющее ночной мрак).

2) *Три брата* (тип Ивана Полякова: третий брат 12 лет лежал в золе, пока не встал. Иван = солнце, 12 лет = 12 часов).

3) *Дурак* (Емелюшка): умнее и сильнее братьев (солнце и зоря, тухнувшие, слепнувшие в вечернем небе, представляются беспомощными, растерянными, неразумными, пока блуждают в ночном небе, но под утро они обновляются, являясь чудесными юношами).

4) *Вор* (в тесном отношении к предыдущему №, стр. 89 след.; сл. стр. 116: злой вор похищает солнце с вечернего неба; благодетельный вор подхватывает его утром).

5) *Договор с чертом*. Когда солнце садилось, воображали себе, что оно спускается через пещеру или колодезь в ад, в преисподнюю. По дороге оно встречало благодушных советников, старика или старуху = луну. С помощью этого старика, господя, доброй феи или богородицы, юный герой избегает опасностей, находит потерянное и торжествует. Иногда освободительницей является девушка, царевна, дочь царя или чудовища, на которой юному герою предстоит жениться. В этот

скорбный период времени он представляется рабом, жертвой дьявола, обыкновенно вследствие договора, по которому он либо поступает к нему в услужение, либо должен быть им пожран (по поводу этой сказки автор переходит к сюжетам Фауста и Дон-Жуана).

6) *Сказка об игре* (стр. 166—8: светлый царь играет с царем мрака и выигрывает).

7) *Мальчик с пальчик* (*Petit Poucet* = солнце, стр. 200; ср. объяснение G. Paris'a в *Mém. de la soc. linguist.*, т. I, 1876).

8) *Сказка о великане* (стр. 215: = зима; юмористический тип великана объясняется натяжкой, стр. 226; солнечный герой, проникающий в ночь, слился с чудовищем, людоедом, царящим в ночи, и передал ему одно из своих симпатичных качеств!).

9) *Преследуемая красавица и благодарные звери* (Зоря; сл. стр. 245—8: помощные звери: небо населено фантастическими животными образами, которые являются то на стороне героев, то против них. Разновидности сказания: преследуется дочь, жена и т. д.).

10) *Психей* (о ней см. ниже).

2. Теория заимствования

Различие мотивов и сюжетов дает нам точки зрения на пределы, в которых приложима гипотеза заимствования. Сходство мотивов (и типов), бытовых или религиозных, в двух сказках, принадлежащих далеко отстоящим друг от друга народностям, не дает повода говорить о перенесении сказки из одной области в другую, ибо 1) мотивы могут быть общечеловеческим, самородным выражением бытовых форм и взглядов, которые существовали у всех народностей в известную пору развития; у иных вышли из практики жизни и доживают в символах обряда и сказки, у других дали формы религиозному культу. Например, мотив брака людей с зверями принадлежит к воззрениям тотемизма; встречая его в сказках европейских, мы можем предположить, а) что мотив является переживанием, *survival*, доисторических местных воспоминаний; б) что он мог быть искони крепко местной сказке, но и вторгнуться в нее, как эпизод; в) что он мог быть перенесен в составе сказки из одной местности в другую. Или другой пример. Известны сказки о превращениях, переживаниях человека в животных и растительных формах; вера в такую метаморфозу, покоящаяся, как и тотемизм, на очень древних пантеистических воззрениях, получила особое развитие у кельтов и орфики (Пифагор), религиозное значение у орфики и в Индии.¹ Мотив «превращений», встреченный нами

¹ Nutt, *The celtic doctrine of re-birth*, Лондон, 1897. Grimm Library № 6. *The voyage of Bran*, vol II.

в сказке, не дает нам повода говорить об отражении индийского мирозерцания, как странно было сопоставлять самопожертвование Будды (обратившегося в птицу, чтобы напитать голодного охотника) с темой Боккачевской новеллы, где Federigo жертвует своим любимым соколом, чтобы угостить свою милую.¹ 2) Местные мотивы заслоняют пришлые (следы приурочения: множество восточных сказок исчезает в европейских и т. п.), но вопрос, с какой стороны пошло заимствование этим не решается.

На почве *мотивов* теории заимствования нельзя строить; она допустима в вопросе о *сюжетах*, то есть комбинациях мотивов, о сложных сказках, с цепью моментов, последовательность которых случайна и не могла ни сохраниться в этой случайной цельности (теория самозарождения), ни развиться там и здесь в одинаковой схеме из простейших мотивов (теория мифологическая). Чем сложнее сказка, чем нелогичнее последовательность, тем более поводов говорить о заимствовании. Примеры: 1) Сказка о «Der getreue Johannes»;² 2) сказка о Матроне эфесской; 3) зулусская сказка об Uthlakaunyana.³

Uthlakaunyana — то же, что наш «мальчик с пальчик», попадает к людоеду, который отдает его своей матери, дабы она его сварила. Давай играть, говорит ей Uthlakaunyana, будем вариться поочередно. Та согласилась: поварился он, вышел, а когда вошла в котел старуха, он уже успел вскипеть как следует, она и сварилась. Это напоминает нам сказку у Гриммов № 15 (ведьма хочет изжарить Гретель в печи, но девочка говорит, что не знает, как войти в печь; старуха хочет показать ей, просовывает голову в отверстие, а Гретель впихнула ее туда и затворила). Посредствующие формы, с котлом вместо печи, представляют занзибарские и камаонские сказки: демон (или людоед) хочет сварить молодого человека в котле, велит ему играть в известную игру (занзибарская версия), либо ходить известным образом вокруг котла (Камаон): тем и другим он хочет воспользоваться, чтобы ненароком втолкнуть свою жертву в котел; тот догадывается в чем дело, говорит, что не знает, как взяться за дело, и пока демон показывает ему, сам втаскивает его в котел.

4) Сказка о преследовании и превращениях. В лорренской сказке⁴ молодой человек убегает от людоеда или какого-нибудь другого злобного существа вместе с его дочерью. Тот преследует их, они избегают его, превращаясь в сад и садов-

¹ Сл. мою заметку по поводу Cosquin в *Журн. М. Н. Пр.*, ч. ССL, отд. 2, стр. 291—3. [Собр. соч., т. XVI, 1938, стр. 212—230].

² У Koehler'a, *Aufsätze über Märchen und Volkslieder*, Берлин, 1894. I: *Über die europäischen Volksmärchen*, 31 след.

³ Сл. Cosquin, *L'origine des contes pop. européens et les théories de Mr. Lang*. Париж, 1890, стр. 10—11.

⁴ Cosquin, l. c., стр. 12—13.

ника, церковь и причетника и т. д. Последнее превращение встречается в большинстве сказок этого типа. Сл. алгонкинскую сказку: дикий кот преследует зайца; заяц кружится по снегу, воткнул в него веточку и сел под ней; является дикий кот, перед ним вигвам, в нем благообразный старец. Пробежал мимо тебя заяц? спрашивает он старика. Да их тут много бегают в лесу. Старик приглашает дикого кота к ужину и ночлегу; на другое утро он просыпается в снегу, а старика нет. Далее дикий кот попадает в деревню; видели вы зайца? спрашивает он. Ответ: подожди, пока в церкви отойдет служба. Его ведут в церковь, где он присутствует на проповеди, затем к деревенскому старшине. На другое утро он очутился в болоте.

При существовании европейских сказок того же содержания, с церковью, как эпизодом превращений, алгонкинская сказка обнаруживает свое происхождение; это такой же показатель заимствования, как, например, культурный колорит сказок типа Золушки, записанных у культурных народов, заставивший Джекобса предположить, что индийские варианты этого сюжета пришли из Европы.

Заимствование предполагает встречную среду с мотивами или сюжетами, сходными с теми, которые приносились со стороны. Алгонкинцы знали дикого кота и зайца, может быть, ставили их и в известные враждебные отношения и т. д., и все это внесли в захожий рассказ о преследовании демоном убежавшего от него юноши. Происходила контаминация, следы которой видимы: 1) в остатках неприуроченных мотивов (церковь в алгонкинской сказке, моногамия в индийских сказках типа Золушки и т. п.); 2) в недостатках мотивирования и их следствиях (скомканность, недосказанность), потому что встречные мотивы не могли всегда быть настолько сходными, чтобы замена одного другим не повлияла на логическую и психологическую связь рассказанных событий. — Результаты совершившейся контаминации: 1) приурочение захожего сюжета к местным историческим отношениям (местные саги с бродячими мотивами) или к общей формуле: «в тридевятом царстве»; 2) победа формы более цельной и законченной над схематической. Это та же борьба за существование и победа сильного, как в поэтическом языке победа одних формул над другими. Вопрос в том, где сложились эти законченные формы и какие были пути их распространения?

Возникновение теории заимствования и ее главные представители. — *Обобщения:* Koehler, G. Paris, Cozquin и др.* Точки отправления: буддийская Индия; мотивы: не древность индийских версий сравнительно с европейскими, а богатство индийских повествовательных сборников, любовь буддистов к апологам нравоучительного характера, прилаженных к истории перерождений Будды (жатаки) и распространившихся по путям пропаганды. Разумеется не все сюжеты жатак * были

изобретением буддистов; они могли найти их и в местном предании, но и в преданиях египетских, персидских, ассирийских. Коскен¹ разобрал во 2-м приложении к предисловию своих лоренских сказок — египетскую сказку о *Двух братьях*, найденную в папирусе XV в. до н. э. Ее сходство не только с европейскими, но и с индийскими сказками замечательно; откуда пошло заимствование? Если из Египта, «то следует предположить, что в индийские сказки проникло известное количество египетских мотивов, что открыло бы нам совершенно новый кругозор. Оказалось бы при таком предположении, что индийский сказочный репертуар, откуда сказки и фавль растекались в разных направлениях, питался не исключительно только местными источниками, а воспринял и другие, неизвестные нам до последнего времени. Если, например, сказка о *Двух братьях* родилась в Индии, то в таком случае выводы могут получиться, как мне кажется, чрезвычайно важные: оказалось бы, что сказка о *Двух братьях* либо ее главные мотивы существовали в Индии ранее того времени, когда пиесец Еннана, современник Моисея, записал или скорее переписал ее египетский, вероятно, гораздо более древний пересказ. Это предположение отнесло бы нас в Индию к эпохе до XIV века до н. э. У каких народностей, занимавших в то время Индию, могли египтяне заимствовать схемы сказки о *Двух братьях*? Трудно предположить, чтобы то были арийцы, то есть раса, игравшая там в историческое время выдающуюся роль и создавшая литературу санскрита, ибо не доказано, что до XIV века до н. э. они занимали Индию. Но есть еще один важный вопрос: судя по их древнейшим литературным памятникам, у них еще не существовало в ту пору идеи метемпсихозы, между тем как сказка о *Двух братьях* главным образом на ней построена. Если, стало быть, уже в ту древнюю пору египтяне заимствовали у индийских народностей сказочные схемы (что, само по себе, не представляет ничего невероятного), то вопрос может идти только о народностях, живших в Индии до вторжения арийцев, народностях, обладавших, повидимому, сильно развитой культурой и, вероятно, кушитах, принадлежавших, подобно Египтянам, к великой хамитской семье. От этих-то первобытных обитателей Индии арийцы-завоеватели и получили, в таком случае, и свои сказочные схемы и, может быть, идею метемпсихозы, чуждую арийской расе, но выразившуюся в целом ряде ее сказок».²

Итак: кушитские сказки стали достоянием индийских арийцев, у буддистов получили особое значение, в применении к разным существованиям Будды. Предполагается, что эти буддистские жатаки, проникнув в другие области Азии и в

¹ См. мой отчет о его *Contes pop. de la Lorraine* в *Ж. Мин. Нар. Пр.* ССД, отд. 2, стр. 288 след. [Собр. соч., т. XVI, стр. 215—216].

² [Cosquin, I, стр. XXXIII.]

Европу, и легли в основу народных европейских сказок. Переход мог совершиться 1) литературным и 2) устным путем.

1) При помощи переводов восточных сказочных сборников: а) *Панчатантра*,¹ б) *Семь мудрецов*; его индийский оригинал не найден; восточные переводы: сирийский *Sindban* X в.,² евр. *Mischle Sandabar* первой половины XIII века, *1001 ночь* (1) Булакская версия; 2) перевод Habicht'a, von der Hagen'a и Scholl'я), *Sindibad Nameh* — персид. поэма XIV в., *Nachsebi*, перс. поэма XIV в.; западные переводы: *Le roman des sept sages* ed. Keller, version dérimée изд. G. Paris'ом, *Historia septem sapientum* изд. G. Paris, *Scala coeli* в *Orient und Occident* III, 397, тексты d'Ancona'ы и Leroux de Lincy, *La male marastre*,³ с) *Варлаам и Иосаф.*⁴

Из индийских источников при помощи арабских версий могли переходить литературным путем и отдельные повести, распространявшиеся в таком виде, либо входившие в состав таких сборников как *Disciplina clericalis* (*Discipline de clergie, Chastiment d'un père à son fils*) испанского крещеного еврея Петра Альфонса (сборник написан после его крещения, в 1106 г.). В иных случаях может явиться сомнение, литературным или устным путем могла проникнуть на запад та или другая восточная повесть. Примером могут служить сказки 1001 ночи:⁵ арабский (восходящий к персидскому источнику) оригинал упоминается в X веке; дошедший до нас текст при-

¹ Сл. Bédier, *Les Fabliaux*², Париж, 1895: таблица текстов на стр. 82—3: утрачен древний санскритский оригинал, из которого вышел с одной стороны сохранившийся санскритский текст *Панчатантры*, с другой — утраченный пеглевийский перевод VI века, откуда через посредство сирийского пошла арабская версия VIII века, *Калила и Димна*. С арабского сделаны были переводы: греч. (*Стефанит и Ихилит*) Симеона Сифа XI в. (от которого пошел слав. перевод XIII века) и еврейский (Joël'я, ок. 1265 г.), откуда латинский Иоанна из Капуи (*Directorium Humanae Vitae*) ок. 1270 г. — Сокращения санскритской *Панчатантры*: *Гитопадеша* и др. Сл. мой очерк истории русск. повести у Галахова, *Ист. русск. слов.*, I, § 7.

² *Sintipas*, греч. перевод Михаила Андреопула XI века; *Cendubete, Libro de los enganos*, изд. Comparetti, 1869 г.

³ Сл. таблицы у Bédier стр. 136—7; Comparetti, *Researches respecting the book of Sindbad* ed. by the Folk-lore society, Publications IX, Лондон, 1882; мой очерк у Галахова, стр. 440 след.; о славянских переводах М. Мурко, *Die Geschichte von den sieben weisen Meistern bei den Slaven* в *Sitzungsberichte* венской Академии, т. CXXII, Wien, 1896 и в Rad 1890 года: *Bugarški i srpski prijevod knjige o Sedam Mudraca*; сл. еще Ольденбург, *О персидской прозаической версии книги Синдбада в Сборнике статей по востоковедению учеников бар. В. Р. Розена*, СПб. 1897, стр. 253—78.

⁴ Сл. мой *Очерк*, стр. 422 след. и новейшая работа: Ernst Kuhn, *Barlaam und Josaphat* в *Sitzungsberichte der bayer. Akad. Wiss.*, CCXX, I Abt. München, 1893.

⁵ Сл. мое введение к переводу сказок Ю. Doppельмейер, Москва, 1890, стр. XIII след. [«Тысяча одна ночь. Арабские сказки. Новый полный перевод Ю. В. Doppельмейер, со статьею: «Сказки Тысячи одной ночи в переводе Галляна» ак. А. Веселовского», 1890. См. Собр. Соч., т. XVI, стр. 231—257].

надлежит времени после 1301 года, а между тем сказка о Гейкаре известна в южно-слав. переводе XIII в., сказка о волшебном коне легла в основу *Cleomadès Adenet'a li rois* и *Li cheval de just Giraudin'a* из Амьена, XIII века; она же дала сюжет нашей былине о «Подсолнечном царстве»; наконец, сказка о двух братьях-царях и великане, стороживших и не устеревших жены — отразилась в былине о Святогоре; у Генриха фон Мурен (XIII—XIV в.), у Сегсамби (XIV), Ариоста и в мадьярской сказке.¹

Египет как один из центров распространения сказочных мотивов и (в христианскую пору) легенд: Сл. *Revue critique*, 1901, 8 Juillet, № 27, в отчете о Griffith, *Stories of the High Priests of Memphis, the Sethon of Herodotus and the Demotic tales of Khamues*. Oxford, Clarendon Press, 1900. — Сказания о «prince Khâmouis, Satni, fils de Ramsès II, grand-prêtre de Phtah et régent d'Égypte pendant plus de 20 ans durant la vieillesse de son père, qui eut d'assez bonne heure la réputation d'un magicien», сохранившиеся в эпоху Птоломеев и Цезарей. Текст, изданный Гриффитом, редактирован, вероятно, во второй половине I века н. э.

Следы буддизма в Мексике. Сл. *Этнограф. Обзор.*, кн. LVI (1903), стр. 163—4: в китайских летописях династии Лианг найден рассказ о буддийском монахе Уп-шене, вернувшемся из Фузанги (по-кит. = Америка) в 499 г. н. э. Из рассказа Уп-шена видно, что уже в 458 г. пять буддийских монахов были в той стране и проповедывали буддизм. Уп-шен подробно описывает страну, растения, нравы, отсутствие солдат и оружия, погребальные церемонии — все это может относиться лишь к Мексике. В преданиях сохранился рассказ о странном белокожем человеке в длинном одеянии, который учил народ воздер-

¹ К былине о *Подсолнечном царстве* сл. G. Paris, *Hist. litt. de la France*, XXXI; Chauvin, *Pacolet et les «Mille et une nuits»*, Liège, 1898, р. 19 и отчет G. Paris'a в *Romania*, т. XXVII, стр. 325: Giraudin не подражал Adenet'у. — К *Акиру — Гейкару*: Jagić и Kuhn в *Byzant. Zs.*, I; Барсов, *Чтения московск. Общ. ист. и древн.*, 1886, кн. III, стр. 4—11: серб. текст в рук. XVI в.; Веселовский, *Нов. отнoш. муромской легенды о Петре и Февронии* в *Ж. М. Н. Пр.*, 1871, апрель; его же разбор книги Драгоманова в *Др. и Нов. России*, 1876, № 2 [см. Собр. Соч., т. XVI, стр. 167—184.]; его же в *Ист. русск. словесности* Галахова, 1880, I, стр. 415 след.; Лопарев, *Слово о св. патриархе Феостирикте*, Спб., 1893, изд. Общ. любителей др. письм., XCIV; Вс. Миллер в *Ж. М. Н. Пр.*, т. 300, стр. 207 сл.: об армянской сказке и источниках истории Акира; Потанин, *Акир повести и Акир легенды*, в *Этногр. Обзор.*, XXV, 1895, стр. 105—125; Krumbacher, *Gesch. d. byz. Literatur*, 2 Ausg., стр. 297—8: Акир в связи с сказочным житием Эзопа; Архангельский, *К ист. южно-слав. и древнерусск. апокриф. литературы*, Спб. 1899, стр. 2: *Слово премудраго Акурия*; Мендельсон в *Этногр. Обзор.*, XXXII, 1 след.: Синагрон в легенде о Касьяне; Хаханов в *Этногр. Обзор.*, XVII, стр. 160 след.: Армянская легенда о Сенехериме; Swynnerton, *Indian night's entertainment*, London, 1892 и отчет в *Folk-Lore*, IV, I, стр. 95: *Sennacheribs disaster*.

живаться от зла, жить по правде, трезво и мирно; он подвергся преследованию и бежал. У селения Магдалены сохранилась статуя, которую называют *Ви-ши пекока* = *ун-шен-бикшу* (монах). Кроме летописного сказания и народных преданий, памятники архитектуры и искусства, календарь и различные предметы, найденные испанцами, указывают на связь с азиатской культурой. Гватемала — и Гаутама («ла» по скр. = страна); Гватемозин = великий жрец; на изображении (Будды?) в Паленке читается имя Шау-Моль = Сакья-Муни; мексиканские жрецы назывались *лама*. Найдено изображение буддийского жреца в его костюме. Голова слона, обычный символ Будды, нередко встречается в мексиканских древностях, а слон в Америке не водится. — Сл. *Études franciscaines*, 1905, avril: Germain, *Le bouddhisme dans l'ancien Mexique*. — Ehrenreich, *Die Mythen und Legenden der südamerikanischen Urvölker und ihre Beziehungen zu denen Nordamerikas und der alten Welt* в *Suppl. z. Zs. f. Ethnologie*, 37 Jahrgang, 1905 и отчет в *Deutsche Literaturzt.*, 1906, № 10, стр. 612—13: «Zahlreiche Übereinstimmungen (сказаний и мифов) zeigen sich zwischen Süd- und Nordamerika, andere zwischen Amerika und der alten Welt, besonders Ostasien. Sie beruhen teils auf unabhängigen Wiederholungen (?), Wirkungen des Völkergedankens, teils auf Entlehnungen. Für letztere kommen besonders die grossen Verkehrswege, Wanderungen von Völkergruppen und Gebiete starken Kulturgefälles in Betracht. Einwanderungen aus Asien können nicht nur über die Behringsstrasse, sondern auch über die Kurilen und Aleuten, ja auch auf dem Seewege durch Verschlagungen erfolgt sein (стр. 92). In Amerika sind die Mythen besonders längs der pazifischen Seite gewandert, und zwischen den Endpunkten dieser Strasse zeigen sich die grössten Übereinstimmungen (стр. 102)».

Буддизм и христианство. Сл. G. A. v. d. Bergh v. Eysinga, *Indische Einflüsse auf evangelische Erzählungen. Mit einem Nachwort von Ernst Kuhn*. Геттинген, 1904, и отчет об этой работе Пешеля в *D. Litteraturzt.*, 1904, № 48 (Пешель согласен с автором, допуская индийское влияние на евангельские легенды). Область, где могло произойти влияние — Туркестан, где «могли сходиться сирийские христиане, манихеи, буддисты, а также, несомненно, и представители других религий».

2) *Устное международное общение*:¹ Там, где общение поддерживалось общением религиозным, где буддисты разносили вместе с своей верой и свои жатаки, влияние последних на сказочную фантазию того или другого народа несомненно.

¹ Сл. мой отчет о Коскене, стр. 289—90.

Так было в Азии (камаонские сказки); относительно Европы вопрос ставится иначе. Коскен¹ говорит о древних до-христианских сношениях Индии с странами запада. Bienand указал, какие следствия имело в половине первого столетия до н. э. открытие муссона или периодичности известных ветров, которые в Индийском океане дуют в течение 6 месяцев с запада на восток, а в следующие 6 с востока на запад. Со времени Марка Антония и Клеопатры в главных торговых пунктах восточных морей образовались римские конторы, организовались купеческие общества. Кроме тех, которые ежегодно отправлялись на восток сухим путем, из Египта выезжало в пору муссона средним числом до 2000 человек с целью посетить берега Черного моря, Персидского залива и Индийского полуострова. Шесть месяцев спустя такое же количество путешественников являлось с обратным муссоном в Египет. Разумеется все, что достойного внимания совершалось в одном месте, передавалось в другом; Восток и Запад входили в постоянное общение друг с другом. Коскенеу это общение важно особенно по вопросу о передаче индийских сказок: повторяемость путешествий должна была ей содействовать, и надо сожалеть, что, в подтверждение этой гипотезы, не сохранилось ни одной из греко-римских *aniles fabulae*, кроме Апулеевой Психеи.

Пути международного устного и литературного общения между Востоком и Западом в христианскую пору и средние века.

1) *Христианские влияния*: миросозерцание и сюжеты (библейские, евангельские, апокрифы, легенды. *Патерик*. Значение египетского монашества). Паломничество. Посредствующая роль Византии в передаче религиозных и светских сюжетов (Оттоны и *Руодлиб*). * *Акир*. Богомилы. Апокрифические сюжеты в обороте европейской литературы: *Сивилла*, *Граль* (апокрифы в искусстве).

2) *Влияние арабов* (в Испании и Сицилии) и *евреев*.

3) *Крестовые походы*.

4) *Монголы и путешествия на восток*:² «Влияние монгольских вторжений было значительнее, чем полагают. «Пусть представит себе читатель, — говорит Léon Féer,³ — громадное движение, вызванное могуществом монголов в XIII в., татарских посланников при европейских дворах;... резиденции каганов в Каракоруме, позднее в Камболік'е, где всевозможные причины, политические расчеты, религиозное рвение, торговые выгоды, случайности войны и жажда приключений соединяли пришельцев из всех стран, обращали уголок средней Азии в сборный пункт, в миниатюру Азии и Европы. Вообразите себе двор Мангу, где монах, пришедший с целью про-

¹ Т. I, стр. XXII—XXIII.

² См. мой отчет о Коскене, стр. 290 — 91 и мнение Бенфея.

³ [Léon Féer, La puissance et la civilisation mongoles au XIII^e siècle, 1867, стр. 37.]

Поведывать христианство, мог любоваться колоссальными затейливыми мозаиками из серебра, награбленного монголами и отлитого — золотых дел мастером из Парижа; где он встречал женщину из Меца, молодого человека из окрестностей Руана, не считая многих представителей других народов и стран. Никогда, быть может, не было столь близкого общения между людьми, сошедшимися из самых отдаленных друг от друга областей... Сильное сотрясение, данное (монголами) средневековому обществу, последовавшее за значительным движением крестовых походов, имело важное последствие: оно изменило круг ходячих сведений, вывело народы из их неподвижности, приучив их обращать взоры к новым странам, особливо на Азию. Когда исчезла причина, остались ее следствия — и путешествия последовали одно за другим».

Коскен заключает, что буддистские народы могли в известной мере содействовать распространению индийских сказок не только в Азии, но и в Египте. Едва ли он имеет при этом в виду случайных обывателей-европейцев при дворе Мангу, а скорее долговременное пребывание монгольских орд на европейской почве, которому Бенфей дает особое значение. Здесь, в самом деле, могли установиться международные связи, от народа к народу, не по отдельным его представителям, и буддистские жатаки переселиться, например, в русские сказки. Полагаю, что Россия должна тут стоять на первом плане, ибо можно ожидать, в случае верности гипотезы, что именно русские сказки представляют наибольшее количество верных отражений восточных. Работа подобного рода не была еще сделана, да и едва ли она дала бы какие-нибудь результаты в указанном смысле. Выше я сказал о религиозном, то есть буддистском моменте, приписанном монголам, имея в виду их долгую европейскую оседлость и возможность массового влияния. Но именно это влияние трудно себе представить, ибо не было того общения, которое выходило бы за пределы временных и случайных. Орда стояла в русской земле, но не всякое сожителство ведет к общению». ¹

5) *Центры общений*: Неаполь и Кипр. *

3. Теория этнографическая ²

Наряду с повторяемостью образов, символов и повторяемость сюжетов объяснялась не только как результат истори-

¹ Религиозная рознь не мешает, если она совершается на почве культурных влияний. Вопрос о возможности еврейского влияния на сказочную литературу: параллели к былине об Алеше-Цимбелине; Садко? — Откуда сны Шахайшы и Шемякин суд? Монгольское посредство.

² В своих заметках и фрагментах А. Н. Веселовский называет эту теорию также психологической. Так как в § 3 он не делает характеристики и оценки этнографической гипотезы, ограничиваясь иллюстрацией ее на примере, то мы считаем уместным восполнить этот пробел с помощью

ческого (не всегда органического) влияния, но и как следствие единства психологических процессов, нашедших в них выражение. Я разумею, говоря о последних, теорию *бытового психологического самозарождения*; единство бытовых условий и психологического акта приводило к единству или сходству символического выражения. Таково учение *этнографической школы* (последней, явившейся по времени), объясняющей сходство повествовательных *мотивов* (в сказках) тождеством бытовых форм и религиозных представлений, удалившихся из практики жизни, но удержавшихся в переживаниях поэтических схем. Учение это, а) объясняя повторяемость мотивов, не объясняет повторяемости их комбинации; б) не исключает возможности заимствования, потому что нельзя поручиться, чтобы мотив, отвечавший в известном месте условиям быта, не был перенесен в другое, как готовая схема. Примером может служить схема «Муж на свадьбе жены» (Созонович).¹

Образцы толкований *мифа о Психее*: а) мифологическое толкование (De Gubernatis); б) заимствование; ² в) этнографическое (Steinthal, Lang и др.): 1) матриархат и экзогамия: женщина принадлежит всему клану; 2) выход из матриархата: девушка принадлежит всем, прежде чем достаться одному: австралийский обычай; она выбирает себе цапана у пшавов, но этим нарушает права на нее других; отсюда целый ряд обычаев,

отрывка начатой статьи, сохранившегося в той же папке. Краткая оценка теории дана автором также и в одной из программ к университетским чтениям, которая воспроизведена нами в *Приложении* целиком. Мы предпочли, однако, вставить здесь фрагмент статьи ввиду большей обстоятельности его изложения. О Психее, Мелюзине и Лознгрине подробно в главе о тотемизме, экзогамии и матриархате. [*Прим. редактора акад. издания.*]

¹ Сличу основной мотив: муж в отлучке, его считают умершим, родственники принуждают жену выйти за другого; муж является во время (сл. эпизод *Одиссеи* о женихах Пенелопы). Видоизменение или вариант: предатель, ложно доносящий о смерти мужа; таков Добрыня и его западные параллели. В бытине его вина удвоена: он назван братом; зачем понадобился этот double emploi? Крук и его анализ эпизода о Пенелопе: судьба вдовы в древнем обществе; ее рукою располагает клан, родственники, братья мужа (левират). Такое предание, уже не отвечавшее условиям быта и непонятное Гомеру, принято было им как насилие; но в его рассказе сквозят черты, указывающие на древние права клана. С этими данными вернемся к Добрыне: я полагаю, что в его бытине слился мотив сватовства-умыкания с мотивом «мужа на свадьбе жены»; суть последнего могла быть такая: Добрыня уехал, считается умершим; Владимир принуждает жену выйти за другого, и этот другой — брат Добрыни, Алеша. Заклучим ли мы из этого, что и в бытине отразились представления о левирате? Что до первого мотива (умыкание), то именно он, а не мотив «мужа в отлучке» мог идти к песням этого типа, раздающимся на польской и болгарской свадьбах; она раздавалась там как песня об умыкании, после и в той форме, которую она получила в схеме «мужа в отлучке» (скоморошьей?).

² Милетские рассказы, Апулей, Лафонтен. К Амуру и Психее Лафонтена сл. Faguet в *Rev. des cours et conférences*, V année, 2 sér., № 31, стр. 642 и след.

довольно распространенных, что молодая не открывает фаты перед родственниками мужа — у кавказцев — и с ним видится тайно ночью; иначе связь нарушена.

Психея хочет видеть Амура — и он исчезает; звериный образ — тотем экзогамического рода: сл. легенду о рыцаре-лебедь (Лоэнгрян); ведь и об Амуре рассказывают, что он страшное чудовище. В сказании о Мелюзине¹ тотем на стороне женщины и отношения обратные (сл. *Partenopex de Blois, Lay de Lanval*). Та и другая сага указывают на зарожденные личного брака.

Я истолковал при другом случае (*Три глаза из исторической поэтики*, стр. 271—2) в связи с умыканием невесты довольно распространенный обычай (между прочим у бурят), что невеста прячется от жениха; у мордвы, наоборот, прячется жених, что можно сопоставить с обычаем некоторых народностей, что в первое время после брака муж посещает жену тайком, долгое время не видит ее. Может быть, в том и другом случае мы имеем дело не с survival увоза, а с аналогией к обычаю кавказских женщин прятаться под фатой перед родственниками мужа. Для объяснения специально значения сказаний о Психее и Мелюзине все эти указания еще не достаточны: важен тотем и характер развязки. Мы знаем, что в тотемистических кланах брак между членами его был запрещен; предположим, что и Мелюзина и ее муж, Психея и Амур принадлежали к одному экзогамическому клану, не зная того; открытие общего тотема разрывает связь: Мелюзина исчезает, Амур также, а Психея соединяется с ним лишь после долгих испытаний (в легенде о рыцаре-лебедь, тотемистической в своей основе, исход другой).² При таком объяснении сказание о Психее указало бы нам на бытовую среду, в которой совершался перелом от экзогамического к эндогамическому браку.

Экскурс. И без этого гипотетического объяснения, за которое я не стою, сага о Психее-Мелюзине представляет хронологические моменты к истории личного брака. По мнению Колера, *l. c.*, стр. 51, след., тип Мелюзины должен был развиваться в тотемистической матриархальной семье; в легенде о Психее и Амуре роль Мелюзины играет Амур: он исчезает, как Юпитер с глаз Семелы. Центр тяжести перенесен на мужчину под стать с водворением *патриархальных* отношений. Нечто подобное подсказывает мотив

¹ J. Kohler, *Der Ursprung der Melusinensage* (1895, Lpz.); сл. стр. 24 (японская версия): Нохадэми женится на дочери морского царя, родит, не велит мужу являться к ней, пока она его не позовет; он не соблюдает обещания, видит ее в образе дракона, после чего она исчезает, покинув своего ребенка.

² Вопрос о составе Апулсевской легенды: а) мотив исчезающей жены был ли искони соединен в милетской сказке с б) мотивом возвращения (в легенде о рыцаре-лебедь б) нет).

девушек-лебедей в сказках, в саге о Белунде-Виланде и т. д., в былинах: кто-нибудь похищает лебединую сорочку девушки, она становится его женой и, прижив от нее детей, находит спрятанную им сорочку и уезжает, оставив детей, т. е. возвращается в свой тотемистический род, а детей оставляет, как Мелюзина и морская царевна японской сказки. С точки зрения бытовой, легенды подобного рода указывали бы на разрушение матриархальной семьи, в которой дети принадлежат роду матери.

Несколько итогов из анализа легенды о Психее и сродных ей. 1) Бытовая основа. 2) Возможность проникновения бытовой схемы в оборот мифа. 3) Литературная обработка у Апулея и литературные переходы сказания; 4) аллегоризация Психеи и новое понимание (*Лоэнгрин* Вагнера).

Приемы и выводы этнографической школы: 1) переживание древних бытовых и религиозных отношений в обрядах, детских играх, сказках и т. п. (брак увозом, куплей, левират, кувада; животные-кормильцы, браки со зверями, метаморфозы, следы каннибализма, *origines* и т. п.); 2) можем ли мы заключить по сказочной схеме о ее местном бытовом содержании? Перенесение схемы-формулы, сложившейся на стороне, в среду, не знавшую соответствующих бытовых условий; перенесение и наслоение; 3) сохранность формулы при новом содержании (братство и побратимство; Пенелопа и левират); 4) в результате: сходство мелких мотивов, символически выразивших старые формы быта и религиозного сознания; *мотивов*, а не сюжетов = комбинации мотивов, отвечающей комбинации лирических общих мест и образов в песне.

ГЛАВА ТРЕТЬЯ

Бытовые основы сюжетности. — Доисторический быт и отражающие его мотивы и сюжеты

1. Анимизм и тотемизм

§ 1. *Анимизм и тотемизм.*¹ — Определение. Отражения их в а) поэтическом анимизме = психологическом параллелизме, далеком отражении-переживании представления о тождественности человеческой и окружающей ее на земле жизни; б) в по-

¹ Lewis Morgan, *Ancient Society*, 1877; Mac Lennan, *Studies in ancient history*, нов. изд. 1896; F. B. Jevons, *An introduction to the history of religion*, 1896, ср. отзыв Marillier в *Rev. de l'hist. de rel.*, XXXVI n° 2 и 3 и XXXVII, n° 2 и 3 и ответ Джевонса в *Folk-Lore*, X, n° 4 1899; его же *The place of totemism in the evolution of religion* в *Folk-Lore*, 1900, X; Frazer, *Totemism*, франц. дополн. изд. 1898; его же, *The origin of totemism* в *Fortn. Rev.*, 1899, IV и V, *Observations on central australian*

верьях и сюжетах: о происхождении людей от зверей и растений, о браке животных с людьми, о зверях-кормильцах и помощниках. Сл. мотив сказки о душе великана, заключенной в животном и т. п.; мотивы сказки о Мелюзине и рыцаре-лебедю будут рассмотрены особо. Следы тотемистических воззрений в символике и мифах антропоморфических религий и в культе животных (медведь).

§ 2. *Тотемизм*. — Основные черты его по Лэнгу (*Myth, ritual and religion*², I, стр. 57—81). Если ребенок в Новой Каледонии собирается убить ящерицу, ему разъясняют, что этого делать нельзя, так как он убьет своего предка. Точно также зулус не убивает известной породы змей, считая их душами своих родичей. Змея, явившаяся во время жертвоприношения Энея, была принята за дух самого Анхиза. Институт тотемизма — явление общее и основное. Самые яркие его формы — австралийские. Австралийская группа Muggi, черных товарищей, распадается на несколько местных подгрупп, владеющих или охотящихся каждая на значительной территории; они не объединены родством, но внутри каждой подгруппы есть ряд коллективных единиц, объединенных верой в свое кровное родство и общее происхождение от кенгуру, эму, игуаны, пеликана и т. п. Группа пеликана в сев. части Куинсленда считает себя родичами одного народца той же семьи, живущего на крайнем юге Австралии. Клань, объединенные происхождением от общего прародителя, называются происходящими от «той же плоти», все остальные — «чужой плотью». Туземцы женятся только на представителях последней, едят только ее и лишь в крайности соглашаются отведать мяса того животного, которое плотью и кровью связано с данным кланом. Наряду с делением кланов по месту жительства и по родству у многих австралийцев существует особое деление, еще не выясненное. Так каждый член клана из области Mount Gambier является по рождению либо Kumite, либо Kroki. Классификация эта прилагается и ко всему чувственному миру. Так жимолость принадлежит к категории Kumite и сродни группе; с другой стороны, кенгуру, лето, осень, ветер и дерево shevak принадлежат Kroki и сродни группе черных какаду. Некоторые из членов Kroki считают своими братьями солнце, ве-

totemism в *Journ. Anthr. Inst. of Gr. Brit.*, N. S., 1899, I, 2 и 4 и *Golden bough*, 1890—1901; E. Tylor, *Remarks on totemism with special reference to some modern theories respecting it*, там же, 1899, VIII и XI, стр. 138—148; Spencer and Gillen, *Some remarks on totemism*, там же, N. S., I и *The native tribes of central Australia*, 1899; Marillier, *La place du totémisme dans l'évolution religieuse* въ *Rev. de l'hist. des rel.*, т. 36 и 37; A. Lang, *The secret of the totem*, 1905; его же *Mith, ritual and religion*, 1887; его же *Custom and myth*, 1897; его же *The origin of totem names in Folk-Lore*, 1902; Pickler und Somló, *Der Ursprung des Totemismus*, 1900; Durkheim, *Année sociologique*, 1902, кн. 5; Штернберг, *Тотемизм* в *Энци. Слов.* Брокгауза и Эфрона.

тер, кенгуру, некоторые *Kumite* — дождь, гром, зиму. Животных, связанных с данной группой, не убивают и мяса их не едят, за исключением тех случаев, когда к такому акту вынудит голод, и тогда выражается обыкновенно сожаление по поводу того, что пришлось отведать мяса друга. Сэр Джордж Грей рассказывает, что семьи пользуются тем или иным растением или животным как головным украшением или кобонгом (тотем), и следят, чтобы никто никогда не убил сознательно животное их кобонга, которое они считают своим ближайшим другом (за нарушение этого наказывают духи). Между племенами-общниками одного тотема запрещены браки, а поэтому строго преследуются всякое ухаживание и любовные отношения, и виновные подвергаются суровому наказанию. — Связь тотемизма с матриархатом; тотем татуируется на теле. — Тотемизм в западной и южной Африке; те же отношения: родственные тотемистически группы распределяются по разным племенам; названия тотемистических групп по животным и растениям (буйвол, дикая кошка, пантера, собака, муравей = мирмидоны). Вероятно и эти племена ведут свое происхождение от известных животных и растений, ибо и у них запрещается употреблять в пищу мясо тех животных, имя которых они носят. Особенно несчастна группа *Intchwa* у Ашанти и Фанти, которые, будучи большими любителями собачьего мяса, не могут есть его, как и древние египтяне, которые не ели баранины, бывшей в большом употреблении у соседей их, *Lusorolitaе*. Ограничения эти должны быть, повидимому, связываемы с распространеннейшим среди каннибалов отвращением к мясу своих сородичей. Если воздержание от известного рода животной пищи и названия по животным позволяют заключить о тотемизме ашантиев, то о бечуанах у нас есть положительные известия: названия групп (*tribu*) — «крокодилы, рыбы, буйволы люди» и т. п. *Vakuenas* называют крокодила своим отцом, поют вокруг него на его празднике, клянутся им и вырезают на ушах своего скота изображение его открытой пасти. В других местах население старается во внешнем своем облике напоминать животное-тотем. Глава семьи называется «большим человеком крокодила» (ср. «большая женщина кошки», прозвище герц. Сутерландской). — Бечуаны не едят мяса и не одевают шкуру животного, имя которого носит их клан; если животное это опасное, как, например, лев, то они убивают его только после предварительных извинений и восхвалений. За такой жертвой следует очищение.¹ — Тотемизм у северо-американских индейцев: те же названия по животным, воздержание от их употребления в пищу; животный геральдический знак; запрет брака между членами того же тотемистического клана; родословная по женской линии (ма-

¹ О тотемизме на островах Самоа см. Lang, *о. с.*, II, стр. 33 сл.

триархат).¹ Тотемы: заяц («большой заяц был человеком чудовищных размеров»), карп, медведь, солнце; то же в южной Америке (Перу). Солнце, источник, река, озеро, море, медведь, лев, тигр, орел, кондор и др. Когда цари инков стали цивилизовать тотемистические группы, говорит Гарсилассо де ла Вега (род. около 1540 г. от испанца и принцессы инки), * они указывали на то, что их собственный тотем, солнце, обладает «блеском и красотой», противоположными «уродству и грязи» лягушек и всяких гадов, которых рассматривают как богов. Гарсилассо не употребляет слова «тотем», но, в том же значении, — *pacarissa*: *pacarissa* солнца, медведя, лягушки и т. п., то есть тех животных объектов, от которых тот или другой клан вел свой род (сл. там же, I, стр. 207—8). — Те же явления тотемизма среди кланов на Амазонской реке и у неарийских народностей Индии. В *Ethnology of Bengal* (стр. 63) Дальтон рассказывает, что кланы Garo делятся на *mahari* (motherhood). Дети принадлежат *mahari*; никто не смеет жениться на девушке своего *mahari*. Но называются ли *mahari* по именам растений и животных? Мы знаем, что Killis, аналогичная группа бенгальских Nos и Mundos, носят такие названия. Mundaris, подобно Oraons, принимают для отличия групп имена животных, причем мясо таких животных носит табу. Дальтон передает, что одна княжеская семья в Nagpur'e ведет свое происхождение от змеи. Среди Oraons он находит кланы, которые не едят черепах, другие не употребляют в пищу масла, добываемого из дерева-тотема, и не садятся в его тени. Названия кланов обыкновенно по именам животных или растений, и мясо или плоды их обыкновенно табу. Risley, *Asiat. Quart.*, № 3, наблюдал те же явления тотемизма и экзогамии у других неарийских племен Индии. Любопытно следить, говорит он, за тем, как такие кланы, подымаясь по социальной лестнице, отбрасывают свои тотемистические клички и начинают называться по имени какого-нибудь предка (то же замечали и в Австралии). В таком случае практически эти неарийские группы оказываются в том же положении, что и брахманы, делящиеся на экзогамические группы (*gotra*), члены которых возводят свой род к мифическим *rishi*, вдохновенным святым, имя которых готры и носят. Вероятно и брахманские готры были когда-то тотемистическими группами, утратившими тотемистическую кличку, которая была заменена именем эпониима-героя, *rishi*. Практический взгляд на связь человека,

¹ Lafitau, миссионер нач. XVIII в. [*Moeurs des sauvages américains comparées aux mœurs des premiers temps*, Париж, 1724], был, может быть, первым писателем, объяснившим некоторые особенности греческих и других древних мифов и обычаев как переживания тотемизма. Химера, сочетание льва, козла и змея, обозначает, по мнению Lafitau, соединение трех групп (tribes), подобно тому, как волк, медведь и черепаха символизируют союз ирокезов (Lang, I, стр. 73).

божеств, растений, животных и т. п., регулирующий жизнь диких племен (см. пример у Либрехта, *Zur Volkskunde*, стр. 395—396), является одной из наиболее ярких черт мифологии. Порфирий (*De abst.*, II, 26) отмечает и описывает его у египтян. Тот же взгляд господствует и на Тихом океане, в Меланезии, на Новой Зеландии и у якутов. Robertson Smith (*Kinship in Arabia*) предполагает существование тотемизма у семитов. — Следы тотемизма мы встречаем и в греческой мифологии и религии (Lang, *о. с.*, стр. 276—288): воплощение богов; фессалийцы чтили аиста, фивяне — ласку; ходило предание, что ласка помогла Алкмене, рождавшей Геракла; по другой версии ласка была сама матерью героя. Фессалийские мирмидоны; мышь в культе Аполлона; культ волка в Дельфах и Афинах: в Афинах поклонялись какому-то герою в виде волка; Аполлоний Родосский (II, 124) говорит, что афиняне особо чтили волка и каждый убивший его должен был приготовить все необходимое для его погребения. Так один арабский клан оплакивает и торжественно погребает всякую павшую газель. Больше того, на Левкадах в честь мухи приносили в жертву быка близ храма Аполлона. Павсаний рассказывает о колонистах, которые поклоняются миртовому кусту, в котором спрятался указывавший им путь заяц, как карийское племя Иоксидов — спарже. На Тенедосе поклонялись Аполлону и эпониму острова, Теннесу; отцом Теннеса называли Аполлона и Кикна — лебедя (ср. лебедь как тотем одного австралийского клана). — Запрет убивать тотема соединялся у тотемистических народов с обычаем торжественного приношения животного-тотема самому тотему однажды в год (стр. 279). Робертсон Смит сравнивает принесение в жертву Гекате собак, тогда как она сама звалась собакой; в Риме приносили ту же жертву ларам, которых облакали в шкуры собак. Римляне воздерживались от мяса посвященного Марсу дятла. — Названия греческих γένη по животным: Crioneis с героем Crion (баран), Cynedae от Cynus (сл. II, 205); Телмиссийцы в Ликии, потомки Телмесса, сына дочери Антенора, с которой Аполлон соединился в виде пса. Вероятно пес был первоначально тотемом телмиссийцев. — Тотемизм египетской религии (Lang, II, 101—111): метаморфозы богов, в борьбе Гора и Тифона — следы тотемизма; запрет есть священных животных, привязанных к известным кланам: Геродот замечает, что жители Фив, божество которых Аммон Ра или Khnum имело голову барана, воздерживаются от мяса овцы и приносят в жертву козлов; а мендесцы, божество которых изображалось с головой козла, не ели козлятины и приносили в жертву овец. Боги с головами животных — тотемы на переходе к антропоморфическому типу (ср. символы орла, совы при греческих божествах).

§ 3. *К литературе о тотемизме.* — Общие положения Джемсона (*Introduction*, стр. 96 след.) следующие. Родовое устрой-

ство первобытного человека; род как кровный союз, в который можно вступить общением крови (стр. 97 след. — побратимство). Представление, что и все в окружающем мире живет такими кровными родами, кланами; стремление породниться с теми из них, которые, казалось, обладают особым могуществом: представление союза между человеческим кланом и каким-нибудь животным кланом, который и становится тотемом первого. — Тотемное животное Mount Gambier называют своим *imatang*, то есть плотью, и они чтят его как члена своего клана. Самым священным делом считалось почитание крови рода; это переносилось и на тотем: его нельзя было убивать, употреблять в пищу. Отведавший животного или растительного тотема (даже не зная того) заболевает или умирает. На тотема опасно взглянуть, и имя его стараются не произносить. Члены кланов стараются и во внешности походить на своих тотемов. Так на погребении у Thlinkits один из родственников умершего является в костюме, изображающем тотема; присутствующие приветствуют его криком соответствующего животного. Овечья шкура, на которую садили у римлян жениха и невесту, пережиток тотемизма (ср. русский брачный обряд). Мифы рассказывают, каким образом тотем, прародитель клана, принял человеческий образ; позже, в пору упадка тотемизма, явились обратные мифы, объяснявшие, каким образом человекообразный бог мог быть животным. Результат идеального союза клана с тотемом: человек приобретал дружественно к нему расположенную силу, божество, между тем как все остальные духи являлись в отношении его силой враждебной, со стороны которой можно было ожидать того же, что и со стороны членов чужого клана. Отношения между человеком и тотемом, носившие сперва характер союза, затем кровного союза, в конце концов требовали объяснений. На этой почве складывался миф, говоривший об общем предке-животном. Отсюда возможен был позднее переход к антропоморфическому представлению этого предка. Отношения между кланом и тотемом изменили в конце концов и отношения между членами клана: их связывала не только кровь, но и религия: они не только клан, но и религиозная группа. Помощь, которую бог оказывает клану, обязывает его членов. Автор связывает с тотемизмом приручение животных (стр. 113 сл.); он считает вероятным, что каждый вид животного почитался, как тотем, в другом месте или в другую пору. С течением времени, в силу изменившихся условий жизни религиозной, социальной и экономической, отпало табу на употребление их в пищу (стр. 117). — Следы тотемизма в Египте. Священное животное погребалось как человек; за убийство такого животного платилось так же, как за убийство родственника. — Дальнейшее развитие (и разложение) тотемизма (стр. 122 сл.). Известный животный тотем остается священным, но из него

выделяется особый представитель, окруженный особым почетом, например, Апис; далее на почве политических и общественных движений какой-нибудь местный тотем последнего рода выходит из границ своего клана и становится предметом более широкого культа. Другое явление того же порядка: переход от животной формы к смешанной (боги с головами животных) и антропоморфической. Греческие примеры (стр. 125 сл.): афинские *Cynodae* (о которых мы, впрочем, не знаем, чтили ли они собаку) и собачий клан у мегарян. Почитание волка и морского рака в Греции. Точка отправления: а) приобщение к роду путем общения крови касается кланов, не личностей, явившихся объектами общения; б) тот фазис тотемизма, когда значение животного клана-тотема выражается в одной, особо священной особи; сл. Апис (стр. 130 сл.). Общение крови между членами человеческого клана и этой животной особью. Жертва (животное = бог), как выражение этого общения (стр. 144 сл.).

§ 4. *Новые взгляды на значение и распространение тотемизма* (териолатрия; экономическая подкладка). — Говорить о тотемизме не следует; следует говорить о тотемизмах, требующих различного объяснения. В одной Австралии есть разности: тотемизм центральных австралийцев отличается от того же явления у северо-американцев, у племен центральной Америки малайцев и т. д. У северо-американцев следует отличать *totem* от *manitu*; в других местностях *nagual* и *nyarong* не вполне отвечают понятию *totem*'а. (Можно ли отвергать древнее существование тотемизма у народов, сохранивших, например, животные символы, название кланов по животным, но не сохранивших тотемистического ритуала, например, принятия в род, не знающих табу и т. п.? Целое, воссозданное из обрывков, неодинаково сохранившихся у той или другой народности, связь которых восстанавливается по аналогии с представлениями и ритуалами народов, живущих в тотемистическом институте).

Возражая Джевонсу, Марильё настаивал на том, что следует проводить глубокую разницу между *тотемистическим* и *териоморфическим* культами, что культ предков так же, как культ растительной силы, существовал совместно в первобытном обществе; что аграрные культы и почитание небесных светил нельзя сводить к тотемизму. Религия первобытной группы выражалась не в одном тотемизме исключительно, и различные виды жертвоприношения имели место на ряду с торжественным закланием тотема с целью приобщиться его жизни. — Píkler и Somló, основываясь на том, что племена, не знакомые с пиктографией, не знают и тотемистических представлений, стараются доказать, что отдельные роды получали название от *знаков собственности* и т. п., которые обыкновенно представляют из себя изображения животных и растений. Позднее явилась будто бы уверенность, что животное или ра-

ствие родового знака были действительными родоначальниками. — Штернберг замечает, что генезис тотемизма многосторонний; главный источник: родовой культ и вера в чудесное рождение. — По наблюдениям Spencer'a и Gillen'a тотемизм центральных австралийцев лишен социальной стороны. Ребенок обыкновенно не принадлежит к тотемистической группе матери. Мать замечает место (дерево и т. п.), где, по ее понятиям, она зачала, и дух предка, жительствующий там, делается тотемом ребенка. Обязанности и права, связывающие членов тотемистической группы — чисто религиозные; экзогамии не наблюдается; у Arunta есть указания, что в былое время обязательна была эндогамия. Ежегодное празднество (*intichiuma*), имеющее целью поддержание и умножение тотемистического вида животного или растения. Участвуют первенствующие члены клана; обряды: члены группы Эму, например, открывают себе жилы и в запекшейся крови, оставшейся на земле, рисуют отдельные части птицы, посредством заклинаний зовут ее, просят положить яйца и т. д. Другие группы торжественно съедают животное, считающееся их тотемом.

Работа Спенсера и Гиллена заставила Фрезера (ср. его работы, указанные выше на стр. 33) дать *новую формулу* тотемизма: это магия, имеющая главной целью поддержать необходимых для группы видов животных или растений (то же Спенсер и Гиллен, *Some remarks on totemism*). Против этого мнения высказался Durkheim, оспаривая мнение Фрезера, основанное на том, что у племени Арунта, которое он считает архаичным по быту, встречается и съедание тотема и предание о бывшей эндогамии, т. е. явления, противоречившие его прежнему понятию тотемизма. Дюркгейм утверждает, что Арунта уже не архаическое племя, что их быт (сознание племенного единства, наследственные вожди и т. п.) носит следы позднейших изменений. Анализируя внешний быт Арунта, Дюркгейм приходит к заключению, что они были тотемисты, экзогамны и родство считали по материнской линии.

§ 5. *Легендарные сюжеты из области тотемизма.* — а) Происхождение людей от растений и животных; б) браки со зверями, чудесное зарождение, генеалогические сказания; в) звери-кормильцы (Кир вскормлен собакой, два родоначальника бурят — свиньей. Вопрос о возможном вычете исторического момента из эпического предания. Пример: Апраксеевна наших былин и толкование имени Вс. Миллером); * д) помощные звери; е) песиглавцы (средневековые поверья и звероголовые египетские боги); ф) превращения (в зверей и растения в мифах и сказках); г) метемпсихоз, чудесное зарождение в связи с перерождением (кельтские легенды).

Collectanea к а) и б). — Сл. Comte H. de Charencey, *Le Folklore dans les deux mondes*, 1894. — Люди собаки: индийские

племена, живущие между Гудсоновым залповом и Скалистыми горами (сл. названия племен: Заячья-кожа, Собачьи-бедрa) рассказывают, что их предки вышли из какой-то далекой страны (они зовут ее «другой мир»), где находились в состоянии рабства у каких-то сильных людей; между ними были и знахари, ночью обращавшиеся в псов и соединявшиеся с индийскими женщинами. От такой связи и произошли индийцы (стр. 256). — Легенды айно (на о. Иезо, севернее японского архипелага, на Курильских островах, на южном берегу Камчатки, в части Сахалина и по берегу Манджурии): «Когда мир вышел из воды, явилась женщина и поселилась на самом красивом из тех островов, которые занимают ныне айно. Она приплыла на корабле, который гнал ветер, дувший с запада на восток». Здесь она жила в чудесном саду. Когда она купалась однажды в реке, отделявшей ее владения от остального мира, то увидела плывущую к ней собаку и испугалась; но та попросила ее приютить ее: она будет ей покровителем и другом. От этой пары пошли айно (стр. 260). (По другой легенде японская девушка была заключена отцом в бочку и брошена в море, в наказание за свое неповиновение; бочка пристала к острову Иезо, где ее раскрыла зубами собака — результат тот же; стр. 262). — Предание жителей Пегу (Индокитай) и яванское указывают на то же соединение собаки с женщиной (стр. 263). — Предание киргизов в горах Иссык-Куль и в кокандском ханстве (киргизы = кырк-кыз: 40 девушек): будто народ произошел от соединения ханской дочки и ее спутниц с красной собакой; монголы зовут киргизов «бурт»: волки.¹ Монголы считают себя сынами Буртэ-Чонд² = серый волк. — Китайцы о тюрках-уйгурах: царь запирает дочку-красавицу в башню, ибо ни за кого не хочет выдать ее замуж; здесь она соединяется с волком. По другому китайскому преданию тюркский народ, живший около V века на берегах Каспия, был уничтожен неприятелями, лишь один шестилетний мальчик был спасен и вскормлен волчицей, от которой потом и имел детей (стр. 263). — Арабские писатели о людях-собаках в Аравии или Африке (стр. 268). — Сабинские гирипыны (*hirpus: lupus*) собирались на горе Соракте «и здесь исполняли некоторые обряды в память древнего предсказания, грозившего им полным уничтожением их племени, если они перестанут жить, подобно волкам, грабежом и убийствами»; они являлись в волчьих шкурах и были по-волчьи. То же рассказывается о Tonkawaus в Техасе, которые приписывают себе то же происхождение (от волка): «эти индийцы

¹ Стр. 266; другие названия киргизских племен: олени, желтые лоси, большие лоси; сл. Гарин, *Корейские сказки*, 22 (рождение от священной горы), 23 (от дракона), 24 (от бобра), 50 (от Большой Медведицы).

² Ср. *Алтан-Тобчи*, монг. летопись, перев. Галсана Гомбоева, СПб. 1858, стр. 119—120.

на одном из своих праздников провозглашали торжественно, что они созданы, *подобно волкам*, чтобы жить грабежом и военной добычей» (стр. 271). — Волчица в легенде о Ромуле и Реме и на римских знаменах (стр. 271). — Греческая легенда о Ликаоне, обращенном в волка; по Платону тот, кто в храме Юпитера Ликийского в Аркадии отведаёт от человеческих внутренних, смешанных с мясом других (жертвенных) животных, становится волком (стр. 272—3).¹

Сказки. Сл. Афанасьев, *Нар. русск. ск.*, № 56: *Крошечка-Хаврошечка* (покойная мать является чудесной помощницей дочки в виде бурой коровы; дальнейшие превращения: корова убита, из ее костей вырастает яблоня); № 57: *Бурёнушка* (тот же мотив); сл. № 149: *Ярьсь-поле*; № 76: *Буря-богатырь Иван коровий сын* (чудесное рождение от щуки: отведала от нее королева, девка-чернавка, а корова выпила ополонины; вырастают три мальчика); № 89: *Иван Медведко* (от медведя и бабы); № 146: *Сестрица Аленушка, братец Иванушка* (превращение в животное; сл. 147: *Царевна-сера-утица*; № 148: *Белая уточка*); № 150: *Царевна-лягушка* (серия превращений; женьтиба на животном; сл. 151: *Царевна-змея*). *Кащей* (душа Кащей в яйце и т. п.).

Легенда о Кире. Сл. Клиндер, *Сказочные мотивы в Геродоте*, Киев, 1903, стр. 33 сл., 34, 38 (см. Н. Usener, *Sintflutsagen = Religionsgeschichtliche Untersuchungen*, III, 1899, стр. 110—111), 39 и сл.

К с) и d) сл. Marillier, *Rev. de l'hist. des religions*, XXXVI, статья I, стр. 227 и сл.

К е) Песиглавцы — *Александрия* и *Послание пресвитера Иоанна*; легендарное представление Аттилы. Песиглавцы средневекового поверья и звероголовые египетские боги. — Кинокефалы и легенда о св. Христофоре. Сл. мою *Из истории романа и повести*, I, стр. 453 след. *Акты св. Христофора*, 458 след. (кинокефал) и апокрифическ. *Деяния Андрея и Варфоломея* (кинокефал). Египетские кинокефалы (Анубис) и Христофор: Онуфрий (= благое существо: nos — nepos). Христофор у De Vogagine и в его источниках.

К f) Превращение в зверей и растения в мифах и сказках, как обратный тотемистическим представлениям процесс.

К g) Возрождение, сл. Nutt, *The celtic doctrine of re-birth* (London, Nutt, 1897), и отчет Marillier в *Rev. d'hist. des religions*, t. XL, № 1, Juillet — Août, стр. 60 след. Большая часть фактов относится к идее *партеногенезиса* (см. далее). По одной версии (Nutt, *о. с.*, стр. 38 сл.) Кухулайн, сын бога Lug и Dechtire (сестры Конхобара), привлеченной Lug'ом в страну

¹ Сл. сказания об инкубах, змеях, медведе и др. Халанский, *Южно-слав. сказания о королевиче Марке*, I, 38 след. Тот же мотив в фазе превращения: Александр Великий от Нектанеба-дракона; Юпитер — Леда.

фей, где она зачала от него. Кухулайн родился, умер и про-
ник снова в Deshtire под видом маленького насекомого, кото-
рое она проглотила, когда пила воду. Кухулайн является во
сне той, которая была одновременно его супругой и матерью,
и открывает ей свое происхождение.

По другой версии отец Кухулайна — властитель страны
фей; он похитил Deshtire, превратил ее в птицу и, по исте-
чении 3-х лет, когда ей уже предстояло родить, отправил ее
вместе с подругами опустошать поля Ульстера, чтобы привлечь
в чудесную страну отца ее и его витязей, которым, по рожде-
нии, должен был быть передан ребенок. Ness проглотила чер-
вяка; ее сын Конхобар зовется по матери сын Нессы, mac
Nessa. Chulainn = собака Culann'a: след тотемизма. Перио-
дические табу, воспрещающие витязям Ульстера в известный
момент всякую деятельность; иные видели в этом забытые
следы обрядовой кувады. Нельзя жениться на девушке, каплю
крови которой выпил, так как тем самым она стала принад-
лежать роду данного мужчины (Марилье, *о. с.*, стр. 71, при-
мечание 1).

Возрождение Etain Echraide, дочери Ailill (Nutt, стр. 47
сл., Марилье, стр. 80 след.). Conall Cernach родился от Find-
choem, проглотившей червячка (Марилье, стр. 82). — Превра-
щения Tuan Mac Cairill (Nutt, стр. 76 след.): он был первонач-
ально сыном Starn, брата Partholon, первого витязя, ступив-
шего на берег Ирландии и в образе человека, оленя, вепря,
орла и, наконец, лосося принимавшего участие во всех наше-
ствиях, которым подвергалась Ирландия. Когда он был лосо-
сем, жена Cairill'я отведала его мяса, и он родился от нее в че-
ловеческом образе. — Превращения и возрождения Taliessin'a
(в поэме *Kat Codeu = Битва при Гудеу*): он был поочередно
мечем, слезой, звездой, книгой, орлом, оракулом, каплей
воды, арфой, змеей, копьем и т. п. — Сходные пантеистические
образы в стихотворениях, приписанных мифическому поэту
Amairgen, сыну Mil (VIII в.: «я ветер, дующий над морем,
я волна, поднимающаяся из бездны» и т. д.) (Марилье, стр. 84—
85). Сл. Марилье, стр. 94 — метаморфоза [миф о Загрее].

2. Тотемизм, экзогамия и матриархат

§ 1. *Первобытная семья.* — Сл. 1) Maxime Kovalevsky,
*Tableau des origines et de l'évolution de la famille et de la pro-
priété*, Stockholm, 1890¹ (древнейшая фаза — матриархат,²
что толкуется как утробная и экзогамическая семья, не допу-
скающая союза, кроме брака между целыми группами).

[¹ В русском переводе: М. Ковалевский, *Очерк происхождения и
развития семьи и собственности.* Москва 1939.]

² Сл. работы Bachofen'a, Morgan'a, Mac Lennan'a, Giraud Teulon,
Reclus, Dargun'a.

2) Охримович, *Значение малорусских свадебных обрядов и песен в истории эволюции семьи в Этногр. Обзор.*, кн. XI (1891), стр. 44 сл. В рассказе кн. *Бытия* (гл. 24, стр. 2—61) о сватовстве за Ревекку согласие на брак дают не дед ее (Нахор) и не отец (Вафуил), а брат (Лаван) и мать: указание на существование у древних евреев матриархата. Моногамии предшествовало «беспорядочное сожителство, кровосмесительство (?), пуналуанская («своиста») семья», основанные на полпандрии и полигамии: целой группе женщин соответствовала такая же группа общих мужей. Оттуда значение материнства и родовой счет по матери; дети одного отца (от разных матерей) считались друг-другу чужими; дети причислялись к роду матери, были ее наследниками и т. д.; ближайшими родственниками женщины считались ее брат и дядя (по матери); они заменяли ей отца и мужа, заботились о ней, о ее детях, защищали их. Мужчины работали не на своих детей, а на сестер и племянниц; они наследовали им. Женщины имели решающий голос в семейных и общественных делах. * — Следы матриархата у этрусков, ликийцев, египтян, евреев, греков, германцев, кельтов, басков; существуют в Америке, Австралии, у негритянских племен. — Матриархат, как обрядовое переживание у славян, по малорусск. свадебным обычаям (преимущественная роль матери, брата и женщин).

Анализ малор. свадебных обрядов и песен. — Свахи, стоя на дворе под хатю, поют: «Пусты, маты, в хату!» Дружки невесты поют в хате: «Там бояре вориточка обняли. Выйды, матинко, попытай!» — Зять через старшего свата дает матери невесты сапоги в виде платы за дочь (стр. 51 сл.).

В «гаивках» и колядках отдает замуж дочь — мать (стр. 53). В Перигинске есть старый обычай, называемый «контрактами»: в день Богоявления парубки и девушки-невесты собираются на площади; с одной стороны становятся девушки с матерями, с другой — парубки, которые выбирают себе жен; выбравший себе девушку бросает в нее снегом; затем идут в церковь, а в начинающийся мясоед засылают сватов (стр. 53—54). Зять благодарит за невесту тестя и тещу; но в песнях говорится только о теще (стр. 54 след.). О невесте поют, что она выходит замуж «не по мой воли, але по братовій, по братовій, по сестрыній и по матерній»; косу расчесывает брат или мать, венок, обыкновенно, мать; расчесывает и отрезает косу брат, венчает мать, благословляет староста, представитель (материнского) рода (стр. 57 след.). Мать представляется в песнях воспитательницей дочери, она прячет ее от сватов, пускается в погоню за увезшими ее, хочет ее выкупить (стр. 60 след.). Мать воспитала и сына, снаряжает его за невестой (в колядках она, не отец, отправляет его на войну) (стр. 64 след.).

Песня о кровосмешении, как свидетельство матриархальных отношений: говорится о связи матери с сыном, брата и сестры — от одной матери; отец в этой связи не является вовсе (стр. 67—69).

И в других свадебных песнях и обрядах преимущество древности на стороне матери (гезр. свекрови); отец (= свекор) стал фигурировать позднее (стр. 69—84). Роль невестина брата в свадьбе (защищает невесту, торгуется, продает, расплетает косу, гонится за свадебными боярами или зятем; чередуется с матерью в тех же обрядах) (стр. 84 след.).

3) Фр. Энгельс, *Происхождение семьи, частной собственности и государства*. Пер. с 4-го нем. изд., СПб. 1894 (Сл. *Этногр. Обзор.*, XXI, стр. 182—3). *

4) Starcke, *Die primitive Familie in ihrer Entstehung und Entwicklung*, Leipzig, 1888 (развивает взгляд Мэна: древность патриархата; отрицание коммунального брака. Сл. *Этногр. Обзор.*, XXII, стр. 153 след.).

5) Cunow, *Die Verwandtschaftsorganisation der Australneger*, Stuttgart, 1894 (сл. отчет в *Этногр. Обзор.*, XXVI, стр. 105 след.). Матриархат не древнейшая форма брака; за ней лежал период беспорядочного сожительства. Примеры австралийского устройства.¹ В основе территориальная группа, делящаяся на три класса: 1) мальчики до 17—18 л., девочки до 13—14; 2) взрослые, дети которых еще не достигли брачного возраста; 3) родители тех, которые принадлежали 2-му классу. Стало быть: деды, отцы, внуки. Члены каждого класса считаются между собою братьями и сестрами. Понятия отца, деда и т. д. не в смысле кровного родства, а в смысле возраста: отец, собственно, большой; одно слово означает и мать, и женщину. Так как браки внутри каждого класса разрешаются, то, например, дядя и племянница, тетка и племянник могут (по возрасту) очутиться в одном классе, и браку нет препятствий. Единственным ограничением является запрет родителям состоять в одном классе с детьми и вступать с ними в брак² (сл. *Этн. Об.*, I. c., стр. 110—111, брачные группы *пирауру* у австралийских Диейери, как переживание периода беспорядочного сожительства: Диейери выменивают на шерсть, приобретают покупкой или службой в доме будущего тестя или, наконец, похищают себе жен; приобретаемая этим путем жена назы-

¹ Так система родства у полинезийцев (гавайская) и зулусов.

² Сл. пшавских «цацали». Ср. роль дружка в старой черногорской свадьбе; его роль только назовая; обыкновенно он побратим и, как таковой, он обязан воздержанием; но у Маркова, *Беломорские былины*, 512, Илья, побратим Потыка, с его согласия устремляет его в отправлении супружеского акта. Это не остаток древней «общности» жены, а вырождение. Марков, *Этногр. Обзор.*, LIX, (1904), стр. 2, сравнивает известный эпизод *Нибелунгов* * и предание маньвов (*Труды Этнограф. Отдела И. О. Л. Е. А. Е.*, кн. VIII, 57).

вается «нол». Но вступить в союз с ней имеет право не только муж, но еще ряд лиц, быть может, все лица одного возраста с мужем, члены его группы; муж, в свою очередь, имеет такие же права по отношению к женам этих лиц; мужья считаются по отношению друг к другу пирауру; этим же именем называют друг друга и жены подобных товарищей. Число пирауру колеблется между 4 и 10 и более соучастников). Это ограничение является важным фактором в истории развития брака: чтобы применить его на практике необходимо, чтобы отец был известен; это же условие необходимо для перечисления лица из класса отцов (т. е. не имеющих детей, достигших брачного возраста) в класс дедов. Этим опровергается положение, что отец на низшей ступени общественного развития оставался неизвестным. При полной свободе сожителства между лицами одного и того же класса, когда известное лицо могло сожительствовать хотя бы с родной сестрой, союзы все же имели известную продолжительность. Положение женщины в пору территориальных групп принижено: муж — собственник жены (или жен); он может оставить ее при себе, prostituировать, променять на другую. Если представить себе немногочисленность австралийских территориальных групп (40—50 лиц), то факт, что отец ребенка оказывается известным, будет совершенно понятен; но отсюда еще не следует, что на низших степенях развития мы уже встречаемся с зародышем агнатической семьи, ибо понятия о кровном родстве еще нет; ребенок причисляется к территориальной группе, к которой принадлежали его родители, причем не делается различия, оказывается ли мать его членом этой группы по происхождению, или введена в нее иным путем, похищением, покупкой или меной (стр. 108). Переход от территориальной группы к тотемистически-родовой (расширение брачных запретов) (стр. 109). Появление тотемистически-родового устройства (происхождение от одной плоти, животного или растения) и матриархат: ребенок причисляется к территориальной группе отца, но к роду матери: ребенка стали считать происшедшим исключительно от плоти матери; счет родства по женской линии (стр. 110). С появлением матриархата принижено положение женщины, однако, нисколько не изменяется к лучшему: муж продолжает считаться собственником жены и детей; жена переходит жить в территориальную группу, к которой принадлежит ее муж, и ему принадлежат не только дети, рожденные от него, но и те, относительно которых он знает или предполагает, что не он является их действительным отцом. Резко высказывается противоположность между территориальными и кровными принципами в обычае, согласно которому, если даже отец (юридический) умрет тотчас после рождения ребенка, и его вдове дается группой мужа разрешение возвратиться с ребенком в ее родную группу, — ребенок обя-

зан через несколько лет возвратиться в группу, к которой принадлежал его отец. Но при этом кровный принцип не терпит нарушения, так как ребенок, тем не менее, считается принадлежащим к роду своей матери. Господство женщины и уничтожение права мужчины на своих детей, переход этих прав в руки матери и ее рода, представителем которого в отношении к судьбе детей был обыкновенно брат матери (дядя с материнской стороны), является уже результатом дальнейшего развития родового союза. Значение появления матриархата для общественного устройства австралийцев было громадно; если первоначально эндогамные территориальные группы с увеличением запретительных законов о браке становились все более экзогамными, то при возникновении тотемистических союзов они представляли некоторое время однородную по своему происхождению массу. После появления матриархата однородный состав территориальной группы претерпевает следующие изменения: так как жены берутся из различных тотемистических союзов и дети от таких браков, оставаясь в территориальной группе отца, причислялись к тотемистическому союзу матери, то группа стала вскоре состоять из членов различных тотемистических союзов, и так как браки между членами различных тотемистических союзов разрешаются, то территориальная группа из экзогамной становилась в значительной степени эндогамной, т. е. возвращалась, так сказать, к первоначальному своему состоянию (стр. 111 след.).

6) J. R. Mucke, *Horde und Familie in ihrer urchen Entwicklung*, Stuttgart, 1895 (сл. *Этногр. Обзор.*, XXVII, стр. 96 след.).

7) E. Westermarck, *Gesch. der menschlichen Ehe*, Jena, 1893; русск. пер. Семенова: Вестермарк, *История брака*, 1896, СПб. (сл. *Этногр. Обзор.*, XXIX—XXX, стр. 266). Критика коммунального брака; существование индивидуальной семьи на низших ступенях развития.

8) E. Grosse, *Die Formen der Familie und die Formen der Wirtschaft*, 1896 (сл. *Этногр. Обзор.*, XXXI, стр. 89 след.): в начале развития индивидуальная семья; против беспорядочного сожительства, которое он смешивает с «промискуитетом», приписывая эту теорию Спенсеру; Спенсер, напротив, критиковал теорию Лёббока о «коммунальном браке». Счет родства по материнской линии следует отделить от матриархата; первый встречается на низших степенях развития; в зависимости от условий жизни, этот, почти всюду первоначальный, счет родства может или замениться счетом родства по *отцовской* линии, или, при благоприятных обстоятельствах, развиться в *материнский* род. Зависимость того и другого от форм *хозяйственного* быта: переход от охотничьего-рыболовческого быта к земледелию поднял значение женщины; на низших

ступенях развития женщины почти исключительно занимаются земледелием, и это хозяйственное, выдающееся в вопросе о добывании пропитания, положение женщины оказывается наиболее сильным фактором в развитии материнского рода. Разумеется, на первых порах оно незавидно и тяжело, как и при господстве территориальных групп; в лучшем случае хозяйственное значение женщины делает ее из рабыни сотрудницей мужа. Лишь при особо благоприятных условиях развивается форма *матриархата*, свидетельствующая о преобладании матери в семье; но ее нельзя считать необходимой формой в эволюции родовых отношений вообще. *Патриархат* развит главным образом в скотоводческо-пастушеском быту: работа исключительно в руках мужчины, положение женщины удрученное; она не играет почти никакой роли в хозяйстве. (*Этн. Об.*, о. с., стр. 94—95).

9) R. Hildebrand, *Recht und Sitte in den verschiedenen wirtschaftlichen Kulturstufen*, 1896 (сл. *Этногр. Обзор.*, *ibid.*, стр. 98 след.). В начале — индивидуальные союзы; первоначальный брак куплей; при недостатке средств — похищение; браки, имеющие своим последствием материнское право, являются лишь суррогатом, способом, к которому прибегают в случае нужды, когда муж не имеет средств или слишком скуп, чтобы купить себе жену.¹

10) *Folk-Lore*, v. XII, № 1 (1901): *Presidential address* (S. Hartland), стр. 29 и след.: племя Банту живет в патриархальных порядках; положение женщины относительно низкое, но следы матриархата остались, например, в значении дяди по матери у базутей. Старший дядя (по матери) несет у них в отношении детей своей сестры особые обязанности, начиная с момента их рождения и до момента погребения. Ему же отдают часть военной добычи, захваченной племянниками, скота, которым выплачивают за невесту. У Ovaherero Дамары женщины пользуются большим уважением. Родство считается по матери. Дети — наследники дяди по матери. Также у Вауеу озера Нгами. У готтентотов высшая клятва — клятва старшей сестрой. Следы тотемизма у Банту (стр. 30 след.): название кланов

¹ К литературе сл. *Folk-Lore*, v. XI, № 1 (Март 1900), *Presidential address*, отчет о работах Boas'a (см. *Annual Report of the National Museum at Washington for 1895*, изд. 1898), стр. 58 след. и Spencer and Gillen, *The native tribes of central Australia*. Сл. *Rev. de l'hist. des religions*, 1902, май — июнь, стр. 403 след. J. Kohler, *Zur Vorgeschichte der Ehe*, 1897; Alice A. Fletcher, *A study of the Omaha tribe: the import of the totem in Annual Report of the Smithsonian Institution*, июль 1897 (Washington, 1898), стр. 577—86. Both, *Ethnological studies among the north-west-central Queensland aborigines*, Brisbane и London, 1897 (сл. отчет Marillier в *Rev. de l'hist. des religions*, t. XLII, № 3, ноябрь — декабрь, стр. 408 след.: семейное устройство, стр. 410—11, 416). Junod, *Les Ba-Ronga, études ethnographiques sur les indigènes de la baie de Delagoa*, Neuchâtel, 1898 (отчет там же, стр. 417 след., сл. 425).

по животным; суеверный страх перед животным, имя которого они носят. «Что вы пляшете?» обозначает у них: «к какому клану вы принадлежите?» Они никогда не вкушают мяса животного, имя которого носят. Клан Вакуена (стр. 31) зовет своим отцом крокодила и совершает в честь него празднества, клянется им и клеймит изображением его пасти свой скот, не убивает его и не пользуется его шкурой. Несколько иные подробности сообщают Arbousset и Daumas о Вапери, называемых, поэтому, также Ваноку (стр. 32). Если у Овахеро сохранились следы происхождения рода по матери, то у более северного клана племени Банту, у Ваганда'ов существует запрет жениться внутри клана (эксогамия). Hartland считает культ предков возникшим в связи с водворением патриархата (стр. 33, сл. стр. 35 след.).

11) А. Lang, *The origin of totem names and belief* в *Folk-Lore*, 1902, т. XIII, № 4, стр. 347 след. Автор связывает групповой тотем с народными кличками, *blason populaire*, взятыми от животных или растений, которыми питалась первобытная семья. Клички эти давались посторонними, соседями; кличка лишь впоследствии дала повод к генеалогическому мифу родства с животными и т. п. Сл. там же, стр. 393 след., обсуждение этого вопроса в обществе *Folk-Lore*'а и стр. 398 след. А. Lang, *Australian marriage systems*.

12) К тотемизму. Сл. *Этногр. Обзор.*, кн. LIV (1902), стр. 145 след. (отчет о *Année sociologique* Е. Durkheim'а, 5-е année, 1900—1). — Н. Schurtz, *Altersklassen und Männerbünde*, Berlin, 1902.

13) А. Lang, *Modern Mythology*, Лондон, 1897, стр. 70 след.

14) А. Lang, *Social origins*. — Atkinson, *Primal law*, Лондон, 1903 (статья Ленга — подробный разбор тотемистических теорий; со стр. 131 — изложение теории, выраженной автором в № 11 выше).

15) Л. Штернберг, *Гиляки* в *Этногр. Обзор.*, кн. LX (1904), стр. 1 след. Следы матриархата у Айно (стр. 21 след.); черты группового брака у тунгусских племен. Видимо патриархальный строй гиляков покоится на групповой организации. Гиляк зовет своей женой не только свою собственную жену, но и жен своих старших братьев всех степеней родства, и они зовут его своим мужем. Дети их зовут друг друга братьями. Матерью гиляк зовет не только свою родную мать, но и всех жен братьев своего отца, родных и агнатных, а также и сестер этих женщин, а они зовут его сыном. Соответственно этому он называет своим отцом не только родного отца, но и братьев отца и т. д. Этой номенклатуре отвечает и половое общение. Все лица, связанные между собой званием муж и жена, действительно имеют право вступать друг с другом в половое общение до брака и после законного, индивидуального брака; состоя в индивидуальном браке, жена пользуется

этим правом негласно, т. е. в отсутствие мужа, вступая в общение с лицами из группы мужчин, которых она зовет «муж».

16) Baldwin Spencer and F. J. Gillen, *The northern tribes of central Australia*, London, Macmillan, 1904. Сл. *Deutsche Literaturzt.*, 1905, № 3. Обозначение родства у центр. и сев. австралийцев не индивидуального характера: отец = брат отца, сын брата = сын, сестры жены = жены и т. д.; важна также связь форм родства и племенного разделения. Тотемизм. Вера в волшебство, заговор, боязнь волшебства. Одни племена остались при материнском праве, другие перешли к патриархату, сохранив, при этом, остатки матриархата. Групповые браки, некогда господствовавшая форма, все более и более исчезают, быть может, в связи с обеднением флоры, следствием чего явилась невозможность сосуществования многочисленных групп.

17) Δάμπος, Ἰχθυη μητρικοῦ δικαίου παρὰ τοῖς νέοις ἔλλησι τῆς Δουβίας. Семейные названия по матери — следы древней линкиской гинекократии.

18) Howitt, *The native tribes of south-east Australia*, London, Macmillan, 1904.

19) Статьи Durkheim'a в *Année sociologique*, 1902 г. и 1903—4 гг.

20) A. Lang, *The secret of the totem*, Langmans, 1905, 215 стр. (отчет S. Reinach'a в *Rev. crit.*, 1906, № 18, с ссылкой на свою статью в *L'Anthropologie*, X, стр. 65).

21) Langloh Parker, *The Euahlayi tribe, a study of aboriginal life in Australia*, London, Constable, 1905.

§ 2. Резюме. — 1) Беспорядочное сожителство: коммунальный брак. Территориально-возрастные организации австралийцев и система пирауру. Запрет браков между родителями и детьми.

2) Переход к родовой организации: увеличение числа брачных запретов. Счет по материнской линии уже на первых стадиях развития; тотемистический род и запрет браков между общниками одного тотема укрепило значение материнства: дети принадлежат к территории отца, но к тотему матери; их ближайший родственник — не отец и его сродники, а сродники матери, дядя и т. п.; отношение дяди к племяннику ближе, чем сына к отцу (возможны, таким образом, браки между братом и сестрой, если они прижиты одним отцом от разных матерей).

3) Матриархат и патриархат, как относительно поздние стадии развития, отвечающие различным формам хозяйства.

§ 3. Легендарные иллюстрации.

а) Запрет эндогамного брака и тотемизм. Типы: а¹) Психея и а²) Мелюзина.*

3. Матриархат и патриархат и их отражение в представлениях о партеногенезисе и в кувате

§ 1. *Партеногенезис*. — Легенда о Данае¹ и сродные ей.² Чудесное рождение в сказках, от рыбы и т. д.³ Сказка из Аннама (вероятно, китайского происхождения): однажды бездетный человек захотел съесть огромного угря, жившего в месте слияния нескольких рек. К нему явился бонза и просил его не трогать угря. Видя, что убеждения его напрасны, бонза попросил дать ему поесть, прежде чем он уйдет, на что человек согласился. Когда он сварил угря, в нем оказалась пища, поданная бонзе. Тогда ему стало ясно, что бонза был ничем иным как явлением угря. После того как человек поел угря, жена его забеременела и родила ему сына, которому впоследствии пришлось пережить гибель своих родителей: это было мщение угря. — По легенде, рассказанной туземцем с Торре-сова пролива, одна женщина, оставленная мужем ради сверхъестественного существа и брошенная им на произвол морских волн, очутилась на острове. Измученная голодом она съела

¹ E. S. Hartland, *The legend of Perseus*, Лондон, 1894—96, т. I, стр. 1 след. — Царь Аргоса, Акрий, запирает в башню свою дочь Данаю, ибо ему было пророчество, что ее сын его убьет. Юпитер спускается на нее в виде золотого дождя. По приказанию отца мать и сын (Персей) брошены в ящике-бочке в море; пристают к острову Серифу, где их вытаскивает рыбак Диктис. Царь острова, Полидект, хочет жениться на Данае и с этой целью устранил ее сына. Он приказывает ему доставить голову Горгоны. Подвиги Персея: Грайи, Медуза, у Атланта, Андромеда. Вернувшись с нею в Аргос Персей водворяет на царство своего деда, которого прогнал его брат Прет; затем он в Серифе, где избавляет свою мать от Полидекта (царство которого отдает Диктису). В Лариссе, на похоронных играх, он нечаянно убивает своего деда.

² К легендам о партеногенезисе см. *Rev. de l'hist. des religions*, XLII: у Ва-Ronga (туземцев бухты Делогоа) рассказывается сказка о приключениях мальчика, рожденного от семян, которые дал его матери голубь (ср. стр. 427). Там же (стр. 421) отмечен обычай аналогический с Дедалой, Перпетуей и т. д.: «Les rites destinés à procurer la pluie sont célébrés par des femmes qui se dépouillent de tous leurs vêtements et revêtent des guirlandes d'herbes; ils consistent en une lustration des puits, qu'accompagnent des chants obscènes et des danses lascives, en libations sur les tombeaux des ancêtres et en aspersions sur les tombes des jumeaux, qui doivent toujours rester humides. Une femme qui a mis au monde des jumeaux doit toujours participer à la cérémonie» (близнецы считаются детьми «Неба», *ibid.*, 420). Обнажение женщины отвечает представлению небесной влаги = семени. — Сл. Toldo, *Leben und Wunder der Heiligen im Mittelalter in Studien z. vergl. Literaturgeschichte*, изд. Max Koch, I, стр. 337 след.; сл. 324: мать св. Кентигерна просит господина послать ей «*Mariae virginis integritatem fecundam*». Она родит без соития и без боли. Ее отец не верит этому чуду, велит сбросить ее со скалы, но она падает «*placido lapsu et suaviter*»; положенная в ладью без кормила, она пристаёт к месту, где по внушению божию ее ожидает пустынный.

³ Hartland, *о. с.*, стр. 71—102.

зерна, украшавшие ее серьги. От зерен она забеременела и съела яйцо; птица, вылупившаяся из него, отнесла женщину впоследствии к ее мужу. — В одной португальской сказке рассказывается, как однажды св. Антоний дал бездетной женщине три яблока; случайно их съела не она, а ее муж; он забеременел, и из него вырезали девочку. — Известны мотивы беременности от воды, волшебного напитка, от змеиного мяса (в *1001 ночи* Соломон дает это средство египетскому царю и его визирю, бездетным; мясо должны съесть жены царя и визиря); от черепа кости мертвеца, почки цветка; от запаха, ношения цветка на себе, от травы, на которую наступила женщина, от луча солнца (сицилийская детская сказка).¹ — Манджурская династия Китая восходит к небесной деве, которая, купаясь однажды, нашла на своем платье красный плод, принесенный сорокой. Она съела его и родила сына, начавшего говорить со дня рождения, по имени Айсинь-гиоро = «рожденный небом для восстановления порядка среди смуты народов». Выросши он спускается в ладье по реке к области, где три рода ссорились между собою; он объявляет себя сыном небесной девы Фэкулэнь; небо назначило его миротворцем между ними; они избирают его царем. Сходная легенда рассказывается китайцами: основатель империи Фу-си — сын девы Дзин-му, съевшей цветок, найденный на ее платье после купанья.² — В *Völsungasaga*'е бездетная королева забеременела от яблока, посланного ей Фригтой при посредстве дочери великана Гримнира, обернувшейся вороной.³ — Сюда же относится и легенда о Марьяте в *Калевале*⁴ (сын от ягоды брусники; мать звала его Цветочком, чужие окрестили его Ленивцем: христианская сага, приуроченная к народным верованиям). — Аналогичные представления существуют и у североамериканских индейцев, у готтентотов, в *Арджу-Борджу*.⁵ — У сиамцев мы находим следующее сказание: после вырождения человеческого рода море высохнет, и земля погибнет в пламени. Обращенная в прах и золу, она очистится в порыве

¹ Ребенок из яйца: в одной эстонской сказке старая женщина дарит королеве яйцо с тем, чтобы в течение 3-х месяцев она носила его на груди. По истечении указанного срока из яйца вылупился зародыш женского пола, который стал понемногу расти. Когда он достиг размеров младенца, находящегося в утробе матери, королева родила сына; см. *Kreutzwald, Esthn. Märchen*, 341; E. Hodgetts, *Tales and legends from the land of the czar. A collection of russian stories*, Лондон, 1890, стр. 194; L. V. Day, *Folktales of Bengal*, Лондон, 1883, стр. 94; *Folk-Lore*, I, 49, ср. индийскую сказку в *Mem. Anthropol. Soc.*, 203 и *Liebrecht, Gervas. v. Tilly*, стр. 73 след. — См. также легенду о Сивилле-Самовиле и эстонские песни.

² *Hartland, o. c.*, стр. 106—107. Сходная японская легенда: плод — вишня. [Ср. *Труды членов Росс. Дух. Мисс. в Пекине*, т. I, стр. 27].

³ *Ibid.*, стр. 108.

⁴ *Ibid.*, стр. 108 след.

⁵ Стр. 113.

ветра. Тогда изойдет из нее запах удивительной сладости; привлеченная им с неба сойдет женщина-ангел; она отве-дает этого чудесно пахнущего вещества, после чего она уже не будет в состоянии вернуться на небо и родит 12 сыновей и дочерей, которые снова населят землю. По истечении неопре-делимого количества времени новое поколение людей впадет снова в грубость и невежество; тогда народится бог, который рассеет тьму и принесет истину.¹ — Аналогичны китайские и маньчжурские предания.² — Некоторые татарские племена возводят свой род к Аланкаве, девственной дочери Джубина, сына Bolduz, царя монголов. В течение нескольких ночей силь-ный свет пробуждал ее, охватывал ее, проникал ей в рот и проходил через все тело. Она родит после этого трех маль-чиков, родоначальников трех родов; от одного из них про-изошел Чингис-хан и Тамерлан.³ — Кельтские предания о рождении Конхобара (мать его, Cathba, проглотила в воде двух червяков) и Кухулайна (когда мать его, Dechtire, вы-пила воды, она почувствовала, что вместе с водой в рот ее проникло какое-то маленькое существо).⁴ Тот же мотив суще-ствует в житиях ирландских святых.⁵ — Кред, дочь Ронана, девушка, набрала однажды крессону, на который перед тем попало только что семья разбойника, по имени Финдах, и съела его; таким путем родился вечно-живой Boethin⁶ (варьянт к мотиву о проглоченном семени, *ibid.*, стр. 118—120: рассказ о принцессе Чандравати в санскр. романе, легенда о перувиан-ской богине Savillasa'e, о Adrikā'e в *Махабхарате* и цыган-ская сказка из Венгрии. Сл. выше легенды о ребенке из яйца). — Парсийская легенда о рождении Зороастра⁷ (его мать выпила настой мужского семени, коровьего молока и духа славы его стража); аннамская⁸ (жена собирает в сосуд воду, ка-павшую с крыши, видит, что в воду упала звезда; она выпила ее, и через 3 часа снесла три голубиных яйца, из которых вы-ползли три змеи, обратившиеся впоследствии в богатырей; это

¹ По *Voyage de Siam des pères jésuites*, Амстердам, 1689, стр. 296. — Нет ли христианского влияния?

² Hartland, *о. с.*, стр. 114—115.

³ Легенду об Аланкаве см. у Blochet, *Études sur l'histoire religieuse de l'Iran*, I, в *Rev. de l'hist. des relig.*, т. XXXVIII, № 1, июль — август 1896, стр. 57 след. [Монгольскую легенду см. в *Алтан-Тобчи*, монг. летопись, перев. Гомбоева, Спб., 1858, стр. 421.]

⁴ Hartland, *о. с.*, стр. 116 сл.

⁵ Одна из жен ирландского короля Dermot'a, Mughain, будучи без-детной, обращается к Finnian'у и епископу Aedh'у за помощью: они трижды дают ей испить святой воды; в первый раз выходит теленок, во второй — серебряный лосось, в третий — мальчик, Aedh Slaine, см. *ibid.*, стр. 117—18. — Сл. Marillier в *Rev. de l'hist. des relig.*, XL, № 1, стр. 84.

⁶ Hartland, *о. с.*, стр. 118—120.

⁷ *Ibid.*, стр. 121.

⁸ *Ibid.*, стр. 121—122.

были небесные гении, превращенные за какое-то прегрешение и посланные на землю на помощь царству). — Рождение от проглоченной крови, сердца, пепла от черепа, волоса, аромата (на стр. 125 приведена легенда о Фануиле); когда из крови обезображенного Агдетиса выросло гранатовое дерево, то нимфа Нана сняла его плод и спрятала у себя на груди; так родился Аттис. По одному латинскому мифу, Цекул, сын Вулкана и Пренесте, был зачат от искры, которая попала на грудь его матери.¹ — Фаллическое значение жезла в *Мабиногии* о Math'e, сыне Mathonwy, — и пня в легенде Wargaus британской Гвианы;² зарождение от слюны, вступления на след.³ — Зачатие и рождение неестественным путем (рождение от руки, головы, бедра; легенды о зачатии Спасителя и Антихриста, сл. стр. 134).⁴ — Зарождение от купания в персидской легенде о Saoshyant'e, герое, который придет с востока и избавит мир от греха и смерти. Три капли от семени Зороастра упали на землю, их хранили ангелы; мать Saoshyant'a забеременела от них, купаясь в озере Касава.⁵ — Зарождение от ветра: Гера родила от ветра Гефеста; девушка в поэме Лонгфелло, Wenonah, зачала от западного ветра и родила Michabo, алгонкинского героя, гораздо более популярного, нежели Гайавата. Прибавим сюда слепую Лоуятар, источник всякого зла, самую злую из дочерей Мана, зачавшую от восточного ветра и давшую жизнь 9 сыновьям; финская Ильматар зачала Вейнемейнена от восточного ветра.⁶ — Китайские и корейские легенды: историк Ма Дуань-линь передает, что царь Со-ли или северных варваров, по возвращении своем из поездки, нашел одну из своих наложниц беременной. Она рассказала в оправдание свое, что пар в виде яйца спустился на нее с неба и она, таким образом, зачала; царь отверг ее, тем не менее, а она родила сына, который по приказанию царя был брошен в свиной хлев; свиньи согрели его; тогда дитя бросают в конюшню, но здесь лошади делают то же самое; царь воспитывает ребенка, но старается извести его (он стал хорошим стрелком); юноша бежит, подходит к реке, ударяет по ней луком, и рыбы и черепахи устраивают ему мост; перейдя через него, он основывает в северной Корее царство Фу-ю.⁷ — По корейской легенде царь держит в заключении дочь реки Хо (Ho); она забеременела от солнечного луча и снесла яйцо, которое царь приказывает бросать последовательно свиньям, собакам, лошадям и рогатому скоту. Те его не коснулись; яйцо выбро-

¹ Стр. 125 след.

² Стр. 127—128.

³ Стр. 128 след.

⁴ Стр. 130 след.

⁵ Стр. 134.

⁶ Стр. 135—136.

⁷ Стр. 137.

шено в пустыню, где птицы прикрыли его крыльями. Царь силится разбить его, но не в силах; его отдают девушке, она согрела его на груди, и из него вылупился мальчик. Царь подозревает его, юноша бежит; следует тот же эпизод при переходе через реку и основание царства Гаогюй-ли.¹ — Сиамская и китайская легенды: зарождение от солнечного луча.² — Киргизская легенда типа Данаи: хан Алтын-Бель запирает свою дочь-красавицу в подземный покой, дабы никто ее не видел. Однажды она спросила свою кормилицу: «Куда уходишь ты время от времени?» — Кормилица отвечала, что в великий мир. Однажды, по просьбе девушки женщина взяла ее с собою; когда же девушка стала смотреть на мир, ей стало дурно, и в это время взгляд божественного ока упал на нее, и она зачала. Отец велит положить ее в золотой ящик и бросить ее в море; два витязя находят ее, и один женится на ней. Ее сын от солнца Чингис, от мужа у нее было еще три сына. По смерти царя народ выбирает правителем Чингиса, но его сводные братья завидуют ему, и он бежит, боясь быть убитым. На его месте воцаряется один из его братьев, но его правлением народ не доволен. Отправляются искать Чингиса; его не было дома (он жил охотой); посланные дождались, пока, вернувшись, он поел и заснул, и набросились на него, преклонив головы; он отшвырнул их от себя, но, услышав их просьбу, идет с ними. Матери предоставлено решить, кому из ее сыновей царствовать; она решает, что тому, кому удастся повесить свой лук на солнечном луче. Удастся это Чингису.³ Он снова воцаряется; посланные от Рима, от крымских татар, от народа Калифа и русских приходят к нему просить дать им в правители одного из своих детей; первым он дал по сыну, русским — дочь.⁴ — Зарождение от взора.⁵

Резюме: 1) Анализ египетской сказки о *Двух братьях*; ее отношение к

- a) египетским верованиям и легенде об Иосифе и жене Пентефрия,
- b) схемам народной сказки (мотив «превращения»),
- c) мотиву рождения *sine concubitu*.

¹ Стр. 137—138.

² Стр. 138—139.

³ Св. Бригада вешает платье на солнечном луче, *AASS*, febr., I, стр. 131, 136, 161, 181.

⁴ Hartland, *o. c.*, стр. 139—142.

⁵ *Ibid.*, стр. 142. Сл. гл. VI: *The supernatural birth in poetical superstitions* (стр. 147 след.); гл. VII: *Death and birth as transformation* (стр. 182 след.). — Comte H. de Charencey, *Le Folklore dans les deux mondes*, 1894, гл. V: *Lucina sine concubitu*, стр. 121 след. (масса материалов; сл. стр. 124 след.: египетская сказка о *Двух братьях*).

2) Партеногенезис в религиозных и генеалогических сагах и сказках (отражения в бытовом суеверии):

a) рождение от влаги, воды: Даная (и схема преследований), кельтская (Конхобар), парсийская и аннамская легенды (вода, в которую упала звезда); Grimm, *D. Myth.*, III, стр. 103.

b) от плода: манджурская, финская (Marjatta), старосев. легенды (*Völsungasaga*);

c) от аромата: сиамская;

d) от света: татарская, киргизская (Чингиз);

e) рождение от волоса, слюны, цвета (Schott, *Walach. Märch.*, № 27), яйца, семени (съеденного), сердца, пещла, ветра, купания, взора и т. д.

3) Христианская легенда; китайские и финские параллели (Marjatta). Христианское влияние?

4) Сказочные мотивы: преследования и превращения (мотив преследования должен был явиться в связи с развитием отеческой власти?). Общее, развившееся в пору матриархата, верование в партеногенезис приурочивается позднее к рождению героя: он рожден сверхъестественным путем, сравнение с отцом принизило бы его.

§ 2. Кувада. — М. Ковалевский, *Очерк происхождения и развития семьи и собственности*, стр. 42: кувада у иберийцев (Страбон) и басков; в настоящее время в Африке, на Малабарском берегу, в окрестностях Мадраса и на Молуккских островах. В XIII веке Марко Поло встретил ее в провинции Юнь-нань; в древности — на островах Корсике и Кипре и у тиверцев, живших на берегу Черного моря. — Миф о рождении Диониса от бедра Зевса — протест против «Mutterrecht». ¹ Следы борьбы патриархата с матриархатом у Эсхила в *Эвменидах*, где Аполлон говорит эвменидам, представительницам материнского права: οὐκ ἔστι μήτηρ ἢ κεκλημένου τέχνου τοκεός, ст. 657 след. Сл. Roscher, *Ausführl. Lex. der griech. und röm. Mythol.*, I, s. v. *Dionysos*, стр. 1046. — О куваде см. Тэйлор, *Доисторич. быт*, стр. 393—403; Лёббок, *Начала цивилизации*, стр. 15—16; Сумцов, *Культурные переживания*, стр. 171—2: когда у караибов рождается ребенок, мать вскоре принимается за свои занятия, отец же начинает охать, ложится в постель, и его навещают как больного; в продолжение месяца он выдерживает диету. Когда жена абипонца родит ребенка, муж ее ложится в постель, укутывается цыновками и кожами, чтобы не пахло на него вредным ветром, и соблюдает пост. — В селе Рудне, Смоленской губернии, муж во время родов жены стонет и охает. В с. Юриновке, Черниговской губ., Новгород-

¹ Загрей — сын Зевса и Персефоны. Он растерзан (его превращение); сердце спасла Афина. По одному преданию Зевс отдал его в напиток Семеле, и она родила Диониса; по другому — он проглотил его сам.

Северского уезда, при рождении младенца, если женщина сильно страдает и долго не разрешается, то у ее мужа развязывают воротник рубахи и пояс на штанах: в таком положении он сидит перед родильницей до тех пор, пока она не родит.¹

Кувада, как символ и предание. Сл. S. Hartland, *The legend of Perseus*, 1895, т. II, стр. 400 след. Литература на стр. 400—1. — Обычное представление о куваде (по рождении ребенка отец ложится в постель точно родильница, тогда как она занимается делом) не может быть принято исходной точкой обобщения. Дело идет о ряде табу, воздержаний и предосторожностей, которым обязан подвергнуться отец (и мать) новорожденного с целью сохранить его здоровым (стр. 402 след.). Автор толкует в этом смысле и следующий обычай у карибов: по истечении 40-дневного поста отец приглашает своих ближайших приятелей на пир; перед угощением хозяину делают на коже насечки зубом агути и затем промывают раны настоем индийского перца. Так и у аборигенов о. Целебеса: если первый ребенок — сын, то мать купает его в ближайшем ручье, а отец поджидает их тем временем, одев на себя лучшее платье и в полном вооружении. По возвращении матери купается отец; когда он выходит из воды, соседи бьют его камышевыми тростями, пока он не дойдет до дому. Затем он берет лук и пускает три стрелы через крышу своего жилища, выражая при этом пожелание счастья сыну. Толкование автора (стр. 408): в лице отца здесь впервые подвергается испытанию выносливость, доблесть и ловкость сына. Успех отца является порукой в храбрости и силе сына, будущего воина и охотника. Кувада известна в Америке; ее не знают народы, стоящие на низшей степени развития (жители Австралии, Тасмании, бушмены, готтентоты, веддахи, жители Огненной земли и друг.); мало следов у культурных народов. Касалась ли первоначально кувада одной матери и потом распространилась на отца, как полагает автор (стр. 409—10)? Очень вероятно, что водворение ее характеризует победу патриархата. Сл. также статью Добровольского о куваде в Белоруссии в юбилейном сборнике в честь Вс. Миллера (Москва, 1900 г., стр. 279).

§ 3. *Даная и Будда и вопрос о перенесении эпических схем.* — Красавица заключена, чтобы упасти ее от оплодотворения; она родит героя, бога. Мальчика, от которого ждут опасности, невзгоды (пророчество), удаляют, выбрасывают его, но он спасается, и пророчество о нем исполнено (Эдип, Ромул, Кришна,

¹ Сл. *Этногр. Обзор.*, XLIV, стр. 90 след.: Максимов, *Несколько слов о куваде* (три группы фактов, которые объединили именем кувады: 1) лежание отца в постели: он изображает из себя родильницу; 2) его пост и истязание; 3) его диэта. По мнению автора, 2) и 3) не имеют ничего общего с легендами патриархата; вопрос о 1) остается открытым для проверки, стр. 105).

Парис, Константин, сказки типа о Марке богатом).¹ Видимо, нет причины примешивать к нему мотив «заключения». Это примешение совершилось в легенде о Будде, сл. Oldenberg, *Buddha*, 3 Aufl. (1897).² Исторические сведения о Будде:³ он из рода Сакья; отец его был, вероятно, богатым помещиком-аристократом, которого только позднейшие легенды превратили «в великого царя Суддходана». Мать его умерла вскоре после его рождения; ее сестра, вторая жена его отца, заменила ему мать. Предметом воспитания тогдашнего благородного индуса были военные способности, а не мудрость *Веды*. Благородный человек должен был владеть тремя дворцами, устроенными соответственно трем временам года, зиме, лету и поре дождей (так и Будда в легенде). — Будда был женат (сын Рахула). Каким образом совершилось его внутреннее обращение — мы не знаем.⁴ В одном каноническом тексте он держит речь к своим ученикам. Рассказав им о роскоши, которой он был окружен в детстве, Будда продолжал: «В такой обстановке жил я; тогда проснулась во мне мысль о том, что обычный неведающий человек смотрит с отвращением на всякого стареющего, хотя он и сам подчинен закону старости. Точно так же относится он к болезни, смерти и жизни. В то время как я размышлял таким образом про себя, во мне исчез всякий присущий жизни жизненный подъем». — Как выразились эти факты в легенде:⁵ чудесное рождение, борьба — мотивы, предустановленные древними сказаниями, сказочными схемами, окружившими зерно: Будда — познавший.

К легенде о Будде см. также E. Sénart, *Essai sur la légende de Bouddha* (1875). Его мать, царица, зачавшая и носившая ребенка вне обычных условий, отправляется однажды в сад, лежавший поодаль от дворца; здесь, стоя под деревом, «в ту минуту, когда она подняла руку за ветвью его, она разрешилась, при посредстве Индры и Браммы, ребенком, который вышел из ее правого бока, не оставив при этом ни малейшего следа»⁶ (так в гомеровском гимне Латона перед рождением Аполлона обнимает пальму).⁷ Сенар объясняет роль дерева мифологически; может быть, простое рождение от дерева, плода? — Девственность матери Будды (засвидетельствованная уже бл. Иеронимом) содержится в зародыше во всех версиях легенды. С точки зрения мифологической, Маю оплодотворяет, действительно, ветка, которую она держит при рождении сына (так

¹ Shapur, сын Artashir'a. Легенда о нем у A. Wirth'a, *Danae in christlichen Legenden* (Wien, 1892), стр. 48—9.

² Ссылки ниже сделаны по 4-му изд. книги Ольденберга (1903). — [*Ред. акад. изд.*].

³ Стр. 112 след.

⁴ Стр. 120 след.

⁵ Стр. 96, 121 и 122.

⁶ Sénart, стр. 280 след.

⁷ *Ibid.*, стр. 285 след.

Юнона зачала Марса от прикосновения к цветку, Ovid., *Fast.*, V, 255 след.).¹ — Рассказы о детстве Будды; его женитьба, гарем в 84000 женщин, жизнь среди наслаждений;² музыка и пение, которые раздаются вокруг него, благодаря богам и бодисатвам превращаются в непрерывные предвещения; они напоминают Будде тщету чувственных наслаждений и жертвы, которые он принес в былые годы в надежде спасти когда-нибудь земные существа. Но не наставления богов, а известные легендарные встречи (больной, старик, мертвец) влияют на решение Будды; в последнюю минуту решение его находит себе опору в неприятной картине толпы спящих женщин его дворца (сравнение гинекея с кладбищем). Испуганный настроением сына, царь принимает меры против бегства (подъемные мосты, которые могли поднимать и спускать только 500 человек; рвы, стража и т. д.); он усиливает их, хотя и дает согласие на удаление сына, которого стремится удержать, окружая его роскошью и удовольствиями. Ничто не помогло: Будда велит конюшему привести своего коня и уезжает; боги усыпили всех во дворце и городе, двери сами растворились перед беглецом. Отношение легенды о Будде к легендам о Кришне; в последних буддизм нашел сгруппированными легенды и доктрины, о которых здесь идет речь.³ — Параллель к заключению и бегству Будды: Канса заключает Васудеву и Деваки, ибо сын Кришна, имевший от них родиться, будет опасен для его жизни. Ночью Кришна объявляется своим родителям в своем божественном образе; по его повелению Васудева несет его в Vraja, чтобы подменить его на место новорожденной дочери пастуха Нанды. Васудева исполняет это несмотря на все запоры и предосторожности.

Перенесение схемы о заключении девушки в житие св. мученицы Ирины.⁴ См. Н. Тихонравов, *Пам. отреч. русск. литер.*, II, стр. 146 след. Царь Ликиний въ градѣ Мегісце; у него дочь Пеленопія, «прелѣпа видѣніемъ и красна тѣломъ. яко чюдитися всѣмъ челоуѣкомъ добротѣ ея. царь же вида яко доброта ея подоблашеса лоучамъ солнечнымъ възвѣсти царици глагола свѣтлость дщери нашѣа годѣшише ми есть паче солнечнаго сияніа быти о нейже помыслихъ дѣтищюу създати столпъ. имоущи покровы. гѣ. и дверіа. гѣ. одръ. ѓ. окрестъ же столпа быти стѣнѣ, и да будутъ стрегущіи ею. сътворивъ же дщери нашей трапезу златоу. и. гѣ. чаши. и въ ней же есть злато. и вси соуди ея да будоуть злати. и. гѣ. отроковица избранны красны и свѣтлы соуща на слоужбоу чаду нашему. да будетъ же престолъ златъ и подножіе. вода же ключі всходящи до. гѣ. помость на службоу дѣтищю. да будутъ же и сади различніи во дворѣхъ имоущи

¹ Стр. 327.

² Стр. 338 сл.

³ Стр. 527.

⁴ О мученицах имени Ирины сл. AASS, 5 май, II, стр. 4—5 (сл. VII, стр. 588); 16 апр., II, стр. 404; 28 июль, VI, стр. 602—11.

плоды царскы. и егда видеть дщи наша въ столпъ. да въсходитъ. Апелианъ старецъ оучитель ея, и тако невидимо за запонами да оучить дщерь нашу книгамъ, въ оурочныи часъ да всходитъ и исходить». Здание построено, отецъ вводитъ дочь: там она проживет, пока не достигнетъ «къ браку общему. не скорби же чадо девать десать и ѿ бгъ — видуть съ тобою. на прѣмостѣ коемъ-ждо поставлю. ѿ бгъ съхраняющъ тя»; с ней будетъ 14 отроковицъ. Кария будетъ имъ старейшина, а ей советница. Пеленопия плачется: она не услышитъ голоса матери, не увидитъ ни солнца, ни птицъ и т. д.; ее родители оплачутъ ее еще живую. Царь запечаталъ внешнюю дверь своимъ перстнемъ. Апелианъ обучаетъ ее, не видя ее. Однажды она видитъ «восточными дверьми входящъ голубьъ имоущъ соучецъ масличень. и положи на трапезѣ изиде». Затемъ орелъ кладетъ на трапезу венецъ; воронъ принесъ свившуюся змею и также положилъ. Апелианъ толкуетъ видение: «голубьъ сказаніе есть силѣ и сщїюу вѣтвь же масличнаа знаменіе повелѣніемъ и обновленіе крещенїа. орелъ же царь силныи и велїкъ. а свѣтайса вѣнецъ избраннымъ и свершеннымъ на спѣхъ. Вранъ же царь немощныи искусникъ зломъ. а святаа зміа гоненъе праведникомъ и страсть и скорби и нестроенїю... Ты звана еси великимъ царемъ и тѣи вса явить». Царь приходитъ посмотреть на дочь, ибо она «доспѣ оуже къ браку общему». Ее лицо сияетъ какъ солнечный лучъ; онъ предлагаетъ ей повенчать ее, пусть скажетъ, «когого ты царя сынъ годѣ ешь». Девушка проситъ дать ей срока на 7 дней. По уходе отца она обращается къ идоламъ; если они боги, пусть скажутъ ей, быть ей замужемъ или нетъ; отецъ ее нудитъ, а она предалась вдовству, смиренїю сиротства, скорби бесчадїа, житью печали. С той же мольбой она обращается къ тому, кого исповедаютъ галилеяне. Ночью ей являється ангелъ и вещаетъ: она назовется не Пеленопией, а Иринией, многихъ обратитъ къ богу, и имя ее будетъ велико и дивно по всей вселенной. В ту же ночь явится къ ней Феотимъ, «отъ Павла апостола оученїа вѣдомъ имать бо тоу эпистолаа и почитаетъ». Являється Феотимъ (столб-башня чудеснымъ образомъ расселся), креститъ девушку, нарекаетъ ей имя Ириния; она свергаетъ идоловъ с помостовъ. — На другой день, когда отецъ и мать пришли за ней, она поучаетъ ихъ истинной верѣ. Она вступаетъ въ городъ при общемъ ликованїи. Здѣсь являється ей демонъ («приставникъ Аполонъ пьрвыи инеохосъ идоломъ... оучитель прелюбодѣемъ и любодѣемъ питаа поитыи и свазаа многи. възхъвомъ поспѣшникъ. и вожь татемъ. другъ малакїевъ и глумитель пѣаницамъ. съложъ елиномъ»), велитъ удалиться изъ города, иначе онъ грозится разжечь на нее отца. Такъ онъ и делаетъ. Ликинїи изгоняетъ изъ палатъ жену, велитъ дочери пожрать богамъ (она говоритъ о нихъ, что они «плодъ бо суть родству огна»), велитъ подвергнуть ее мученїю, привязать передъ конями, впряженными въ колесницу, но совершается чудо: одинъ изъ коней провещилъся, откусилъ царю правую руку,

и он пал мертвым. Ириния воскрешает его, он объявляет себя христианином и идет спасаться вместе с женою в «столп», а граждане пусть ищут себе другого царя. — Прослышал об этом царь Седекия; пишет Ликинию («обладающему всею вселенною Ликинию»); тот отвечает ему («владыцѣ земля и моря»), предлагает свое царство. Седекия воцаряется во граде (Мегидьск), велит епарху Орву (далее: Аруву) призвать Иринию (она жила у Апелиана). Она спрашивает: «что ма еси звалъ вышнии всѣхъ царей?» Он отвечает: «сѣдевѣ и стажемса о мирѣ. и о любви». Она не хочет сидеть в сонме суетном, не пугается и мучений, выходит из них неврежденной; гонения на мученицу возмущают граждан, они выгоняют Седекию из города, побили его камнями. Вернувшись в свой город, он скончался. Его сынъ, Савах, «миноувшиже дни восемь маиа прииде въ градъ Мегидьскъ. съ многимъ гнѣвомъ». Граждане боятся его мести, боятся за Иринию, которая готова выйти ему на встречу, но некий муж Александр успокаивает их: они видели чудесную силу Иринии, Ириния поражает слепотою царя и его войско, но по мольбе его вернула зрение. Тем не менее на другое утро он подвергает ее мукам. Ангел Азаил поражает царя и с ним много нечестивых; он приводит к Иринии и демона, поразившего болезнью новорожденного ребенка; демон говорит, что его послали «человѣци вадниці», «гонты... димаи нефалие, живоушей прі велицѣмъ столпѣ трепезари»; они наказаны, сторели («възгорѣса огнь въ сердце ихъ»). — Является Феотимъ, идет с ней в столп к ее отцу и матери, с ними все, готовые уверовать; все крестятся. — К Иринии являются двое прокаженных; она молится; является ангел, и на месте, где он стоял — источник; она велит прокаженным вступить в него: «се источникъ Иерданъ есть. въ немъже очистиса Нееманъ Асурьскы. егоже благослови пророкъ Елісеи». — «Сътворишиже еи три лѣта в Мегидехъ. възискаше ея отъ цара Ноумеріана сына Севастіана. приведенаже бысть ко Калинику етеру. хранимаже бѣ до пришествіа его». Через четыре дня ее привели к царю, который обвиняет ее, что ради нее Ликиния лишила царства, «братъ же Седекіа вины ради сѣа оумре. и сына ми его Савора (раньше: Савах) си оумори». Он велит ей пожрать богам, подвергает мучениям, но сам убит ангелом; в граде Калничьстве многие крестились. По скончание 30 дней «дошодъ епархъ Ваводонъ (иначе: Ваводіян) въ градъ Конъстантинъ», призвал Иринию мучить ее, но сам становится христианином. Является Феотим и крестит многих. — Царь персидский Савор (отличный от Саваха — Савора?!) велит привести святую в град «Меидьскъ», велит ее рассечь и похоронить. Ангел воскрешает ее; «она створи во градѣ Меницѣ (?) дни ѿ... аже... пришедъ иереи божіи Ефеотимъ». Затем она идет в град Мегидьск (где находит отца умершим). Облако перенесло ее в Эфес; к ней приходит Апелиан. Вместе с ним и семью мужами она выходит

за город, видит «раку мраморану», велит положить себя в нее, сверху твердый покров, и четыре дня не трогать раки. Тела ее не нашли; «почише мѣсяца маиа .Ѡ. день сеи же написа Апеліанъ старецъ».

Греческий текст жития св. Ирины у А. Wirth, *Danae in christlichen Legenden* (Wien, 1892) стр. 115 след.¹ Там же стр. 105 след.: *Мучение св. Варвары*, сл. стр. 13 след.: при Максимилиане жил в Гелиополе топарх Диоскор; у него одна дочь, красавица Варвара; он построил для нее башню, где ее никто не видит. За нее сватаются, она не хочет выйти замуж. Когда ее отца не было дома, она вышла к рабочим, строившим в доме баню с двумя входами, и велит сделать третий, в честь св. Троицы. Когда баня была выстроена, водоемы наполнились сами собою; Варвара освятила их молитвой и крестится; отцовские идолы разбиты ею. В *Legenda aurea* ее обращение рассказано иначе: Варвара пишет Оригену, прося его наставить ее о Христе; тот посылает к ней пресвитера Валентина, который является под видом врача из Александрии и крестит ее (следуют мучения). — Св. Варвара, как покровительница Сирии; в X веке день св. Варвары — главный праздник в Антиохии; первый монастырь в честь ее в Эдессе в 1072 г.² — Св. Христина, тайная христианка; отец запирает ее и 12 девушек в башню, не желая выдавать ее замуж: пусть посвятят себя служению богам и молитве о благе города. У Петра de Natalibus она заперта в башню вместе с 12 товарками «juxta ritum indigenarum», и крестит сам Христос; оттуда ее имя.³

Christina mirabilis, 24 июня, AASS, julii, V, 637: на долю ее, как младшей дочери, выпадает самое низкое занятие — пасти овец; жизнь ее полна лишений, силы оставляют ее, и она умирает. Ангелы ведут ее душу в чистилище и рай. Господь предлагает ей либо остаться, либо вернуться на землю, чтобы взять на себя муки и наказания грешников. Она избирает последнее; очнулась в церкви, где стояло ее тело и поднялась с ложа как птица. Жилищем ее стали деревья и купола церквей; с целью искупить осужденных стала она бросаться то в огонь, то в застывшую воду, то под мельничное колесо. Родственники словили ее, запирают; она снова улетает; умирает и снова воскресает, к третьей жизни, которую она проводит в созерцании, без чудес. Только временами исходила из нее необычайная музыка, столь прекрасная, что ее не могли воспроизвести никакой голос и никакие музыкальные инструменты.⁴

Иосиф и Асенет (сл. Battifol, *Studia patristica*, I, *Le livre de la prière d'Aseneth*, 1889, Paris). Египетский Гелиополь

¹ О рип. *ibid.*, стр. 99 след.; см. *Bibl. hagiographica graeca* ed. Hagiographi Bollandiani, s. v. *Irene*.

² Стр. 15.

³ Стр. 20 след.

⁴ Стр. 22—23.

является местом действия одной агадийской легенды («молитвы Асенет»), примыкающей к истории Дины и Сихема, всплывающей впервые в одном талмудическом памятнике IV в. по Р. Х. В более распространенном виде история Асенет появляется в греческом сборнике Захарии Митиленского (ум. ок. 540) (дошедшем, однако, до нас лишь в сирийском переводе); переведенная затем на арабский, коптский и армянский языки, она легла, наконец, в основу персидских поэм *Юсуф и Зулейха* Фирдоуси и Низами. Красавица Асенет была дочерью гелиопольского жреца Пентефра. Многие бы стали просить ее руки; но она жила в высокой башне, стены которой были покрыты золотом и драгоценными камнями, в обществе семи подруг. В доме ее было трое дверей, выходящих на восток, полдень и запад; дом был окружен высокой стеной с четырьмя воротами, которые охранялись стражей. Вокруг же был раскинут пышный сад, в котором цвели цветы и журчал ручей. Асенет отказывается от брака с Иосифом, министром фараона, которого предлагает ей отец. Ночью, после разговора с отцом, является ей ангел, по внешнему своему виду Иосиф, и приветствует Асенет смущена, не зная, как принять гостя. Однако в соседней комнате она находит посланный небом хлеб необыкновенной белизны и мед. Она разбивает золотые и серебряные идолы и выбрасывает их беднякам, а свою царскую пищу отдает псам и постится. Раздается голос архангела: «отныне ты приняла посвящение, имя твое в книге жизни, и ты будешь называться впредь не Асенет, а «градом убежища», ибо многие народы укроются в тебе, чтобы покаяться». Сказав это ангел благословил ее и ее семь подружек. Талмудическое сказание ничего не знает ни о башне, ни о посещении ангела; очевидно этот эпизод включен христианским пересказчиком, включен неловко, ибо девственница Асенет все же выходит замуж за Иосифа (стр. 29). Легенда об Асенет в тексте Захарии Митиленского составила под влиянием легенды об Ирине (?) в Сирии, в Гелиополе у Ливана. — В парижской ркп. легенды об Ирине: Ирина была заперта, дабы Гелиос не повредил ей (стр. 39). Горы, сестры Ирины, у Гесиода *Dike* и *Eupomia*. У Аристофана Зевс велит заключить Ирину в пещеру, угрожая смертью тому, кто ее откопает (стр. 41). — По Табари и Мирхонду — Ездигерд передает своего сына, Бахрам Гора, князю Хиры, Номану, дабы он воспитал его вдали от мира в пустыне. Номан пригласил известного зодчего Синимара и приказывает ему выстроить для своего питомца замок. Номан любит здание, а Синимар говорит, что если бы он был уверен, что получит сполна условленную плату, он выстроил бы здание, которое вращалось бы вместе с солнцем и отливало бы поутру — голубым, в полдень — белым, а вечером — желтым цветом. Рассерженный Номан велит сбросить его с вершины дворца. — Бахрам Гор просит дать ему наставников; когда ему было

12 лет, он превзошел всех своих учителей. Номан беседовал однажды со своим визирем о великолепии замка и спросил его, видел ли он когда-либо что-нибудь подобное. Визирь ответил отрицательно, но пожалел о бренности сооружения. На вопрос князя о том, что же стоит незыблемо, он отвечал: то, что у Господа на небе и что достигается отрешением от мира. В ту же ночь Номан отрекся от власти и, обрядившись в рубище, исчез; с той поры его никто никогда не видел.

К мотиву о бочке, ладье и т. п., куда посажена девушка с ребенком и т. д. — Н. Usener (*Sintflutsagen*, Bonn, 1899) ¹ сближает этот образ с *λάρναξ*, *κιβωτός* греческих сказаний о потопах (стр. 80 след.). Разобраны легенды о Персее, *Αἰγῆ* и ее сыне (от Иракла) Телефе, вариант легенды об Эдице (*λάρναξ*) и др. греческие; румынская сказка о *Florianu*, ² легенда о Григории, ³ сербская песнь о найденныше Симеоне ⁴ и т. д. — Вместо *λάρναξ* является и ладья (стр. 115 след.). Легенды такого рода Узенер объясняет эпифанией светлого божества (вместо него его образ, стр. 134 след.). Соответствующие христианские легенды указаны на стр. 136 сл. — Либо вместо *λάρναξ* и корабля — рыба, стр. 138 след. (стр. 140 след.: Эрос-мальчик на дельфине; стр. 143—4: то же в христианских легендах; сл. стр. 147 след. Сюда же, стр. 168 след.: легенда о пресвитере Лукиане Антиохийском, ум. 311, тело которого, брошенное в море, вынесено было дельфином; его культ в *Drepanum* = *Helenopolis*).

4⁵

Отец принадлежит другому роду, чем сын; племянник ближе к дяде по матери, чем к отцу; мать принадлежит роду мужа.

I. Бой отца с сыном.⁶ *

§ 1

A. — Busse, *Sagengeschichtliches zum Hildebrandsliede* в *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur*, т. XXVI, стр. 1 след. (1901).

¹ Сл. *Religionsgeschichtliche Untersuchungen*, III.

² [A. Schott, *Walach. Märch.*, стр. 265.].

³ [J. Grimm, *Kl. Schrift.*, 5, 277; 4, 222 и R. Köhler в *Germania*, XIV, 300 сл., XV, 284 сл. — *Ред. акад. изд.*].

⁴ [См. *Talvj, Volkslied. der Serben*, I, 71 сл.].

⁵ Вместо заглавия автор выписывает здесь три-четыре сюжета из анализируемых ниже. Мы предпочли оставить отдел 4-й, являющийся прямым продолжением 3-его, без заголовка и выделить каждый из сюжетов в особый параграф. [*Прим. редактора акад. издания.*]

⁶ В легенде о Персее его деду Акрисию напроорочено, что он падет от руки своего наследника. Мотив, идущий через всю греческую теогонию (Уран, Кронос, Зевс).

Автор считает *Песню о Гильдебранде*¹ копией оригинала, сделанной двумя писцами после 800 года. Оригинал был верхне-немецким, точнее восточно-франкским. Таким образом, *П. о Г.* — отражение верхне-немецкой, а не саксонской (как полагал Кегель) версии Дитриховой саги, если вообще в эту пору можно различать сагу верхне-немецкую от нижне-немецкой.

Варьянты: 1) *греческие* (Цирцея посылает Телегона, прижитого ею с Одиссеем, на поиски отца; О. бьется с ним и убит. — Бой Геракла с Зевсом у Тцетца. — Лай и Эдиш). — 2) *Персидский* (Шах-наме Фирдоуси, 980—1011 г.); эта версия должна быть древнее: Рустем прижил с туранской принцессой Техминой сына Сохраба (оставил ей драгоценный оникс для дочери или сына). В битве туранского и иранского войска отец встречается с сыном. В первый день битва кончилась ничем; во второй побеждает Сохраб, но, обманутый стариком, падит его. В ночь Рустем, с помощью горного духа, усваивает себе избыток силы, переданный им духу в юности, после чего легко справляется с сыном. Только тогда узнает он, что Сохраб его сын. — 3) *Кельтские версии*. Кухулайн приживает с феей Айфе сына Конлаоха, которому он, уходя, оставляет кольцо и три магических слова. В поисках отца Конлаох приплывает в Ирландию. Следуя волшебным словам, он отказывается открыться витязям Конхобара. Кухулайн хочет принудить его к тому силой, но юноша одерживает над ним верх. Кухулайн бежит, отправляется за волшебным копьём *gae bolga*, которым он и пронзает Конлаоха [ркп. XIV в.; сага известна уже в X-м в. Буссе приводит вариант, записанный Campbell'ем, где мать заклинает сына не произносить своего имени, пока его к тому не принудят; вариант Макферсона и третий по ркп. XV в.²]. — 4) *Французские и зависящие от них версии*. *Lai de Milun*: сын Милена от какой-то дамы воспитывается у ее сестры, идет разыскивать своего отца; тетка дает ему кольцо, как знак признания; побеждает отца на турнире и открывается ему (*lai* написано позже 1170 г.). * *Lai de Doon* (одновременно с предыдущим): то же содержание; Доон женится на девушке из Daneborg, вернее Edenburg, и несколько дней спустя отправляется в поездку; новорожденному сыну он оставляет золотое кольцо, как примету. Далее развитие, как в *Lai de Milun*. *Floovant*: Флоован изгнан отцом Clovis'ом, который вызывает его на помощь себе против персидского эмира Galiens, но в схватке отец и сын встречаются враждебно. Флоован уже свалил отца, хочет прикончить его, когда Richiers кричит ему, что это его отец; происходит признание (оригинал XII века. Буссе не считает вероятным принадлежность этого эпизода оригиналу). — *Gor-*

¹ Литература вопроса, стр. 4—7.

² О. с., стр. 12—13.

mond et Isembart (рпк. XIII в., оригинал XI в.): Изанбар встречается с отцом, Бернаром, сваливает его с коня; язычники обращаются в бегство, вместе с ними Изанбар, который чувствует приближение смерти... — *Raoul de Cambrai*: Бернье увозит Беатрису; на пути в С. Жиль она родит Жюльена; на путников нападают сарацины; Бернье попадает в плен к султану Corsable, которому помогает в войне против эмира «de Cordes»; по этому поводу он бьется с юным язычником Corsabré и решает дело в пользу Корсабля. Корсабре хотят казнить, но он оказывается Жюльеном, и все кончается миром (XII в.). — *Aliscanz*: Ренуар, сын сарацинского короля Desramez, похищен морскими разбойниками и продан королю Людовику, бьется позднее с отцом; тот объявляет ему, кто он, но Ренуар ударом дубины ломает отцу несколько ребер, после чего разражается громкими криками раскаяния (до 1200 г.). — *Parise la duchesse*: герцог Raymond изгоняет свою жену Паризу по наущению изменников; на пути она рождает сына Hugues, которого похищают разбойники, передающие его венгерскому королю. Он идет искать отца; сначала встречается с матерью. Между тем Raymond совершенно опутан клеветниками, только верный Clarembaut защищает Паризу; к ней является, вместе с сыновьями Кларанбо, Гугон; в бою он встречает отца, выбивает его из седла, но падает, так как знает, что он его отец; признание, раскрытие клеветы и примирение происходят только очень поздно (вероятно ок. 1230 г.). — *Richars li biaus*: содержание сходно с *Sir Degoré* (см. ниже). — *Guilhem de la Barra*; отчасти сходно с *Декамероном* II, 8: Гильем бежит вместе с двумя своими детьми. Их разлучают с ним. Позже, не зная того, он становится сенешалом своей дочери и должен биться за своего сеньера с королем Армении. Со стороны последнего выступает усыновленный им сын Гильема. Два раза побеждает юноша; на 3-ий он признает отца по военному клику: *Barra! Barra!* (ок. 1318; автор Arnaut Vidal de Castelnoudari). — *Gaufrey* (XIII в.). Бой Robastre'a с отцом Malabron'ом, «le luiton», который принимает образы коня и быка, чтобы испытать храбрость сына. — *Baudouin de Sebourg* (XIV в.): бой bastard de Sebourg с Бодуэном с признанием. — *Prise de Pampeleine* (1325 г.): король Mauzeris и его сын Isoriés взяты в плен; Изорье принимает христианство и бьется с отцом, обратившимся в бегство. — *Tristan li Léonois*: «Apollo l'aventureux» убивает отца своего Садока, приняв его за другое лицо. — *Regina Anchroja*: Renaud de Montauban прижил с сарацинской принцессой Constance сына Guidon le Sauvage; покидая ее, оставляет ей перстень, как знак признания. Гидон едет ко двору Карла на поиски отца и, желая испробовать, такой ли он герой, как говорила ему мать, вызывает на поединок палатинов Карла; многих он победил, бой между ним и отцом колеблется, пока Гидон не открывает, кто он. — 5) *Немецкие версии: Biterolf*

(вскоре после 1200 г.): Dietleip выезжает искать отца, давно уехавшего «auf Abenteuer»; бьется с ним в битве между Heunen и Reussen (Pölänen); признание совершается при помощи Ruedegêr'a. — *Ortnit* (ок. 1225 г.). *Démantîn* (между 1251—70). *Wigamâr* (после 1250). — 6) *Английские версии: Sir Triamour. Sir Eglamour of Artoys. Sir Degoré*: рыцарь совершает насилие над заблудившейся дочерью английского короля; на прощанье он дарит ей пару перчаток и свой меч, острие которого берет, однако, с собой, как приметку; принцесса родит сына, которого бросают на произвол судьбы; его воспитывает пустынный; позже перчатки приводят к признанию матерью, меч — к признанию отцом. *Guy of Warwick*. — 7) *Датская версия: Holger Danske*. — 8) *Русские и византийские версии*: былины об Илье; Еруслан (=Рустем), Светлана и Мстислав (по Буссе, *Fürst Wladimir und seine Tafelrunde*, 1819, V, стр. 22). 'Ο δὲς τοῦ Ἀυδρούχοου (Legrand, *Rec. de chansons pop. grecques*, Париж, 1874). Армури (Веселовский в *AfSIPh*, III, 549). Саул Леванидович. — 9) *Одиноко стоящие версии: Anssaga bogsvæigis* (в *Fornaldarsögur*, II, 325). Цыганская баллада (у v. Wlislöcki, *Magazin f. Litt. d. Ausl.*, XIX, 386). *Возвращение Jen kuei* (китайская, у Liebrecht, *Zur Volkskunde*, стр. 214).

В. — Различные типы образования саги и предполагаемая исходная точка старой *П. о Г.* (Буссе, *о. с.*, стр. 25 след.): а) трагический тип (Рустем, Илья, Телегон, Кухулайн, Гильдебранд); б) примирение в финале (французские и от нее зависимые версии и византийско-русские); в) смягченная, «abschwächende», группа Jiriczek'a¹ состояла бы из поздней версии *П. о Г.*, некоторых редакций песен об Илье и поэмы о бое Финна и Ойсина, найденной Куно Мейером.

б) Тип с примирением. Трагический тип древнее; примирительный (судя по *Lais de Milun* и *de Doon*) указывает на существование кельтско-бретонской версии до 1170 г. такого именно содержания. Так как древняя кельтская сага о бое отца с сыном кончается трагически (Кухулайн и Конлаох), то высказывается предположение, что эта сага была перенесена аремориками в их новое отечество и здесь была переработана ими в редакцию, представленную обоими французскими *lais*. — Необходимо отметить, что в большинстве французских обработок сын является победителем, тогда как в большинстве трагических версий отец убивает сына. Такая трактовка сюжета объясняется также из старых кельтских саг, так как и здесь одолевает сначала Конлаох, и только волшебное оружие старика помогает ему одержать в конце концов верх (подобный ход событий в персидской саге, *может быть*, резуль-

[¹ O. Jiriczek, *Deutsche Heldensagen*, т. I, 1898, стр. 273 сл.: Hildebrand und die Wulfinge.]

тат сознательной художественной обработки). Этим ослабленным типом, уже спустившимся к уровню сказки, овладела Marie de France и неизвестный автор *Lai de Doon*; далее он делается *toile érique*, отзывающейся и во французских подражаниях.

Вступление почти везде одно: отец на чужбине родит сына, ему, как приметю, оставляет кольцо или нечто подобное, и сын отправляется на поиски отца. Встреча описана различно: в древнейшей версии (*Milun* и *Doon*) местом ее является турнир, либо случайная схватка, либо бой, решающий судьбу битвы между двумя народностями, войсками и т. д. Автор находит тот же тип в византийско-русских сказаниях (Саул Леванидович, Армури, сын Андроника) и предполагает для них заимствование с запада (стр. 30).

с) Группа смягченных версий. Разумеется версия поздней саги о Г.: Гильдебранд знает, что неизвестный храбрый воин — его сын, который вызовет его на бой. Хотя одного слова было бы достаточно, чтобы предотвратить поединок, ему, однако, хочется заставить юношу убедиться в его превосходстве; вот единственная причина боя, которому только предательский удар Алебранда и отказ назвать себя придают слегка трагический оттенок (стр. 32 след.).

Буссе считает предательский удар мотивом, принадлежавшим старой, трагической песне о Гильдебранде; отказ назвать себя — таким же мотивом в другой ее версии (перед автором *Тидрекссаги* были обе версии). Тот и другой вели к трагическому исходу; смягчение произошло вследствие новой обстановки, в которой оказался эпизод о бое. По старой песне, Гильдебранд стоит во главе гуннского войска; сын его находится в рядах готской рати. Они встречаются, и между ними, естественно, происходит кровавый бой. В позднейшую пору иначе: Дитрих возвращается на родину в сопровождении Гильдебранда и Герраты и возвращает свои владения без боя, так как дядя его, Эрменрих, умер. В этой обстановке трагический исход боя казался нарушающим картину, и его заменили, под влиянием франц. эпических песен, примирением в финале (стр. 34 след.) (?), при посредстве нижненем. *Spielmannsdichtung*. От старой саги осталась лишь победа отца, которая слишком глубоко проникла в народное сознание, чтобы в этом мотиве можно было что-нибудь изменить (во франц. «Roman-turus» побеждает в большинстве случаев сын, или битва не решается ни в ту, ни в другую сторону).

Автор не решает вопроса об отношениях кельтского, смягченного, типа к французскому. Остается только разобраться в «смягченных» версиях об Илье. Они прямо противоположны нашей поздней *П. о Г.* Тогда как эта последняя является исторически поздней переработкой саги, так наз. смягченная версия в русском эпосе является составной частью старой тра-

гической саги; и самое смягчение не есть переработка, а неполный ее пересказ. Неизвестно, был ли примиряющий эпизод исконной частью старой саги или он введен позднее; во всяком случае, нельзя говорить об ослабляющей *тенденции*, как в ранней *П. о Г.*, так как в русских былинах мирный конец первой схватки между отцом и сыном служит только тому, чтобы подчеркнуть предательство сына и оправдать отца.

а) Трагический тип и старая *П. о Г.* Финал *П. о Г.* (стр. 38—48) — трагический, как у кельтов, персов и русских. Устраняя гипотезу зависимости одной версии от другой, как и гипотезу перенесения (персидский вариант всего ближе к ирландскому, посредствующие географически варьировали его содержание), автор считает вероятным самозарождение сюжета, вызванного сходными условиями быта и жизни, не смущаясь сходством подробностей ирландской и персидской версий, побудившим Nutt'a к гипотезе индогерманского (ран-Aryan) происхождения саги,¹ Jiriczek'a к предположению мифической основы.

Отличие германской версии от других (стр. 48—52). — В *П. о Г.* отец возвращается домой после тридцатилетнего изгнания, тогда как во всех прочих версиях сын, прижитый отцом во время похода, отправляется на поиски отца, которого он знает только по имени. Jiriczek делает интересное предположение, что старая сага подпала здесь под влияние псевдоисторических отношений Дитриховой саги. Гипотеза эта была бы необходимой, если возводить вслед за Jiriczek'ом существующие версии саги к одному индоевропейскому источнику. В ряде других версий аргументировка также иная: в ирландско-персидской версии сын побеждает сначала множество врагов, — и только под конец, с разрешения короля, вступает в борьбу с сыном его отец. Ничего подобного нет в *П. о Г.* Особенно интересно, что в ней совершенно отсутствует мотив отказа назвать себя; отец знает раньше, кто стоит перед ним, и все-таки бьется с сыном и убивает его. Kögel, *D. Lithgesch.*, 234, объясняет этот исход предательской выходкой сына, засвидетельствованной поздней *П. о Г.* и *Тидрексагой*. Это — эпизод, подтвержденный песнями об Илье и, вероятно, существовавший и в старой *П. о Г.*, что вместе указывает на трагический исход (сл. мои *Южно-русс. быliny*, II, 327 след.).

С. — *П. о Г.* как памятник остготского эпоса, стр. 52 след.²

[¹ Nutt, Problems of heroic legend (в The Second International Folk-Lore Congress 1891, Papers and Transactions, Lond. 1892, стр. 113 сл.)]

² Литература: Kauffmann, в *Philologische Studien* (Festgabe f. Sievers, 1896, стр. 124 след.).

Luft, *Die Entwicklung des Dialogs im alten Hld.*, Berlin, 1895.

Joseph, *Der Dialog des alten Hl.* в *Zs. f. d. Altert.*, 43, 59 след.

Boer, *Zur dänischen Heldensage* в *P. B. Beitr.*, 22, 342 след.

Heinzel, *Über die ostg. Heldensage* в *Wien. Sitzber.*, 119, стр. 1 след.

Kögel, в *Pauls Grundriss*, 2a, 174, и *Literaturgeschichte*, 210 след.

Д. — Гильдебранд (стр. 59 след.): в песне враждебная встреча на границе; Гильдебранд — идеальный тип майордома; Уланд видел в нем Птолемея, друга Теодориха; ср. Фредегара и *Gesta Theoderici*. Предположения Моне и Гейнца о том, что в *Gesta Theoderici* речь идет о подвигах не нашего Теодориха, а действовавшего позднее Теодориха Страбона, предводителя готских добровольцев, колебавшегося между симпатиями к Амалу и Византии, основывается на неверном понимании слов: *nam ille alius Theudericus (Theudoris) regi filius, natione Gothus fuit*. Этот другой Теодорих — не остготский, как полагал Моне, а вестготский, брат Thorismund'a. — Буссе считает, вместе с Мюлленгофом, Гильдебранда = Генсимунду, о котором ходили песни и сказания: *santabilis... relationibus... cunctorum adtestatione praesonium* у Кассиодора. Он был майордом *Walamêr'a*, *Widimêr'a* и *Theodemêr'a*. Теодориха смешивали с его дядей Валамером — латинские авторы; греческие же считают Валамера его отцом, что объясняет и пребывание Теодориха при дворе Аттилы: Валамер был приближенным, советником последнего. Готы не знают этого смешения: отец Теодориха у них *Theodemêr* — *Dietmar*, к которому Генсимунд находится в тех же отношениях, как к Валамеру. Перенесение Генсимунда могло, стало быть, произойти от Теодемера к Теодориху. — По мнению Jiriczek'a Гильдебранд мог фигурировать в песне о бое отца с сыном; это имя и перенеслось в готскую сагу, заменив Генсимунда. — Буссе устраняет сближение Кауфмана: *Hildebrand = Heime*.

Род Гильдебранда и его облик (стр. 66 след.): в старой *П. о Г.* отец Гильдебранда — Герибранд (так еще в *Wolfdietrich* и в приложениях к *Heldenbuch*; в *Child Horn* — Герибранд и Гильдебранд — сарацины): сын старого Гильдебранда. Гадубранд, в *Dresdener Heldenbuch* — *Ollebrant*, в *Тидрексаге* — *Alibrandr*, в поздней *П. о Г.* — молодой Гильдебранд. По *П. о Г.* он существовал уже (*barn unwahan*) в пору бегства Гильдебранда, по *Тидрексаге* он родился позже. Лишь вскользь упоминается (ст. 21) о жене Гильдебранда (*prât in bure*), которая позже получает типическое имя матери героя Уоте (*Uote*).
Отношение Гильдебранда к Отахеру (стр. 68 след.). —

Е. — Сага об изгнании. Каким образом Теодорих, изгнавший Одоакра, оказывается им изгнанным? (позднейшая сага делает противниками Дитриха Эрменриха и его советника *Sibich-Bikki*).

Представление готом, что они имеют больше прав на владение Италией, чем Одоакр и его войско, сложилось у них по-немногу, ибо его едва ли можно объяснить одним только фактом получения Теодорихом официального титула от императора Зенона. Такому взгляду могла способствовать память о походах вестготов и других германских народов в Италию, а также

остатки полчищ Алариха и Радагайса и воспоминание о походе дяди Теодориха — Видемера (несколько десятилетий раньше Т.), рано умершего, преемник которого, носивший то же имя, по заключении мира с императором Глицерием, перебрался на юг Франции, где соединился со своими родичами, вестготами. Появление Амала объяснялось, таким образом, как появление героя, призванного готами против притеснявшего их Одоакра (стр. 70 след.). Такой взгляд выясняется из выражений Исанна Антиохийского (v. Mommsen в *Hermes*, 6, 332), Эннодия (*Paneg. dictus regi Theodorici* в *MG*, Auct. ant., 7, 268). Fredegar, гл. 56: temporibus imperatores Honoriae regnum Gothorum post captam Romam befaria deuisione partitur; часть поселившихся в Этолии подчинилась императору Льву и с его согласия: Theodericus natione Macedonum permissum Leonis imperatores principatum adsumit... Ab Odoagro rege et Erolis seo et reliquas uicinas gentes eorum adsiduae uastarentur, per legatus Leonem imp. postulauerunt, ut Theudericum eis institueret patricium, ut per ipsum adversariis resisterent... В *Gesta Theodorici* (Vita ex Haimoino hausta, cap. 1): qua de causa Romani et maxime Gothi legatus ad Leonem Constantinopolitanum imperatorem dirigunt, oratum ut sibi aliquis mitteretur principum. Автор заключает, что здесь мы видим исторический, официальный, законный титул Теодориха связанным в народном воззрении с эпохой пребывания готов в Италии (но ни τοῦς ἑρῶς, ни προπινουοῦν τουοῦν Иоанна Антиохийского и Эннодия не говорят о готах, а разве о германцах в Италии; а Фредегарий и *Gesta* свидетельствуют о вызове патриция Теодориха против герулов в Италии).

Дальнейшее развитие саги совершилось у других немецких племен, например, алеманнов: здесь окрепло представление об Италии, как законной родине остготов; *Quedlinburger Chronik* 3, 31: Theodericus, Theodmari filius, ex Ostrogotis, id est qui olim in Italia remanserant Gothorum (сл. Hermannii Augiensis *Chron.*, 5, 84 и *Хрон.* Бернарда, 5, 411). Раз такой взгляд укрепился и исчезло воспоминание о посылке Теодориха Зеноном, которое и Фредегарий почерпнул из книжного источника, сага должна была предстать в другом освещении. Одоакра стали представлять готом (Isidor, *Hist. Gothorum*, 282; Comes Marcellinus 93: Odoacar itidem rex Gothorum, и *Quedlinb. Chronik*: Odoacar, rex Gothorum, Romam obtinuit). На ряду с этим сохранилось воспоминание о *завоевании* страны Теодорихом и о его борьбе с Одоакром. Теодорих не завоевывал чужую область, а отвоевывал свою, из которой был изгнан Одоакром, таким же готом, как и он, родственником, по личной вражде (*nid*): позднейшая замена Одоакра Эрменрихом совершилась также не у готов и отвечает циклической тенденции позднейшей саги. Посредствующая форма в *Кведлинбургской* и *Вюрцбургской хронике*, 31, 11 след. и 23, 43 след., и у Ekkehard von Aurach, 11, 85: Эрменрих изгоняет Теодориха *patruelem suum* (Одоакр-

играет здесь роль Сибиха немецких сказаний) (стр. 74). Если *Кведлинбургская хроника* опирается в данном случае на древнюю сагу, то старая *П. о Г.* указывает на те же воззрения: Otacher мог выступать в роли Сибиха, советника Эрменриха, либо самого Эрменриха. — Изгнание (76 сл.): Одоакр (resp. Эрменрих) изгоняет Дитриха (надо заметить, что сага не называет родиной Теодориха просто Италию, но Верону, и что завоевание Дитрихом Италии есть только следствие его возвращения из изгнания), который удаляется к гуннам (так в *П. о Г.*), ко двору Аттилы (так во всех позднейших сагах: смешение Теодориха с его отцом Теодемером). Но в *Жалобе Деора* (14 след.): þeodric áhte þritiz wintra Mæringza burz: þæt wæs monezum cūþ. По Гейнцелю (*Ostgot. Heldens.*, 9 след.) Mæringzas — старое эпическое прозвище готов; на рунической надписи на камне в Rök говорится о þiaurik'e, сидящем на коне: sitir nu karuR a kuta sinum skialti ub fatlaþR skati marika. О распространении этого имени (Gothi Meranare в *Регенбургских глоссах*, Theodoricus rex Mergothorum et Ostrogothorum, в прологе к Ноткерову *Бозцию*) и его предполагаемом происхождении (Valameriaki?) сл. Гейнцель, цит. раб. Очевидно, говорится не о царствовании Теодориха в Mæringza burz, а об изгнании. Меринги требуют иного объяснения: Кегель переводит: Hunnenland; Буссе напоминает Mēran готско-срвrxнем саги, обозначающий не Италию, а прежние места жительства готов, специально восточный берег Адриатики (Истрия, Кرواتия, Далмация. Ср. v. Bahder, *Germania*, 29, 276, и Кирпичников в *Алз. j. d. A.*, 9, 252). Только такое географическое толкование может, по мнению Буссе, дать простейший смысл Mæringza burz. Следовательно, вполне приемлема гипотеза, что Дитрих провел годы изгнания на восточном берегу Адриатики, который, повидимому, находился в то время под властью гуннов (стр. 79). 30 лет, проведенных (по *Жалобе Деора*) Теодорихом в изгнании (= *П. о Г.*: 60 зим), можно отнести к странствованию остготов под начальством Валамера, Видемера, Теодемера и Теодориха в Паннонии или к самому Теодориху, который, 462—472, находился в качестве заложника в Константинополе и окончил завоевание Италии лишь 20 лет спустя (в 493 г. Одоакр передает Равенну, и, вскоре после этого, Теодорих его убивает).

Возвращение. Дитрих возвращается с гуннской силой: такова точка зрения *П. о Г.* (и *Rabenschlacht*) (стр. 80).

Происхождение саги. Когда так называемое изгнание Дитриха стали связывать со скитаниями по Паннонии и Балканскому полуострову, а отношения Валамера, Видемера и Теодемера к Аттиле перенесли на их преемников, то появилась необходимость в продолжительном изгнании Дитриха, а затем и в ряде героических подвигов, совершенных им за эти тридцать лет. На разработку этого последнего мотива повлияло, не-

сомненно, то обстоятельство, что тип богатыря был один из любимейших в германской поэзии: сл. Wudza и Hama, Sizemund и Fitela, Вольфдидрих, Вальтер, Иринг и др.; король Ротер, Вате и Горант выдают себя тоже за «Resken», а насколько понятие «Reske» слилось с понятием эпического героя, показывает самое развитие значения этого слова (стр. 82 след.).

Вероятно, уже готская сага игнорировала последующую мирную деятельность Теодориха (это не в стиле эпической песни), ограничившись эпическим прославлением воинственных подвигов юности и первых лет зрелого возраста Теодориха (стр. 87) (к мифическим чертам, приставшим к Теодориху, см. Эннодий, *Panegyricus*, 21: Italiae rector in amicitiam colligit duo diversissima, ut sit in ira sine conparatione fulmineus, in laetitia sine nube formosus). — Эпические рассказы о Теодорихе, проникавшие через Альпы, заканчивались, таким образом, покорением Италии, а так как о Дитрихе больше ничего не знали, то рассказы эти и были приурочены к концу его жизни.

Соединение Дитриха с катастрофой Нибелунгов обусловило новую очень важную переработку саги о возвращении. Вследствие войн с бургундами Этцель потерял возможность помочь Дитриху. Но так как сохранилось воспоминание о том, что Дитрих вернулся домой во главе гуннского войска, то пришлось принять гипотезу о двойном возвращении. Дитрих возвращается с гуннской силой, но попытка неудачна; Дитрих отправляется, поэтому, обратно к Этцелю. А так как мощь последнего навсегда сломлена в борьбе с Нибелунгами, то, вместо новой попытки завоевания, говорится о мирном возвращении уцелевших Дитриха и Гильдебранда (стр. 89).¹ — Заключение Буссе: сказания о бое отца с сыном трагического извода везде произошли самостоятельно (!); смягчающая версия сложилась у бретонцев и оттуда проникла, как *monde érique*, в Германию, Византию и Россию (!) (стр. 90 след.).²

§ 2

Вс. Миллер, *Экскурсы в область русского народного эпоса* (Москва, 1892). — Персидская *Рустемиада* и ее кавказские отголоски, песни о бое отца с сыном у грузин, имеретин, сванетов, пшавов, осетин, удержание имени действующих лиц (Ро-

¹ Это крайне невероятно; double emploi возвращения, может быть, и не зависит от соединения саги с Нибелунгами; почему *П. о Г.* считается эпизодом мирного возвращения?

² Сл. Jiriczek, *Deutsche Heldensagen*, I, указал на знакомство с сагой о бое Гильдебранда с сыном в *Asmundarsaga kappabana* и у Саксона Грамматика (ed. Müller, 358, H. 244) (стр. 285). Имена Heribrand'a, Hildebrand'a и Hadubrand'a в *Frá Fornjóði* (стр. 287). — Сказание о бое Гильдебранда с сыном стало известно в Германии уже в соединении с сагой о Дитрихе (стр. 287). Ркп. и печатные издания поздней *П. о Г.* указывают

стом, Зораб; Кекевоз = Кейкаус). Бой отца с сыном у Фирдоуси:¹ Рустем прижил Сохраба с дочерью семенганского царя, Техмимэ (техм = сильный, богатырский).² Покидая царевну, Рустем вручает ей оникс: коли будет дочь, она прикрепит его к волосам, если сын, то к руке. Родится Сохраб, еще мальчиком сильный не по летам; допрашивает у матери имя его отца; она открывает ему его, но советует скрыть свое происхождение, чтобы о нем не узнал туранский царь Афрасиаб, смертельный враг Рустема. Сын решает собрать войско, идти в Иран свергнуть с престола царя Кауса и отдать престол своему отцу, а затем свергнуть с престола Туранского царя и воцарить мать.

Узнав о силе Сохраба, Афрасиаб задумал противопоставить ему Рустема, а к Сохрабу посылает двух хитрых туранцев, чтобы руководить его коварными советами и не дать ему случая лично узнать отца. — Сохраб выступает в поход (его поединок под стенами «белого замка» с амазонкой Гурдаферид). — Узнав об успехах Сохраба, Каус посылает за своим главным пехлеваном Рустемом. Сохраб вызывает поединщика; иранские пехлеваны высылают Рустема; Сохраб чувствует к нему влечение, спрашивает, не он ли Рустем; тот называет себя простым воином. Бой идет на копьях, мечами, палицами, и кончается борьбой. Сохраб называет Рустема безумным стариком, так как он, несмотря на старость, надеется быть сильнее юноши. На другое утро бой повторяется. Сохраб опрокидывает Рустема на землю, хочет отрезать ему голову, но тот прибегает к хитрости, уверяя, что по иранскому обычаю боец может убить противника, лишь опрокинув его во второй раз, и Сохраб его отпускает. Рустем молится божеству о возвращении ему силы во всем ее объеме. По третьему разу Рустем опрокинул Сохраба и вспорол ему грудь. Умирая, Сохраб сетует, что не видел отца Рустема, который отместит за него; Рустем допрашивает его, узнает по

на обработку XIV века (вопрос об отражении саги о бое Гильдебранда с сыном у Вольфрама в *Willehalm* и в эпизоде боя Гильдебранда с Альфартом (стр. 288)). Отражение мотива о бое Гильдебранда с сыном в предшествующем этому эпизоду рассказе (*Тидрекссага*, гл. 401) о бое Гильдебранда с Амелунгом; это удвоение приписывается составителю саги, неправильно понявшему положение герцога Амелунга и скомпановавшему из варянгов новый, параллельный эпизод. На это указывает мотив угрозы Амелунга вырвать бороду Гильдебранду, мотив, отсутствующий в *Тидрекссаге* (сцена с Алебрандом), в позднейших же немецких версиях *II. о Г.* являющийся подробностью, рассказываемой Алебрандом.

¹ Стр. 118—124.

² Связь Рустема с Техмимэ напоминает автору иранско-скифское предание, записанное Геродотом, о Геракле в Скифии, прижившем с чудовищной девушкой, наполовину змеей, трех сыновей, родоначальников агафирсов, гелонов и скифов. Геракл удаляется, оставив свой лук и пояс; только младший сын, Скиф, был в состоянии натянуть лук и опоясать пояс; от него произошла царская династия в Скифии, — Гелон и Акафирс изгнаны матерью. Автор сравнивает (119—120) именно с этой девой-змеей эпитет сына Ильи: Горыныч, возящего с собой змею горынскую и бабу Горынычну, Латыгорку, Семигорку и пр.

примете (оникс на руке под кольчугой); посылает к Каусу за исцеляющей все раны мазью, но тот отказывает в ней, опасаясь чрезвычайного усиления Рустема, если останется жив его сын. С трупом сына Рустем возвращается в Сейестан; печальная весть о смерти сына доходит и до Техмимэ, она рыдает над вооружением и одеждой Сохраба, раздает нищим свое богатство и через год умирает.

Сравнение мотивов Фирдоуси с нашими былинами о бое.¹ В былине у Ефименка² перстень = оникс у Фирдоуси, богатырская сила и шуточки молодого богатыря там и здесь,³ встречающиеся в сказке о Еруслане и псковском сказании.⁴ — У Фирдоуси десятилетний Сохраб, допытываясь у матери об отце, прибегает к угрозе; в наших былинах такого допроса с пристрастием нет, но в иных пересказах сын является еще более зверским, убивая мать.⁵ — Оникс Фирдоуси и перстень у Ефименка.⁶ У Ефименка (*l. c.*) сын выезжает в поле чистое, мать велит ему кланяться «старому», которого он в поле увидит; у Рыбн., I, № 12 паленица (девушка, заменившая мужчину, сл. мои *Южно-русск. былины*, II, стр. 321) послана матушкой проведать про батюшку; в других былинах того же цикла нет указания, чтобы сын искал или знал имя отца.⁷ — Рустем встречается на границах Ирана, на «заставе», с Сохрабом, являющимся с туранским войском. Против последнего выступает Тус, но бежит; тогда выходит против него Рустем. Илья также стоит на заставе, когда ему доносят о нахвальщике,⁸ или нахвальщик подступает к городу, вызывая поединщика, о чем говорят Илье.⁹ — Как при Рустеме Тус, так при Илье Добрыня. — Илья и сын борются в три приема разным оружием, сын так же глумится над старостью отца. Нахвальщик опрокидывает Илью, как Сохраб Рустема, хочет его зарезать,¹⁰

¹ Стр. 124 след.

² № VII. [Материалы по этнографии русского населения Архангельской губернии, собр. П. С. Ефименком, ч. 2, М. 1878.]

³ Сл. мои *Южно-русск. былины*, II, стр. 318—319.

⁴ Общее эпическое место? Не попала ли эта черта самостоятельно из сказки о Еруслане в былину Ефименка? — Сам автор, стр. 127, говорит, впрочем, что в былине ничего не говорится именно о богатырских шуточках: Стал он на улицу похаживать, стал с ребятами поигрывать — и восстанавливает опасный характер этих шуточек по былине о Сауле Леванидовиче. — Кир., III, стр. 117.

⁵ Кир., I, стр. 55; Ефименко, I, с., стр. 32. Но ведь повод другой!

⁶ Автор сличает еще, стр. 127, прим. 6, былину у Гильф., № 65, где Добрыня — Илья бьется с сыном — богатырем Золотой орды, — и дает сыну «колечко подзолоченое» уже после битвы. Сл. мои *Южно-русск. былины*, II, стр. 324 след.

⁷ «Походная красна девица» у Кир., I, № 3, стр. 5, отвечает, по мнению автора, не Горычанке (как я полагал, *l. c.*, стр. 318), а = Гурдаферид, с которой бьется Сохраб.

⁸ Рыбн., I, № 13.

⁹ Там же, № 14, Гильф., № 46.

¹⁰ Гильф., № 77, стр. 463.

спрашивает об имени,¹ как Сохраб Рустема (обыкновенно об имени спрашивает Илья, так что отличие у Рыбн., I, № 12 может быть случайное).² После молитвы у Ильи, как у Рустема, прибывает силы, и он в свою очередь опрокидывает нахвальщика. Готовясь вспороть ему груди, он спрашивает его об имени, что делает Рустем, уже нанеся сыну смертельную рану. Поэтому узнание сына вызывает в Илье радость, а в Рустеме отчаяние. Трагический исход русских былин мотивируется коварным покушением сына на жизнь отца, служащим как бы оправданием последнего. Автор (стр. 132) считает этот мотив русской переделки стремлением оправдать Илью в его расправе с сыном. Чтобы не наложить тени на своего идеального богатыря, наши сказители имели два исхода: они могли устранить трагическую развязку примирением бойцов, либо снять вину с отца, обвинив сына. Первый исход (примирительный) встречается крайне редко, второй господствует. Став на стороне отца, наш эпос очернил сына: тогда как Сохраб чувствует инстинктивную симпатию к Рустему, щадит его, Сокольник чувствует ненависть к отцу; в некоторых былинах и мать Сокольника питает к Илье враждебное чувство за совершенное над нею насилие, так что враждебность к отцу является как бы наследственной.³ — Разбор моих 3-х групп, с обособлением которых автор не согласен.⁴ Для него древнейшим типом является тип заставы (стр. 138), что подтверждается, по его мнению, между прочим, кавказскими сказаниями. Напр. (стр. 139), в сванетском⁵ — Ростом находится в Карап (своем местопребывании для охоты), и туда приезжает Зураб, изображенный охотником: в осетинской сказке Ростом находится в Абрасет-городе, и туда приезжает от матери Зуран-хаи. Остальные сближения (стр. 139 след.) касаются подробностей наших былин, не отвечая их основному мотиву (бой отца с сыном), например, образ сокольника с выжлецями и т. п., — образ, распространенный за пределы былин о бое, но в их генеалогии ничего не решающий. — Кабардинские сказания о враждебной встрече дяди с племянником: ⁶ в одной сказке Сосрыко хитростью убивает племянника Тотыреша (варьянт боя Рустема с Сохрабом, по мнению автора, — стр. 141).

¹ Рыбн., I, № 12.

² Так ли в тексте Гильф., № 77 = Рыбн., I, № 12? Сл. мои Южно-русс. былин, I, с., стр. 321—2.

³ Сл., впрочем, Гильфер., № 46 и Рыбн., I, № 14: мать не велит Збут-Борису драться со стариком, а поклониться ему, как батюшке. — В основе младшей *Песни о Гильдебранде* могла лежать версия, подобная русской: а) история покинутой матери; б) сын идет разыскивать отца; в) спрос имени; г) коварный удар.

⁴ Стр. 134 след.

⁵ *Этногр. Обзор.*, II, стр. 9.

⁶ Стр. 141.

В былине у Л. Н. Майкова¹ Илья бьется с племянником Кузьмой Семерцьяниновым.

Автор полагает, что мотив боя отца с сыном проник к нам из иранских сказаний через северно-кавказские степи, через инородческую тюркскую среду.²

Кельтские версии (Клизамор и его сын Картон) приводятся по Макферсону. — Эстонский вариант: ³ Кивви-аль (=человек с силой под камнем), ⁴ тяготившийся чрезмерной силой, сложил часть ее под камень. Затем женился, произвел сына, но, соскучившись сидеть дома, покинул жену, оставив для малютки приметку (волчий зуб на цепочке). Он переправляется в Финляндию, заводит семью и в войне финляндцев с эстонцами встречается с сыном: юноша побеждает отца, но падит его жизнь. Тогда Кивви-аль идет к камню, где спрятана была его сила, и, почерпнув, возвращается к бою (вся природа предостерегает его, но напрасно); поборол юного богатыря, наступил коленом на грудь, хочет убить его, признает по приметке сына: «ты — мой сын, вставай; обними меня!» — говорит он; но у сына сломана коленом грудь, и он скончался. Отец перебил всех детей от финской жены и сам бросился с высокой скалы и убили. — Проф. Шредер предполагает, что эстонцы заимствовали этот иранский сюжет в средние века: Кивви-аль прячет силу под камень, Рустем передает ее на сохранение диву; там и здесь: примета, отъезд отца, осиление сыном отца в первом бою, смерть сына, оплакивание и погребение отцом. — Киргизский вариант: богатырь Гали борется с богатыршей царевой Даригой; на 15-ый день Гали ослабел и борцов розняли. Гали молит бога укрепить его; пророк Джабриил (Гавриил) укрепляет его в силе. Гали осилил девицу, женится на ней, но вскоре удаляется в Медину, велел назвать сына Сайдильдой. Сайдильда необычайно силен, убивал мальчиков кулачком в лоб; старуха, у которой он убил сына, советует ему лучше отыскать отца, чем убивать детей. Сайдильда пристаёт к матери с вопросами о местопребывании отца и на ее отказ угрожает все равно уйти от нее. По дороге убивает змея. В Медине Магомет признал в нем сына Гали, но он не сознается в своем родстве и уходит в Мекку, где в то время происходили игры и борьба. Сайдильда поборол 9 сыновей Гали от первого брака, затем и отца. Происходит признание, обрадованный отец целует сына, но тот, узнав, что поборол отца, бежит в горы, от удара его палки образуется пропасть, в которую он бросается, после чего на месте пропасти образуется высокая гора. — Автору

¹ Русск. фил. вестн., 1885 г., № 1, стр. 52 след.

² Стр. 142.

³ О нем и о следующем киргизском — см. Вс. Миллер в *Этногр. Обзор.*, кн. V, стр. 116 след.

⁴ Сл. Святогор (svinpro-harjis — сильный): великан, изнемогающий от силы, лежащий на горе (почерпающий в ней силу?).

Дарига напоминает богатыршу, мать Сокольника; ¹ нарастание силы у Гали напоминает мольбу Рустема богу вернуть ему силу, молитву Ильи, — только этот мотив перенесен к борьбе не с сыном, а с матерью будущего сына. Необычайная сила мальчика Сайдильды и Сохраба; и Сохраб и Сайдильда угрозой допытываются у матери об отце. Сайдильда = Сохраб = Сокольник борются сначала с другими богатырями (разумеется моя группа «заставы»), прежде чем вступить в бой с отцом. — Автор предполагает, ² что отношение между богатырем и женщиной, будущей матерью его сына, начинались боем и могли принадлежать древнему народно-персидскому мотиву, отсутствующему у Фирдоуси. Киргизская сказка иранского происхождения (стр. 150).

§ 3

Резюме. — Работы, явившиеся после моей (*Южн.-рус. былины*, II: Бой отца с сыном). Я не задавался вопросом о происхождении темы: мифической (Jigiczek), пра-арийской (Nutt), иранской (Вс. Миллер), западной (Халанский), общечеловеческой, с позднейшими британскими воздействиями (Буссе).

Результаты нового пересмотра моей работы:

- 1) Бой отца с сыном, как матриархальный мотив.
- 2) Разработка этой темы в персидском, кельтском и русском эпосах:

а) Отец оставляет мать, сын рождается в его отсутствие; ему оставлена отцом примета (перс. — оникс, кельтск. — кольцо; ср. *Lai de Milun* и *Lai de Doon*; в былине у Ефименка, № VII — кольцо; эстонск. — волчий зуб).³ Сын отправляется искать отца (кельтск., оба *lais*, персидск., русск., киргизск.). Запрет: не сказывать имени, не объявлять рода (персидск., кельтск.; в русских былинах обыкновенно допрашивает об имени Илья; в *Тидрекссэге* Алибранд называет себя лишь по второму разу). Бой: чудесное прибавление силы у отца (персидск., кельтск., русск., эстонск.). Изменнический удар сына (русс., позднейшая *П. о Г.*²). Трагический конец.

б) Русские былины знают мотив о матери, как эпизод, включенный в сюжет о бое, не начинающий его. ⁴ В таком виде песня о бое могла быть известна готскому эпосу.

¹ Стр. 147 след. Златыгорка — паленица; как Дарига — царевна, так сын Ильи зовется иногда царевичем, королевичем.

² Стр. 149.

³ Очень вероятно, что и запястье, которое Гильдебранд предлагает сыну в древней *П. о Г.*, означало первоначально знак признания (со стороны сына?), но было забыто, как таковое, и в составе песни получило новое освещение.

⁴ См., впрочем, пинежские былины, ниже стр. 99.

с) Здесь она приурочилась к мотиву о возвращении (Теодориха и) Гильдебранда из изгнания,¹ вследствие чего изменился и ее план: Гильдебранд возвращается к жене и сыну, он едет навстречу сыну, не сын его ищет; мотив покинутой жены исчез. — И старая, и новая песня (= *Тидрекссага*) одинаково приурочены к мотиву возвращения: исход первой предполагается трагическим, вторая кончается мирным признанием. Буссе объясняет это различие тем, что в первой разумеется возвращение Гильдебранда во главе гунского войска, причем происходит бой; во второй говорится о мирном возвращении Теодориха (и Гильдебранда), — а трагический исход боя, казалось, нарушал настроение, почему и был изменен. Но где доказательства такого именно отличия предполагаемого исторического субстрата? В сущности нет доказательств, что и старая *П. о Г.* кончалась трагически. Если взять в расчет изменение сюжета вследствие готского приурочения, то основная схема *Песни о Гильдебранде* была бы следующей:

Песни о Сокольнике. Сл. у меня
2-ая группа.

1) Встреча возвращающегося отца с сыном на границе (старая *П. о Г.* без начала; сын родился до отъезда отца; в позднейшей *П. о Г.* сын родился по отъезде отца).

2) Сын выезжает с псами и ястребом (*Тидрекссага*).

3) (В старой *П. о Г.* нет спроса) Спрос (поздн. *П. о Г.*, *Тидрекссага*).

4) Бой отца с сыном (нет, как в кельтск., персидск., предварительно боя с другими богатырями).

5) Предательская выходка сына (поздн. *П. о Г.*, *Тидрекссага*).

6) (Смерть?)

1) (История матери Сокольника) Встреча отца с сыном на границе (он родится по отъезде отца).

2) Атрибуты Сокольника.

3) Спрос.

4) То же.

5) То же.

6) (Смерть)

Результат: в числе источников русских песен о бое была и версия, позволяющая восстановить схему сюжета, отложившегося в песнях о Гильдебранде и его сыне.

¹ Экскурс о происхождении этого мотива.

*К былинам о бое Ильи с сыном в Пинежских былинах.*¹

А. — От того-то от города от Латыря [стр. 170]
 Жил-был тут старик кавак да Илья Муромец.
 Он жил-то, поживал со Марьей со Бурдуковной
 И прижил он ей да детишко.

Уезжая в чисто поле, он говорит ей: если сын родится — *крест* на него наложь, коли дочь — *перстень*. — В чистом поле Илья вызывает поединщика, и он явился на голос. У Ильи «правая нога окатиласе, Левая нога да обломиласе»; молодой богатырь бросает его выше лесу стоячего, пониже облака ходячего. Сокольник хочет пороть ему груди белые. Илья молится, и «царица небесная» велит ему встрепенуться. Он сбивает с ног Сокольника, кидает его, подхватывает; увидел на груди чуден крест, спрашивает о роде, имени. Тот отвечает: «Я от того-то от города от Киева, — От той-то от бабушки Златыгорки». Илья садит его на коня велит кланяться «бабушке Бурдуковной».

В. — *Молодость Добрыни и бой его с Ильей Муромцем* [стр. 350 сл.]. — Богатырские шуточки двенадцатилетнего Добрыни. На него жалуются его матери (Омельфе); он просится у нее ехать в чисто поле; «да удитьсе на *тур* богатырской жа». — Он уезжает в поле, а к Омельфе приезжает Илья Муромец. Она просит его: коль увидишь в поле Добрыню, «не придай ты ему смерти скорое». Между тем Добрыня ездит по чисту полю, «А уцитьсе на *тур* богатырской жа А правой рукой копьём *шурматит*, А левой рукой он потхватыват». — Бой «палками воинными», саблями, копьями; в рукопашную. У Ильи нога окатилась левая. Добрыня хочет пороть ему грудь, спрашивает об имени; узнав просит прощения. Они разъезжаются. Добрыня рассказывает матери о своем походе, и та говорит ему, что Илья его «родной батюшко». Стало это Добрыне за беду великую; скачет он за паленицей, хочет убить ее, но не нашел.

С. — *Встреча Ильи Муромца с Добрыней, Святогоркой и со своим сыном* [стр. 409 сл.]. — Никита Романович живет в Рязани; у него сын Добрыня, горазд был бороться. Слух о том дошел до Муромца, до Ильи Муромца; он выезжает, чтобы с ним померяться, а Добрыня в чистом поле. Илья за ним; бой копьями, саблями, в рукопашь. Добрыня свалил Илью и побратался с ним. — Илья уезжает, встречает «молоду

¹ По сборн. А. Д. Г. игорьева, *Арханг.*, *былины и историч. песни*, т. I, Москва, 1904.

жену» Святыгорку и творит с нею в шатре «любовь тайную»; дает ей камень драгоценный: коли будет сын, «ему в перстень влей», коли дочь, отдай ей. Когда сыну исполнилось 17 лет, он просится у матери в чисто поле; мать не велит ему биться со стариком: «Которой на кони-то сидит да сам шатайтесь, И голова-та бела да приклоняйтесь, И борода-та седа да раздвояйтесь: Ишшо то веть, дитя, родной отець тебе». — Илья встречает сына: «Зблестал на руки да золотой перстень, И драгоценной-от камень воссеял в ём». Илья приглашает его в свой шатер, велит ехать домой: пока он молод, — будет ему 30 лет, тогда пора воевать; он дает ему «латы золоты», свою саблю вострую, коня степного, крест царя небесного. — Сын отъехал от шатра, раздумался: дома назовут его *сколотышемъ*, выблядком. Он хочет вернуться «сколоть» Илью; заходит в шатер, ударил Илью ножом, но угодил в семипудовый крест. Илья разрывает его на копье.

Д. — *Встреча и бой Ильи Муромца с Добрыней* [стр. 556 след.]. У Микиты Романовича и Омельфы сын Добрыня, боёк на борьбу; слава доходит до Ильи; он едет к нему, узнает, что он в чистом поле: бой, кончающийся братством.¹

§ 5

Сличи следующие пинежские былины из того же сборника Григорьева: а) наезд нахвальщика на Киев; его мать, Федосья Тимофеевна, не велит ему биться в чистом поле со стариком, а низко ему поклониться. Он подъезжает к киевской заставе, «к семи борцам», «к семи удальцам, к семи богатырям, к семи поленицам розудальемъ»; велит Илье дать ему поединщика. Илья высылает Добрыню, затем идет сам; бой на палицах, копьях, саблях, в рукопашь. Нахвальщик сбрасывает Илью, хочет пороть ему грудь. Илья взмолился; сам кидает нахвальщика, два раза спрашивает о роде-племени; по второму разу узнает имя матери («Еще ты нонь въ чистом поли нонь засеяно»), посылает нахвальщика к матери; тот отрубил у ней голову. Нахвальщик возвращается к заставе, где между тем Илья

¹ Сл. мои *Южно-русс. былины*, I, с., стр. 308 след.: у Рыбн., I, 13, Добрыня бьется с Сокольников раньше, чем с Ильей, сл. Рыбн., II, 64; Кир., IV, № 3, стр. 12 след.: Добрыня раньше Ильи; мать Сокольника зовется Латыгоркой (Златыгоркой?) и Амельфой Тимофеевной (сл. №№ 2—3 пинежских былин); Кир. I, № 2, стр. 52 след. (Добрыня раньше Ильи); Кир. VII Приложения, стр. 1—7, № 1 (id.); I, № 5, стр. 7—10; Гильф. № 265 (id.). Сл. *Ю.-р. был.*, стр. 313 след. (=моя 2-ая группа) и стр. 374 след.: битва Добрыни с Тугариным, Невежей, Ягой-бабой, с сыном (=Сокольников, сл. стр. 379). Смежность Добрыни и Ильи в былинах о бое сводится к следующему: а) Добрыня выступает против Сокольника раньше Ильи; б) заменяет Илью; с) заменяет сына; d) не предшествовал ли эпизод о бое с Ягой-бабой Добрыни (стр. 379) бою Ильи с сыном (в таком случае Добрыня=Сохраб, бьющийся с Гурдаферид)?

столует с другими богатырями; без вызова и нападения следует смерть нахвальщика от руки Ильи [стр. 21 сл.]. — b) Выезд Ильи, встреча с Добрыней, бой на палицах, саблях, «на кулачный хват». Илья сбрасывает «нахвальщика» Добрыню, спрашивает, из чьей он земли, чьей орды. Тот два раза отвечает уклончиво (зародился «от камешка да от горячаго»); в третий раз: «От камешка да от горячаго, От дёсной вдовы от Марьи Тимофеевны». Илья отсылает его к матери, которую нахвальщик казнит, отсекая голову [стр. 31 сл.]. — c) Введение прозой.¹ Начало былины: «Поле моё, полё чисто». Илья вызывает поединщика; он не полагается на Ваньку Долгополого, на Алешу, выбирает «Микиту князя»; но Микита испугался «нахвальщицка». Выезжает Илья; бой на копьях, палицах, «мечах самосеках», в рукопашь. Нахвальщик повалил Илью, садится ему «на белы груди», хочет его зарезать. Илья взмолился богородице, к нему пришла сила; он в свою очередь повалил нахвальщика, спрашивает: «Цьёго роду, цьёго плоду, как по имени зовут?» Видит на руке перстень с надписью (?).

«Уж ты цадо, цадо милоё да сын любимыё!
 Ты поедь-ко к морю синему,
 К матери к родимые,
 Проживи-ко годика цытыре-то,
 Тогда войевать со мной приедь».

(очевидно, ошибка певца: это говорит Илья сыну, после чего следует стих: «И поехал он (Илья) во чисто полё», т. е. отпустив сына). Затем в тексте многоточие (одна строка), после чего: «И приехал (нахвальщик) в чисто полё», два раза ткнул Илью копьём; тот проснулся и убил сына. — d) (Неполные) Илья Муровиц на заставе; наезжает Подсокольник. Илья посылает Алёшу (затем еще двух богатырей), затем выезжает сам. Бой на палицах и саблях. Подсокольник сваливает Илью, но он освободился, свалил его в свою очередь; два раза спрашивает его о роде-племени; на третий раз называет свою мать: Омельфа Тимофеевна. Илья велит ей отвезти поклон, а Подсокольник ее убивает [стр. 101 сл.].

§ 6

А. Марков, *К былине о бое Ильи Муромца с сыном* в *Этногр. Обзор.*, кн. XLVI (1900), стр. 73 след. В печати известен 21 пересказ этой былины. Григорьев и Марков прибавили еще 7 новых записей. Из 28 вариантов 12 приходится на Олонецкую губ., 10 — на Архангельскую, 2 — на Сибирь, 3 — на

¹ [Стр. 41 сл.] — Илья сидит; калика и ощущение силы. Илья на пожне, потом идет по свету. Сделал девке брюхо; незаконнорожденного мальчика дразнят дети; он едет искать отца; выехал в поле и закричал. Тут начинается былина.

Симбирскую губ. и один на Воронежскую. ¹ Варианты былины: бой Ильи с Алешой Дородовичем, ² Жидовином, молодцом из Задонской земли (запись Маркова), Ильи с Добрыней, Добрыни с Дунаем (запись Маркова) или с Алешей, ³ Добрыни с сыном. ⁴ Наслоение эпохи XVI—XVII вв. в некоторых вариантах былины: ⁵ Илья называется донским козаком, ⁶ атаманом. ⁷ — Марков исходит из представления *заставы*. Слово это употреблялось ⁸ преимущественно по отношению к отрядам, помещавшимся на литовской границе для защиты русских областей (в первый раз «застава» в *Ипатьевской лет.* под 1205 г.): такая застава звалась «московской»; ⁹ упоминаются и литовские заставы. Былины помещают заставу около Киева; так в большинстве вариантов; ¹⁰ в двух случаях — у Днепра или за Днепром; ¹¹ два пересказа между — Киевом и Черниговом. ¹² Автор считает это приурочение эпическим и дает большее значение трем пересказам, ¹³ где застава находится на *Латынской* дороге.

«Латина» употреблялась преимущественно по отношению к иностранцам, приходившим по Двине в Полоцкую область и Смоленск, или по отношению к остзейским немцам. В торговых договорах 1229 и 1265 г. «латинскими гостями» и «латинским языком» названы двинские купцы; ¹⁴ под 1271—2 г. «поганой латыной» называются ливонские рыцари; ¹⁵ в псковском сказании о князе Довмонте так названы немцы и шведы, нападавшие на Псков. ¹⁶ Латынская дорога относит нас в западно-русские области. ¹⁷ Кто противник Ильи? Татарченок-бусурманченок ¹⁸ принадлежит подновлению; в варианте Воронеж-

¹ Из Вологодской губ. известен сокращенный и искаженный прозаический пересказ в *Сборн. свед. для изучения быта крестьянского населения России* под ред. Харузина, II, 170, № 3=Труды Этногр. Отдела, т. XI, вып. 1.

² Гильф., № 250.

³ Гильф., № 49, первая половина.

⁴ Гильф., № 65, Рыбн., III, 79—81.

⁵ Марков, *цит. ст.*, стр. 75.

⁶ Рыбн., II, 345; запись Григорьева, № 8.

⁷ Кир., I, 46=IV, 6; IV, 12; запись Маркова № 98 и Григорьева № 1.

⁸ Л. с., стр. 76.

⁹ В былин. у Рыбн., I, 66=Гильф., № 77 и во вставке отсюда в былин. о неудавшейся женитьбе Алеши Поповича застава зовется «московской», противница Ильи — его дочь, родом из Литвы.

¹⁰ Кир., I, 46 (=IV, 6), 52; IV, 12; Рыбн. I, 74, 81 (=Гильф., № 46); II, 345; Гильф., № 114; записи Григорьева, № 1, Маркова, № 98.

¹¹ Кир. I, 8; VII, Доп., 1.

¹² Кир., I, 52; Марков, № 98.

¹³ Гильф., № 246, 250 и 260.

¹⁴ Напьерский, *Русско-ливонские акты*, стр. 430—3; *Собр. Госуд. Гр. и Догов.*, II, 4. «Латынский язык» для обозначения народов, населявших бассейн Балтийского моря, встречается и в Новгородских грамотах XIII в. Сл. Аристов, *Промышленность древн. Руси*, стр. 200, 233.

¹⁵ *Соборный Временник*, I, 284—5.

¹⁶ П. С. Р. Л., V, 7, 51.

¹⁷ Марков, *цит. ст.*, стр. 78.

¹⁸ В 3-х пересказах из Симбирской губ. у Кир., I, 2, 3, 5.

ской губ. ¹ сын Ильи зовет свою мать полькой, у Рыбн., I 66 = Гильф., 77, дочь Ильи из Литвы. Там и здесь автор видит замену старого обозначения, ставшего непонятным, новым. Старое обозначение раскрывается из имени Латыгорки: сл. Лѣтъгола (=латыши) *Начального летописного свода*, Лотыгола, Латыгола летописей XIII—XIV в., Латыгора первой *Псковской летописи*, Латигора *Никоновского свода*. Другое имя Семигорка приравнивается к Зимголе, Зимиголе, Зимѣголе *Начальной летописи* под 1106 г.; в позднейших летописях это имя исчезает; в латинских актах и хрониках XIII—XIV вв.: Semigallia, terra Semigalle, Semigalli, Semigalliensis; ² народное литовское название конца XVI века: Жеймигола.

В 3-х былинах, записанных Марковым, ³ баба зовется Латынгоркой; в одном пересказе она помещается на Латынских горах, и рассказ начинается с нее («Шьто на тих было горах на Латыньских жа, Как у той же было бабы у Латынгорки, А как было у ей да чадо милое») — может быть под влиянием рассказа о заставе на Латынской дороге. Мезенский пересказ ⁴ дает Златыгорка, Златогорка; под влиянием этого осмысления сын ее оказывается родом из Золотой орды и вместе уроженцем «западных стран» или «северной страны»; последнее название объясняется названием Латыгорки в соответствующих былинах. ⁵ Варьянты: Латымирка, Владымерка, Владимирка автор объясняет смешением Латыгорки с гипотетической формой *Семирка (Семигорка), *Семерка, откуда Семерчанин, Семерцанинов, как имя сына Ильи. Автор не согласен с моим объяснением; Семерчанин = Северцанинов (сл. Сиверьянична), а видит в Сиверьяничне осмысление непонятной *Семерчаничны. *Семерчанки. — От Латыгоры, *Латыгоринки пошли названия Горынички, Горнычанки (под влиянием Горынский, Горынич и т. д.).

Имена матери Ильи: Амельфа Тимофеевна, Федосья и Марья Тимофеевна, Авдотья, Маринка, Настасья, Наталья. В названии матери Ильина сына (в пересказах олонецких, архангельских и сибирских) бабой автор видит старое значение бабы: ворожея, чародейка, волшебница; ее могли представить себе иностранкой, чарами увлекшей Илью; ее злобные черты перешли и на сына, который пытается убить отца, что не удается ему лишь в силу христианства Ильи (крест на груди).

¹ Кир., VII, Прил. 3.

² Сл. *Scriptores rerum Livonicarum*, I, Riga u. Leipzig, 1853, 52, 140, 296 и др.; *Script. rerum Prussicarum*, II, Leipzig, 1863, 60, 141; Bunge, *Liv-Esth- und Kurländisches Urkundenbuch*, I, Reval, 1853, 50, 223, 716 и пр.; II, Heft 7, Riga, 1873, 615, 629; Bielenstein, *Die Grenzen des lettischen Volksstammes*, стр. 128 след., 133, 447 след.; Спрогис, *Географический словарь древней Жюмойтской земли XVI столетия*, 289.

³ См. юбилейный сборник в честь Вс. Ф. Миллера, стр. 150.

⁴ Тихонравов и Миллер, II, 114.

⁵ Гильф., №№ 226, 233, 265; 219 = Рыбн., III, 54.

Сын: Подсокольник, Сокольник (Сокольников). Автор видит в Подсокольнике — подсокольника: при Алексее Михайловиче так назывался начальник над всеми придворными сокольниками.¹ Его имя: Борис;² у Кириши: Борис Збут;³ Петр, Кузьма, Василий, Аполонище, Алеша Дородович, Михайло Долгомерович.

Из товарищей Ильи, стоящих вместе с ним на заставе, автор признает основным Добрыню;⁴ введение Алеши принадлежит эпической симплификации, желанию свести 3-х популярных богатырей.

Действие Добрыни в основном изводе былины дает некоторые данные относительно времени ее сложения. Добрыня приурочен летописью к Липицкой битве (1217 г.), причем в хронографе начала XVI в.,⁵ в *Никоновской летописи*⁶ и в одном своде, доведенном до 1533 г. и впоследствии продолженном до 1680 г.,⁷ он назван старым термином «храбр»; в т. наз. *Архангелогородском летописце*, доведенном до 1598 г., Добрыня и Александр Попович уже названы богатырями.⁸ Рязанский храбр (= Добрыня), сражавшийся в дружине ростовского князя на стороне новгородцев, псковитян и смолян в 1217 г., мог попасть в товарищи Ильи на литовскую пограничную заставу не ранее середины XIII века. Приблизительные хронологические даты дают летописные известия о заставах и латыголе. Последнее название, встречающееся в лето-

¹ Марков, *о. с.*, стр. 87. О важном положении сына Ильи можно заключить из того, что в некоторых пересказах он называется царевичем, королевичем (у Миллера, *Экскурсы*, стр. 124—5), правителем какого-то приморского города (в записи Маркова, № 4).

² Кир., I, 7, 11; Рыбн., I, 65; запись Маркова, № 94. У Кир., I, 6 Илья бьется с каким-то Борисом Козловым; Борисом-королевичем он зовет себя в былине о первой поездке, Тихонравов и Миллер, II, 2.

³ Сл. Збуд, отец Хотена, Гильф., № 282; Збуд Збудович в сказке, *Этногр. Обзор.*, VII, 150.

⁴ В 18 вариантах он один до Ильи выезжает против Сокольника.

⁵ Востоков, *Описание русск. и слов. ркп.* 751, гл. 195: у Константина Всеволодовича «два храбра: Добрыня Златой-поясь да Александр Поповичь съ своимъ слугою съ Торопомъ».

⁶ *П. С. Р. Л.*, X, 70.

⁷ *Русский Времянник, сиречь летописец*, Москва, 1820, I, 84.

⁸ В *Никон. лет.*: «два храбра... славные богатыри».

Составитель так наз. *Тверской летописи*, живший в «веси Ростовскихъ областей» и написавший ее в 1534 г., пользовался как старой летописью — приурочение к Липицкой битве —, так и местными ростовскими сказаниями: «у князя же у Константина тогда бяше въ полку два человекъ храбрьхъ: Олешка Поповичъ и человекъ его Торопъ, и Тимоня Золотой поясь». *П. С. Р. Л.*, XV, стр. V, 323; ср. стр. 337. «2 богатыря» и в летописи Крижанича: Кир., III. — Известие о гибели Добрыни при Калке в 1224 г. принадлежит составителю *Никоновского свода*; в других летописях ни Добрыня, ни заменивший его в *Тверской летописи* Тимоня не упоминаются в числе погибших. Название Добрыни Рязаничем встречается лишь в *Никоновском своде* в рассказе о Липицкой и Калкской битвах. *П. С. Р. Л.*, X, 72, 92.

писях под 1200, 1228, 1242, 1264, 1286, исчезает в XV—XVI в.; Латыгорка указывает, стало быть, на XIII век. Что до Зимиголы, известной только *Начальной летописи*, то она приходила в столкновение лишь с соседними польчанами,¹ почему не удивительно, что другие летописи вовсе не упоминают об этом литовском племени, жившем где-то на левом берегу З. Двины. Упоминание в былине об этом племени показывает, что она возникла в Полоцкой области, где и Латыгола (о ней говорят почти исключительно летописи Пскова и Новгорода, сл. *П. С. Р. Л.*, IV, 183. прим. 3) и Зимигола были хорошо известны. В XIII в. термин «латына» (былинная «Латынская дорога») был вполне определенный для западной Руси, в которой «латинскими гостями» называли иностранных купцов, ходивших по З. Двине (договоры 1229 и 1265 г.). Если богатырская застава стояла на Двине для защиты Полоцка от двух соседних литовских племен и если былина о бое Ильи с сыном была сложена в полоцкой области, то время ее сложения определить не трудно: упоминание Добрыни не позволяет отнести это время ранее второй четверти XIII века, а между тем около половины этого столетия Полоцкое княжество вошло в состав литовских владений. Сказание былины относится к последним годам Полоцкой самостоятельности. Марков полагает,² что сюжет песни о Гильдебранде и Гадубранде проник в Полоцкую область и здесь с большой самостоятельностью (?) (убийство матери сыном) был обработан в местную былинку, рисующую отношения русских к соседним литовским племенам.

Илья был популярен у белорусского населения.³ Истребление польско-литовского войска в 1536 году у города Себежа (литовского, на границе русского населения с Латыголой) дало повод приурочить к этому городу один из подвигов Ильи перед поимкой Соловья-разбойника.⁴ — Один из пересказов былины об Илье, упоминающий Краков, называет Соловья разбойника — «Алатырцем некрещеным» = латыгорцем, латынцем.

§ 7

К кельтскому преданию о Кухулайне и его сыне Конла сл. *Elianor Hull, The Chuchullin saga in irish literature* (London, Nutt, 1898), стр. XXXI.⁵ Бой Кухулайна с амазонкой Aife.⁶ Он побеждает ее хитростью: перед боем спрашивает ее, что она более всего любит? Она отвечает: своих двух коней, колес-

¹ В 1106 году Зимигола разбила сыновей Всеслава Полоцкого.

² Стр. 91—2.

³ Стр. 92.

⁴ Вс. Миллер, *Очерки*, 391—401; сл. Марков, *l. c.*, 92, прим. 3.

⁵ Со ссылкой на Nutt, *Problems of heroic legend in International Folklore Congress*, 1891.

⁶ Стр. 78—9.

ницу и возницу. Меч Кухулайна сломился по рукоять, тогда он кричит, что колесница и кони Аife свалились «в долину» и погибли. Она посмотрела вверх, а Кухулайн схватил ее под груди, взвалил на спину, отнес в свой шатер, повалил на землю, хочет убить, но сохраняет ей жизнь под условием, что она исполнит три его желания. Второе и третье: проспаться с ним ночь и родить сына. Она понесла сына, обещает через 7 лет отослать его в Эрин. Отец дает ему наперед имя (Конла), оставляет для него золотое кольцо: когда оно будет ему по руке, пусть явится в Эрин, никому не рассказывает своего имени, никому не уступает дороги и не отказывает в бое.

§ 8.

К песне о Гильдебранде

Kauffmann, *Das Hildebrandslied* в *Philologische Studien, Festgabe für Ed. Sievers* (Halle, 1896), стр. 124 след. Песня представляется автору старо-верхненемецкой, прошедшей (в фульдском монастыре) через руки англосакса.¹ Запись дошедшей до нас редакции *П. о Г.* Кауфман относит ко второму десятилетию IX в.² По Möller'у³ оригинал песни не старо-саксонский, а фульдско-восточно-франкский.

Как удостоверение своей личности и символ верности (*huldi*) Гильдебранд передает, согласно обычаю, на острие своего копья золотые запястья.⁴ Автор приводит в параллель Саксона Грамматика, *Historia Danica*, стр. 185, где «гех» подает золотую «torquis», «legacionis premium pollicetur». Гадубранд принимает запястья (*infáhan*)?⁵

Песня о Гильдебранде не знает, будто Дитрих и Атила были современниками, не знает Атилы и Эрманриха и исторического Одоакра.⁶

Гильдебранд и Гадубранд в *Asmundarsaga kappabana* и у Саксона Грамматика.⁷ Результат этих скандинавских свидетельств тот, что Гильдебранд представляется вне связи с Дитрихом. Кауфман переносит эту точку зрения и на *Песню о Гильдебранде*, в которой имя Дитриха имеет значение простого исторического фона.

Автор *Песни о Гильдебранде* — какое-нибудь духовное лицо аристократического происхождения, жившее в Фульдском монастыре; песня написана ок. 760 года.⁸

¹ Стр. 134.

² Стр. 136—37.

³ [*Zur ahd. Alliterationspoesie*, Kiel u. Lpz., 1888, стр. 53 след.].

⁴ Кауфман, *о. с.*, стр. 147.

⁵ Стр. 148.

⁶ Стр. 155.

⁷ Стр. 162 след.; заключение на стр. 168—69.

⁸ Стр. 178.

Potter, *Sohrab and Rustem. The epic theme of a combat between father and son*. London, Nutt, 1902 (Grimm library, № 14).¹ Сл. отчет Crooke'a в *Folk-Lore*, XIII, стр. 444—7, и Gaidoz, *ibid.*, XIV, стр. 307—9. — Chamberlain в *Journal of American Folk-Lore*, т. XVI, январь — март 1903, № LX, стр. 66—7.

Kahle² не допускает мотива матриархата на основании Узенера в *Blätter f. hess. Volkskunde*, I, 198 (отрицавшего материнское право в индогерманском народе Европы против Delbrück, *Abhandl. d. kgl. sächs. Gesellsch. d. Wiss.*) и присоединяет данный к бою родственников. См. *Paul und Braune Beiträge*, XXVII, 408 [где приводится история Эварг'a и его сыновей (из *Landnáma*, стр. 62, 12 след. = стр. 185, 11 след. по изд. Финнура Ионссона): Эварг отправляется со своими сыновьями в Исландию, где он решил поселиться. Только одного сына не было с ним, так как он ушел в поход с викингами. Каждый сын, не исключая и отсутствующего, получает на острове свой участок. Через несколько времени возвращается сын-викинг. Столкновение и бой с отцом. Признание и примирение. «Трагический» тип Буссе представлен в исландской литературе историей Вúi, о которой см. *Paul und Braune Beiträge*, XXVI, 319 сл.].

У армянского героя Давида, сына Мхера, рождается сын, которому дано имя Мхер.* Уже в детстве он обнаруживает огромную физическую силу; во время своих невероятных выходов он уничтожает почти все юношество города. Он вступает в бой даже со своим отцом, и только спустившийся с неба архангел Гавриил полагает этому бою конец.³

Reuschel, *Volkskundliche Streifzüge*, стр. 161 ссылается на песню, опубликованную в *Zs. f. Volkskunde*, IV, стр. 212 (начало ее: «An der Weichsel gegen Osten»), в которой стоящий на посту солдат, не зная того, после троекратного тщетного оклика, стреляет в собственного отца.

У Халатянца, *l. c.*, приведены примеры боя между родственниками и близкими. Юный Мхер бьется, не зная его (хотя он и чувствует родственную кровь), со своим дядей и убивает его. Отец Мхера, Давид, принимает участие, как жених, в защите осажденного города, в котором находится его невеста. Уже три дня бьется он. Подозревая, что он убит, невеста его

¹ Теория Поттера та же, что и моя (почва: матриархат). Он пользовался и работой Буссе; но, так как он не задался вопросом об исторической зависимости некоторых версий сказания друг от друга (в некоторых случаях он готов допустить ее — теоретически), а более широкой, бытовой (сын ищет отца, которого не знает, что возможно в условиях матриархата), то лишней, против известного, материал, собранный им, не отвечает целям сравнительно-исторического исследования, которое, поверх общей бытовой темы и выражающих ее мотивов, стремится проникнуть в сложение и распространение определенной сюжетности.

² В *Literaturblatt für germ. und rom. Philologie* 1904, № 3—4.

³ В. Chalatzian в *Zs. d. Vereins für Volkskunde* XII, 269.

одевает на себя мужское платье, вооружение и отправляется на поиски мнимого убитого. Она встречается с ним, бьется; Давид повалил ее на землю, хочет убить, видит груди и узнает свою милую.

У сербов, кожных румын и греков есть мотив бьющихся братьев, принадлежащих разным разбойничьим шайкам; один убивает другого и, признав его, убивает себя.¹

В Kûdrûn, 886 след. Горант убивает своего племянника. К библиографии о Potter'e см. *Folk-Lore*, XV, стр. 216 след.

II. Племянники в матриархальном быте² и отражениях эпоса

§ 1. Роланд, Тристан; племянники в русском эпосе.³ Дитрих Бернский — племянник Эрманриха; Vivien⁴ — сын сестры Вильгельма.

По Шрадеру⁵ у индогерманцев не было особого обозначения для племянника или племянницы. Delbrück⁶ полагает, что брат отца (?) в отдаленнейшую пору развития называл своих племянников и племянниц сыновьями и дочерьми как собственных детей. Параллельно выработке имени для чуждого праэпохе понятия брата матери (?) наблюдается в ряде отдельных языков употребление древнего слова для «внука», лат. *peros* и др., сперва в смысле «сына сестры», «дочери сестры», затем тоже в смысле «сына брата», «дочери брата». Особое слово для обозначения братнего сына имелось только в неясных англосаксонских: *suhtor*, *suhtrega*, *suhtergefæderan* («дяди и племянники»).

Для дяди⁷ с отцовской стороны в индогерманском имелось одно распространенное название: ср. лат. *patruus*, греч. *πάτριος*, санскр. *pitṛyua-*, старо-верхненем. *fetiro* и др.; славяне и литовцы имеют каждые особые: *dēdis*, *stryj*, *stryjci*. Но такое же общее доисторическое обозначение для дяди со стороны матери не раскрыто. Латинский и северно-европейские языки развили его каждый по своему из доисторического обозначения деда (*avus* лат., гот. *awō* = бабушка): *avunculus*, *ðheim*, англос. *eām.*, лит. *awūnas*, ст.-сл. *ujī*, *ujka*. По Дельбрюку,⁸ однако, **avos* (лат. *aveo*) было в начале обозначением *деда* и *дяди* по матери. Особо почетное положение брата матери, которое уже Тацит

¹ K. Dieterich в *Zs. d. Ver. f. Volkskunde*, XII, 289.

² Счет по женской линии у кельтов, абиссинцев и т. д.

³ Сл. *Mélusine*, IV, № 16, стр. 364—5.

⁴ Ср. *Willehalm* Вольфрама, *Foucon*, *Aliscans*, у Альберика *Trium Fontium*.

⁵ *Reallexicon der idg. Altertumskunde*, 1901, под сл. *Neffe*, *Nichte*.

⁶ [*Die idg. Verwandtschaftsnamen*, 1889, *Abh. d. k. sächs. Ges. d. W.*, XI, 5, стр. 502].

⁷ Шрадер, *о. с.*, s. v. *Oheim*.

⁸ *L. c.*, стр. 501.

находил у германцев,¹ у других индогерманцев, по крайней мере, в древнейшую эпоху, нельзя вскрыть. Шрадер заключает отсюда, что вступление дяди по матери в права и положение дяди по отцу — факты более поздние (?).

По мнению Шрадера,² основанному на лингвистических данных, индоевропейская семья была агнатическая. Когнатическое родство развилось под влиянием матриархата доиндогерманских этнических слоев (?); сближение родни отца и матери и повысило правовое значение женщины, приниженное в агнатической семье.

Матриархат — доиндоевропейский институт, у ликийцев. — Ликийцы,³ карийцы, лидийцы,⁴ мидийцы, писидийцы, киликийцы и др. составляли некогда особую не-индогерманскую группу, заселявшую когда-то эгейские острова, юг Балканского полуострова и берега Средиземного моря. Диодор Сицилийский (V, 17) говорит о сходном положении женщин на Балеарских островах, Аристотель у Поливия (XII, 5, 6) — в Греции.⁵ Следы того же института на о. Косе, у этрусков и др., см. у Шрадера под Name, Namengebung. — У пиктов, докельтского населения Британии,⁶ он удержался до IX века и падения пиктского государства, когда пикты были уже христианами и говорили по-кельтски.

§ 2. *Folk-Lore*, 1904, т. XV, № 3, стр. 354:⁷ в Австралии дяди по матери имеют особые права над племянником, могут положить предел бою, на который он вызван. Так и в Новой Каледонии, дядя по матери имеет весьма обширные права над собственностью племянника, кровь которого пролилась в его присутствии.⁸

III. Мать принадлежит роду мужа, родственники которого распоряжаются ее судьбой

Сл. мои *Три главы из исторической поэтики* [см. выше, стр. 343 след.] — Crooke, *The waving of Penelope* в *Folk-Lore*, IX, № 2 (1898), стр. 97 след.

¹ *Germ.*, гл. 20.

² *L. c.*, s. v. Familie.

³ Геродот, I, 173; Nicolaus Damascenus, *De mor. gent.*; Heraclides Ponticus, *De re publ.*, 15; Nymphis Гераклеийский у Plut., *De mul. virt.*, 9. [См. Шрадер, *о. с.*, стр. 564 след.]

⁴ См. Athen., XII, стр. 515: следы матриархата.

⁵ У эпизефирских локров, считавшихся потомками лелегов, 100 дворянских семей вели родство по материнской линии.

⁶ Zimmer в *Zs. der Savigny Stiftung für Rechtsgeschichte*, XV, Rom. Abt., стр. 209, 394.

⁷ В отчете *Report of the Cambridge anthropological expedition to Torres Straits*. Vol. V: *Sociology, magic and religion of the western islanders*. Cambridge, Univ. press, 1904.

⁸ *Les missions catholiques*, 1880, стр. 68.

IV. Искусственный род. Принятие в него.
Символика крови. Братание и побратимство в обряде и эпосе. *Comrañoopnape*
и кумовство

§ 1

А. — Вкушение крови, сердца, печени кого-нибудь, чтобы приобщиться к силе его и т. д.¹

В. — Обрядовое вкушение тотема. Убиение и вкушение демона, духа хлебных растений (представляемого животным), печения в человеческом образе в аграрных обрядах.² У ацтеков дважды в год, в мае и декабре, делалось из теста изображение великого мексиканского бога *Huitzilopochtli* или *Vitziliputzli*, которое, затем, делили между почитателями божества на части и торжественно съедали. Описание майского праздника у историка Акосты:³ за два дня девушки (зачленницы при храме) мешали семена свеклы с жареным мясом и медом и из этого теста делали идола, своими размерами напоминавшего деревянного; вместо глаз ему вставляли осколки стекла (зеленого, синего или белого), вместо зубов — маисовые зерна. Знатные люди одевали на него богатые одежды, садили на кресла лазоревого цвета и несли на носилках. Утром праздника являлись девушки, одетые в белое (в тот день их звали сестрами бога *Vitziliputzli*), увенчанные гирляндами поджаренного и сушеного маиса; они наруганы, руки до локтей убраны перьями красного попугая. Юноши несли идола вверх по ступеням храма и при звуках музыки ставили его в беседку из роз; храм усыпали цветами и кусками теста, в форме костей, из которого сделан идол; это звалось: кости и тело *Vitziliputzli*. Жрецы с песнями и плясками освящали их. В конце праздника идола разнимали и части его, равно как и освященные «тело и кости», раздавали народу, который вкушал от них в слезах и трепете; большим эти части носили домой.⁴

На годовом празднике в честь великого бога *Tezcatliposa*, который приходился на Пасху или несколькими днями позже, избирался особый молодой человек, который затем в течение целого года почитался живым образом *Tezcatliposa*. Он должен был быть безупречен в физическом отношении и свою высокую роль он должен был исполнять с подобающей грацией и достоинством. Его окружали почетом и почтением,

¹ Frazer, *The golden bough*, т. II (1-ое изд.), стр. 85 след. — К критике общих построений Фрезера (в связи со вторым изданием его книги) см.: A. Lang, *Magic and religion* (Лондон, 1901), стр. 76—223.

² Frazer, *l. c.*, стр. 1 след., 90 след.

³ De Acosta, *Natural and moral history of the Indies* (Hakluyt Soc., 1880), кн. V, гл. 24, том 2-ой, стр. 356—60.

⁴ *Ibid.*, стр. 79—81.

роскошно питали и одевали; 8 пажей в царской ливрее бродили с ним по улицам, украшенные цветами, и при звуках флейт. За 20 дней до праздника ему предоставлялись 4 девушки, носивших имя четырех богинь: это его невесты. Куда бы он ни показывался, все падали перед ним на колена, как перед богом. В последний день его и его спутников везли в закрытой лодке по озеру в уединенный храм; когда он взбирался на него, то на каждой ступени он ломал по флейте, на которых играл в дни своей славы. На вершине его схватывали, наклоняли над камнем; жрец разрезал его грудь каменным ножом, вынимал сердце и приносил его в жертву солнцу. Голову его вешали в ряд черепов предыдущих жертв, а ноги и руки варились и подавались за столом начальников. Его место немедленно занималось другим юношей.¹

С. — Кровное родство = blood-covenant.² Тотемизм и воззрения проф. Робертсона Смита.³ Общение крови, как символ принятия в род. Форма общения: иногда кровь собирают в чашу и добавляют к ней воды или вина; иногда промывают кровью куски пищи, которая предлагается обеим сторонам. Иногда, наконец, считается достаточным потереть одну кровоточащую рану о другую, так чтобы кровь той и другой смешалась и частицы этой смеси остались на каждой. У каянов о. Борнео просто капают несколько капель крови на сигаретку, которую затем и раскуривают обе вступающие в союз стороны.⁴ При разнообразии форм, которые принимал и принимает обряд, сущность его остается всегда одной. Гартланд приводит множество примеров обряда кровосмешения, почерпнутого из быта различных народов и эпох, указывающих на его распространение по всему миру.⁵ По мере того как власть клана над индивидуумом ослабевала, кровное братство становилось личным актом, утрачивало всякое социальное значение и превратилось, в конце концов, в особо торжественную и связывающую форму союза между людьми. С этой целью к заключению союза привлекались божества обеих сторон, при чем кровью своей договаривающиеся обмазывали не только себя, но и своих идолов. Таким образом божества являлись блюстителями обряда, в котором они участвовали некогда как члены клана. В Гватемале жрецы брали кровь с языка и других членов и мазали ею руки и ноги идолов. Подобный же обычай испанские писатели наблюдали в северной и южной Америке. Тибулл (*Eleg.*, VI, 45) рассказывает, что верховная жрица Бел-

¹ *Ibid.*, стр. 219—220.

² Сл. S. Hartland, *The legend of Perseus*, т. II, стр. 232 след.

³ *Lectures on the religion of the semites*, 1889, 2-ое изд. 1894. Trumbull, *The blood-covenant*, Лондон, 1887.

⁴ Hartland, *о. с.*, II, стр. 237.

⁵ *Ibid.*, стр. 238—334.

лоны разрезала себе жертвенным топором руку, обрызгивала кровью изображение богини, после чего на нее нисходило вдохновение, и она пророчествовала. Таков же, без сомнения, смысл того пассажа, в котором речь идет о споре между Ильей и служителями Ваала, которые прыгали вокруг алтаря и, с громкими криками, наносили себе раны ножами и копьями, пока из них не начинала течь кровь. По скандинавскому обычаю, описанному в *Heimskringla*, требовалось, чтобы кровь (жертвенная) собиралась в чаши и этой кровью затем, с помощью ветки или кропила, обмазывалось помещение богов, стены храма, внутри и снаружи, и обрызгивались присутствующие мужчины; мясо же отваривалось и подавалось на пиру. У племен экваториальной Африки существует обычай *alumbi*. Состоит он в том, что гостю предлагают отведать порошка, наскобленного с черепа умершего предка; таким образом хозяин и его гость вступают невольно в кровный союз. Особенно ярко выражается идея кровного общения, когда кровь примешивается к пище сидящих за одним столом. Греческие и передне-азиатские мистерии состояли, между прочим, в жертвоприношении и употреблении затем в пищу мяса священного животного; все присутствующие, объединенные церемонией, вступали *eo ipso* в братский союз, который впоследствии стал пониматься духовно, но который в начале имел материальный смысл. У баттов о. Суматры заключение союза сопровождается обязательно закланием свиньи или коровы. Как только у животного перережут горло, сейчас же вынимают сердце, которое разрезают на части по числу присутствующих. В Индии, у *Sa-gaogi Baniyas*, на свадьбе, родственники жениха и невесты собираются в особую комнату, в которой находится сделанная из теста фигура брахмана, начиненная медом. Отец жениха, вооруженный миниатюрным луком и стрелами, бросается на брахмана; ему выпускают затем внутренности, и все присутствующие погружают в кровь-мед убитого пальцы и обсасывают их. Ацтеки поедали свои человеческие жертвы, инки, более гуманные, приносили в жертву, по свидетельству *De Molina*, и вкушали затем овец.

Очень часто вместо того, чтобы есть, пили. Питье крови уступило место прививке ее или капанью ее на окровавленное мясо. Так в ирландской саге *Сватовство Эмера* Кухулайн становится кровным братом Девоггойль тем, что он высосал из ее раны камень, который он пустил в нее из своей пращи.

Иногда кровь заменяется краской. В некоторых местностях обычай вырождается еще ярче: потирают друг другу нос или грудь, обмениваясь, при этом, именами. Абрुцские девушки выражают посестримство (кумовство) тем, что каждая вырывает у себя по волосу и кладет его на голову подруги.

Кровь заменяется иногда также слюной. Асы и Ваны, заключая мирный союз, собирают в особый сосуд свою слюну,

из которой рождается существо, одаренное всею мудростью своих предков.¹ Как известно, очень широко распространен обычай люстрации ребенка слюной. В I в. нашей эры Персий смеется над какой-то тетушкой или бабушкой, которая вытаскивала внучка из колыбели и, намочив слюной свой средний палец, растирала им лоб ребенка. По римско-католическому обряду священник и по сю пору мажет крещаемого, будь то взрослый или дитя, своей слюной. У оранго архипелага Биссаго (в стороне Сенегамбии) обряд заключения дружбы состоит в том, что приятели плюют друг другу в руки. У южных сомали и оромó хозяин, принимающий гостя, плюет себе в правую руку и, затем, трет ею лоб последнего в знак того, что он отныне свой человек. То же значение имеет обычай южных сомали плевать в носилки, в которых проносят умершего (соединение с предками). Если ирландский крестьянин хочет приветствовать приятеля особенно сердечно, то, прежде чем пожать ему руку, он плюет предварительно в свою. В древней римско-католической литургии священник, намазывая слюной нос и уши крещаемого, произносил: «*effeta quod est adaperire, in odorem suavitatis; tu autem effugare, diabole, adpropinquavit enim iudicium Dei*». Ценность этого заклинания, может быть, в слове «*Effeta*», переводимом в наших Библиях: «*Ephphata*», не имеющем никакого отношения к удалению дьявола, о чем говорит вторая часть формулы. Плевок, как средство отогнать дьявола, действие волшебства — довольно распространенный обычай. Если мы всмотримся в обычай пристальнее, то увидим, что он в конечном счете восходит к той же идее, что и другой обычай плеванья, идее союза между лицом плюющим и тем, на кого попала его слюна.

Один из родов мексиканских чичимеков, Тотонака, периодически убивают трех детей и смешивают их кровь с некоторыми травами, растущими в саду при храме, с соком *cassidea elasticae*; смесь эта кладется в тесто, которое они называют *toyoliayt la quatl*, т. е. пища нашей жизни. Каждый шесть месяцев всякий взрослый член рода обязан вкусить этого своего рода причастия.

Про касивов Перу рассказывают, что они каждый год приносят в жертву добровольца и отведывают его мяса.

Жертвоприношения у ацтеков (см. выше). По понятиям ацтеков всякий военнопленный является сыном взявшего его в плен. Его обыкновенно приносили в жертву на празднике Хипетотек, божества золотых дел мастеров, и *Huitzilopochtli*. Тело возвращалось владельцу, который делил его между своими начальниками, родичами и друзьями, но не прикасаясь к нему сам, так как оно было «плотью от его плоти». Кожу он отдавал кому-нибудь для ношения в течение двадцати дней, при чем

¹ Об обрядовом значении слюны см. Hartland, *l. c.*, стр. 260 след.

лицо это должно было все это время ходить и собирать дары в честь владельца кожи. На другом празднестве в честь того же Huitzilopochtli фигурировала статуя бога, сделанная из теста, в которое примешивались различные семена и кровь детей. В заключение церемонии статую убивали ударом дротика с кремневым наконечником, разрезали и съедали ее (мужчины). Это называлось убиением и съеданием бога.

Д. — *Символическое выражение родового единения с умершими родичами.*¹ Припомним обычай племен, живущих в долине р. Иаир, притока Амазонки, о котором сообщает др Уоллес. Мертвых они погребают под полом своих жилищ. По истечении месяца оставшиеся в живых выкапывают тело и, положив на большую сковороду, ставят на огонь, либо просто кладут в печь; в таком положении труп остается, пока он не превратится в обуглившуюся массу; массу эту обращают затем в порошок, который примешивают к напитку *saxiri*. Этим путем, по верованию дикарей, пьющим передаются доблести умершего.

На о-вах Бенкса едят порой своих покойников, чтобы установить связь с усопшим в целях магических. Подобные обычаи существуют и в Австралии. Отметим еще окропление покойников жертвенной кровью, обрядовое самоистязание до крови при похоронах; покойники на похоронах (вино = кровь),² вырывание и острижение волос.³

Е. — *Браки по отношению к принятию в род.*⁴ Перенесение общения крови на брачные отношения.⁵ У некоторых аборигенов Бенгалии жених отмечает свою жену красным карандашом (*sindûr* или *sindra dâñ*). У биргоров брачный обряд состоит в том, что из мизинцев жениха и невесты пускают кровь, которой они и помазывают затем друг друга. У кеватов и раджпатов эту кровь примешивают к пище новобрачных. У Wukas, обитающих в горах Новой Гвинеи, брак начинается с того, что брачующиеся убегают, их преследуют и ловят. Следующий шаг — установление продажной цены невесты. Когда она установлена, муж и жена делают друг другу на лбу надрезы, до крови. Остальные члены обеих семей делают то же самое, и это скрепляет их союз.

Гартланд относит сюда аннамскую сказку о *Неверной жене*,⁶ недавно иллюстрированную Г. Парисом с привлечением соот-

¹ Hartland, *l. c.*, стр. 286 след.

² *Ibid.*, стр. 311 след.

³ *Ibid.*, стр. 321 след.

⁴ *Ibid.*, стр. 334—400.

⁵ Если женщина, вступив в чужой клан, продолжала принадлежать своему, то описанное далее приобщение к крови либо *обобщившийся символ*, либо обычай наступил с *патриархатом*, с наступлением которого женщина исчезала в чужом роде?

⁶ Landes, *Contes annamites*, 207 (№ 84).

ветствующего эпизода из былины о Потяке. Норвежская сказка: ¹ молодец подглядывает за гульдрами, лесными женщинами, спрятавшись в поставленной вверх дном бочке. Они по запаху догадываются о его присутствии. Одна из них показала на него пальцем, который он до крови оцарапал ножом. Мать девушки говорит, что он должен на ней жениться, ибо он отметил ее своей кровью (она хвостатая, но по крещении хвост отвалился). В финской руне *Сын солнца* ² описывается свадьба: отец жениха ставит брачущихся на китовую (морской царь) шкуру: «он поцарапал обоим мизинец, смешал их кровь, вложил руку в руку, соединил их груди, сплел их поцелуи, заклил узлы ревности, разъединил руки их и развязал узлы брачного обещания».

Как выше, кровь иногда заменяется красной краской, ³ кровью птицы. ⁴ Символами связи являются также общение пищей (*confarreatio*), ⁵ сидение на одной шкуре, ⁶ питье из одного сосуда. ⁷

Участие *рода* в брачном обряде выражается в ритуальной раздаче печенья или напитков, обычной во всей Европе, ⁸ и во многих других подробностях брачного обихода: невеста пляшет со всеми, обязана целовать всех присутствующих мужского пола. ⁹

Г. — Гартланд связывает это с характеристикой древнего *группового брака*, о котором я говорил выше. ¹⁰ К фактам, мною сообщенным, присоединю и собранные Гартландом. ¹¹

Он напоминает о насамонийцах, цитируемых Геродотом, о авзилах (эфиопском племени), приводимых у Помпония Мелы, о балеарцах: у всех них в древнюю пору невеста в первую брачную ночь рассматривалась, как принадлежащая всем. У австралийских курнаи брак сводился к обрядовому убеганию и пленению, в котором принимала участие вся холостая молодежь племени. Со всеми ними невеста должна была вступать в те же отношения, что и у насамонийцев. Затем только она принадлежала своему новому мужу. Это повторялось несколько раз, прежде чем род жены соглашался на брак. Раз брак состоялся, муж имел право взять себе и незамужнюю сестру жены; во всяком случае получал это право по смерти последней. Но по смерти мужа жена поступала к его брату или братьям

¹ Сл. Н. Feilberg, *Am Urquell*, III, 3.

² Castrén, *Vorlesungen über die finn. Mythol.*, 1858, стр. 323.

³ Hartland, *l. c.*, стр. 342.

⁴ *Ibid.*, стр. 343.

⁵ *Ibid.*, ср. стр. 344 (символ связи).

⁶ *Ibid.*, стр. 346.

⁷ *Ibid.*, стр. 347 след.

⁸ *Ibid.*, стр. 351.

⁹ *Ibid.*, стр. 356.

¹⁰ Стр. 525 след.

¹¹ *l. c.*, стр. 358 след.

в порядке старшинства. Если она убегала с другим, все соседи принимались ее искать; она становилась их собственностью, пока муж и его мужская родня не выручали ее. Гарсиласо де ла Вега говорит о перуанских аборигенах в эпоху испанского завоевания, что здесь несомненно имел место обычай, который мы допустили, как вероятный для насамонийцев, и именно, что им могли пользоваться только родственники и друзья жениха. ¹ У восточно-африканских Уа-тавета приятели жениха ограничены числом четырех. Ловля невесты, в которой они помогают ему, — простой обряд, за которым следует пятидневное празднество, в течение которого они пользуются насамонийским правом. ² У племен западных сомали, Eesa и Gadabursi, невеста входит в хижину, свой будущий дом, в сопровождении не только жениха, но и некоторых его ближайших родственников. Жених берет бич и наносит молодой три основательных удара; то же делают и другие, приобретающие над женою права, против которых муж не может протестовать. ³ Ср. у южных славян роль деверя, дружка, какими являются братья жениха, либо побратимы и кумовья. По старому, ныне отмененному обычаю, в Бокка и Герцеговине деверь в первую ночь спал с молодою, как брат с сестрой. ⁴

Все это отзвуки из поры группового брака, которые характеризуются пуналуанской семьей, как назвал ее Льюис Морган. Вильям Грей (Gray) описал ее и у жителей острова Танна (Новые Гебриды): их язык не делает отличия между женой и сестрой жены, между мужем и братом мужа; все дети брата мужа считаются своими, точно также все дети жены и сестры жены. Отношений дяди или тетки и племянника или племянницы не существует, ибо таннаец считает тех, кого мы называем дядей или теткой, — отцом или матерью, или, иначе, между терминами дед или бабка по отцу или матери нет разницы; равным образом, племянник или племянница обозначают то же самое, что законный сын или законная дочь, и дети дядей по отцу мужа или его теток по матери рассматриваются, как его братья и сестры, наряду с детьми его родителей. ⁵

Групповой брак и тибетскую ограниченную полиандрию мы должны принять, как предшественников той варварской фазы культурного развития, когда брак заключается, правда, между индивидуумами, но род все еще продолжает иметь кое-какие права над молодою женой. ⁶ Так и у некоторых других народностей, тогда как связь жены с кем-нибудь посторонним клану

¹ *Ibid.*, стр. 361—62.

² Остатки этого обычая в Гватемале, где брак осуществляется прежде всего одним из родственников жениха, к которому мать последнего и приводит невесту. French Sheldon в *Journ. Anthropol. Inst.*, XXI, 365.

³ *Ibid.*, стр. 362—63.

⁴ *Ibid.*, стр. 363—64.

⁵ *Ibid.*, стр. 364—65.

⁶ *Ibid.*, стр. 370.

подлежала наказанию. На о. Тиморе «кровный» брат в доме своего брата (родного или «по союзу») пользуется большими правами, нежели у себя дома; ему не отказывают даже в жене, и детей от такого брака хозяин дома считает своими.¹ Припомним широко распространенный обычай уступать жену гостю. — Если у арабов муж развелся с женой, наследники его имеют право взять ее себе.² Левират * у евреев, в законах Ману и у других народностей.³

С наступлением патриархата жена вводится в род мужа (отражение в брачных обычаях римлян, малороссов и др.);⁴ но вступление мужа в род жены не пережиток ли матриархата?⁵

Г. — *Кумовство* у южно-венгерских цыган. День, когда у ребенка обрезают впервые волосы, считается праздником. Крестный отец и мать пускают несколько капель своей крови в стакан с водкой, другие несколько капель — на кусок хлеба. Тогда отец выливает водку на голову ребенка и крошит на нее хлеб, чтобы «дитя росло и уродилось хорошим». То же самое у караибов: ребенка обрызгивают кровью из ран отца, чтобы сообщить ему его мужество и доблесть. Цыгане северной Венгрии завертывают только-что родившегося ребенка в тряпки, на которые отец роняет несколько капель крови.⁶ У южных славян отношение крестного к крестнику выражается в обрядовом остригании волос, как это делалось и у древних германцев.⁷

Запрет браков между кумовьями, освященный церковью.⁸ Adoptio, как симулирование акта рождения (легенда о Гере и Иракле) или иногда также симулирование сосания, кормления (у ирокесов).⁹

§ 2

*Эккурс о кровном братстве.*¹⁰

В основе символический прием в род, приобщение к крови. Формы братства:

1) *Кровное братство*. Обычай диких народов, скандинавов; о последних см. Weinhold, *Altnordisches Leben* (1856),

¹ *Ibid.*, стр. 372.

² *Ibid.*

³ Стр. 373—74.

⁴ Стр. 385 след.

⁵ Стр. 386.

⁶ *Ibid.*, стр. 415.

⁷ Стр. 416.

⁸ Стр. 417.

⁹ Стр. 419 след.

¹⁰ § 2 занимает конец стр. 348 и начало стр. 349 оригинала, т. е. середину листа (стр. 346—349+350), вложенного вместе со следующим (стр. 351—354+355) в лист 91 с (=стр. 342—345 нашей пагинации) оригинала,

стр. 125, J. Grimm, *Deutsche Rechtsaltertümer*, стр. 118—119, и Ф. И. Буслаев, *Историч. очерки русск. нар. словесности и искусства*, т. I (1861), стр. 264: чтобы породниться кровью, названные братья пускали себе из руки кровь и сливали ее вместе в ямочку. Самая торжественная клятва побратимства совершалась коленапоклоненно, под полосами дерна. Сл.

куда они перенесены, судя по пагинации (fol. 3 и 4), бумаге, очерченным полям, начальным строкам текста и, наконец, группировке материала, из какой-нибудь другой работы или особого приложения к *Поэмике*, обнаружить остальные части которых нам в папке *Сюжеты* не удалось. Экскурсу предшествует (стр. 346—48) заметка о кельтском эпосе, в начале которой речь идет о Кухулайне и его братьях по крови. В целях сохранения большей отчетливости в плане отдела 4, IV, мы сочли более удобным сделать из заметки примечание к § 2. [*Прим. редактора акад. издания.*]

Рядом с Кухулайном и его кровными братьями, Fer Diad, Fer Baith и Lugaid, выступают в *Tochmarc Emere* еще брат Lugaid, Lārīn и Durst mac Serb. Все они являются в эпизоде о поединке Кухулайна, бьются с ним поочередно, так что бой с Fer Diad'ом стоит последним. При этом Fer Baith назван *comalta* Кухулайна и *ferbithchotaig* (*bith chotoch* = *Lebensbund*), что отвечает понятию *cróchtach*: братству по крови. Вступая с ним в бой, Кухулайн сначала напоминает ему о их дружбе; потом сам ранит себя своим копьём, прежде чем обратиться его против Fer Baith'a, таким образом отсылая ему назад как бы ту часть крови противника, которая текла в его жилах (H. Zimmer, *Keltische Beiträge* 1, в *Zeitschr. f. d. Altert.*, 1888, т. 32, стр. 310, 311). — Битва Кухулайна со своими четырьмя названными, *кровными*, братьями напоминает автору (там же, стр. 312—313) германские аналогии: «Мне представляется совершенно излишним напоминать о прототипах этих пяти братьев, о Зигфриде, Гагене, Гунтере, Герноте и Гизельгере. Сага о Нибелунгах попала к ирландцам через посредство викингов; они слышали о Нибелунге с роговой кожей, заключившем на всю жизнь кровный союз с четырьмя витязями, Гагеном, Гунтером, Гернотом и Гизельгером (о кровном братстве Зигфрида и Гуннара упоминает *Тидрекссага*, гл. 227, о братстве всех пяти говорится в гл. 342, а также и в *Völsungasaga*, гл. 26. (Сл. Rasmann, *Deutsche Heldensage*, I, 181). Заклучим ли мы на основании ирландской традиции, что союз витязей имел место, по рассказам викингов, после какого-нибудь их похода?), и принимавшем вместе с ними участие в далеких походах (см. *Тидрекссага*, гл. 342, и Rasmann, *о. с.*, I, 182—5). Слышали они, как этот человек с роговой кожей, которого не трогает острое копьё и не поражает лезвие меча, пал от руки кровного брата; слышали они, как в долгом бою один за другим гибли кровные братья, и как женщина хитростью и обещаниями добивается его смерти. Все эти рассказы викингов и певцов, находившихся в свите северных ярлов на ирландской почве, стали знакомы ирландцам и начали влиять на их эпически настроенное воображение и творчество бардов, профессиональных носителей ирландской эпической саги. Если в сев.- ирландском эпосе имелись точки соприкосновения с прошлым материалом, то нет ничего удивительного в том, что влияние сказалось, и прежде всего во внешних деталях, или что в одном из эпизодов национального эпоса *Táin bó Cúalnge*, в силу ряда внешних аналогий, скопился осадок различных догерманских эпических мотивов, в общем на половину или вовсе непонятых. Прототипы ирландских кровных братьев довольно отчетливо сквозят в них: Кухулайн — Гаген, Fer Diad, «Нибелунг с роговой кожей» — Зигфрид, а Fer Baith — Гизельгер: *baeth* означает: глупого, простака, *fer baeth* = *tumbe man*, это молодой Гизельгер, «дитя», как он зовется в *Nibelungen Not* и в *Тидрекссаге*. Дело идет не о том, что известные образы

Слово Григория Богослова (XI в., изд. Срезневский в *Изв. Акад. Наук*, 1855): «овъ же дърнь въскроуць на главъ поклада присягу творить». ¹

2) *Молочное усыновление*. Сл. М. Халанский, *Великорусские былины Киевского цикла* (1885), стр. 34—37; Г. Н. Потанин, *Очерки сев.-зап. Монголии*, IV, 296.

3) *Крестовое братство*, *аѣлѣфотолѣ*: народный обычай, усвоенный церковью. Легенда о Прове.

нелтъского рассказа созданы по соответствующим германским, а о том, что последние внешним путем внесены были в цикл ирландских легенд по ассоциации содержания. *Fer Diad* и *Fer Baith*, кроме *Táin bó Cúalnge* и вставного эпизода *Tochmarc Émere*, неизвестны ни одной из старых саг цикла Кухулайна (стр. 314).

Далее автор преследует другие аналогии образов Medb с Кримгильдой (стр. 315). Кухулайн и Гаген полу-карлы по происхождению (стр. 316—317). (Из ряда параллелей в ирландских сагах, стоящих вне Кухулайнова цикла, любопытны две. Рассказанная в *Book of Leinster* история о *ogam* на щите, которую Grúibne прочитал неверно, теряет свой комизм, если она является подражанием рассказу *Völsungasaga*, гл. 33 (*Atlamal* 3, 4), по которому Vingí вывернул на изнанку руны Гудруны (Raszmann *Heldensage*, I, 234 след.). Рассказ о том, как Фингал обжег себе палец, коснувшись жарившегося лосося, и как он, желая охладить палец, сунул его себе в рот и достиг мудрости, напоминает гораздо более старую северную *Völsungasaga*'у, гл. 19., *Fáfnismál*, проза за строф. 26, 27 след., *Тидрекссага*, гл. 116). Одежда Кухулайна, делающая его невидимым, и — Tarnkarre Зигфрида (стр. 317—318). Боевой пояс Кухулайна — и роговая кожа Зигфрида (стр. 319). Шлем Кухулайна и *aegishjalmr* (стр. 319—320; о таком шлеме тексты Кухулайнова цикла в *Lebor na hUidre* и *Book of Leinster* не знают ровно ничего). Но «роговой кожей» наделен и один из героев сев.-ирл. эпоса, стоящих вне круга Tain; и он гибнет, несмотря на нее: это Conganchness mac Didad: «роговая кожа, сын тумана».

Результаты (стр. 327 след.). Германский север знает две формы саги о Нибелунгах: 1) более древнюю, сохранившуюся до нас в старшей *Эдде* и в так называемой *Völsungasaga*'е; по мнению Мюлленгофа она проникла на север ок. 600 г.; 2) более позднюю, отразившуюся в *Тидрекссаге*, в датских и ферейских песнях (Raszmann, *Niflungasaga und Nibelungenlied*, стр. 41—60) и повлиявшую на некоторые песни старшей *Эдды* (Edzardi, *Germania*, XXIII, стр. 86 след., Symons в *ZsfdPh.* XII, стр. 96 след.). Более поздняя северная обработка в общих чертах сходится с верхне-немецкой, представленной *Песней о Нибелунгах* и другими верхненем. источниками, и восходит, как теперь принято думать вопреки Дерингу, к нижненемецким сагам и песням (Raszmann, *l. c.*, стр. 65 след.). Это вторичное ознакомление германского севера с немецкой сагой о Нибелунгах согласно Edzardi (*Germania*, XXIII, стр. 86 след.) следует отнести к IX или, но не позднее, X в. Ирландцы восприняли от викингов сагу о Нибелунгах во втором ее виде (стр. 327) около 1050 г. (стр. 329), но, может быть, уже в первой половине X или в конце IX века (стр. 330).

¹ К *Слову* Григория Богослова сл. Будилович, XIII *Слово Григория Богослова*, стр. 243, столбец 2 (словинская вставка в перевод 10-го слова). Дело идет не о братстве, а о присяге. Сл. Miclosich, *Lexicon*, v. дрънь.

Материалы к истории названного братства.

А. — Обычай *Johannisminne* на 24 июня и 27 декабря (день памяти Иоанна Богослова).¹ Церковный обряд и формула: *Vibo amorem sancti Johannis in nomine patris et filii et spiritus sancti*.² В настоящее время освященное в церкви вино пьют дома, при этом приговаривая стихотворную формулу, начинающуюся словами:

Grüss dich Gott, *Bruder gut!*

Wir haben getrunken Christi *Blut* и т. д.³

То же на 24 июня: собирались соседи и знакомые и столовали вместе; *мирились* те, кто в течение года враждовал друг с другом; один приносил хлеба, другой вина и т. д. Прежде такой общий пир отбывали *цехи*. В Швабии *Johannistag* зовется *das Versöhnungsfest*.⁴ — *Johannisseggen* или *Johannisminne*, как название *освященного вина*, которое священник подавал *женеху* и *невесте*, их свидетелям и родственникам.⁵ — *Johannisminne* пьется во здравье и на счастье *уезжающему*.⁶ — Обычай *Johannisminne* в основе своей восходит к обряду *братания* и его символизму. Сл. в Сицилии св. Иоанна, как покровителя *comparatico* (S. Giovanni-compare) у Pitrè, *Usi pop. sic. nella festa di S. Giovanni Battista*, lettera I, 2 ed., Palermo, 1871, стр. 14. Обряд сицилианского *comparatico*: символ волоса и *sepolera*.⁷ Высокое значение, какое дается *comparatico*:⁸ *compare* не смеет соблазниться на жену своего кума и наоборот: за такие проступки наказывает св. Иоанн.⁹ Сходно рассказывается в Венеции, Bernoni, *Leggende fantastiche pop. veneziane*, № 1—3.

¹ Сл. Ignaz Zingerle, *Johannisseggen und Gertrudenminne*, Вена, 1862. [См. также статью А. Н. Веселовского, Гетеризм, побратимство и кумовство в купальской обрядности. *Ж. М. Н. Пр.*, т. 291 (1894), февраль, стр. 287—318].

² *Ibid.*, стр. 3—4.

³ Стр. 5.

⁴ Стр. 6—7.

⁵ Стр. 7—8 и Wolf, *Beiträge zur deutschen Mythologie*, I, стр. 80.

⁶ Zingerle, *o. c.*, стр. 8.

⁷ Pitrè, *o. c.*, lett. I, стр. 12—14; lett. II, стр. 13—15.

⁸ *Ibid.*, lett. I, стр. 14; lett. II, стр. 17.

⁹ Сл. Vigo, *Opere*, т. II: *Raccolta amplissima di canti pop. sic.*, 2 ed., стр. 647 след., 651; Pitrè, *Canti pop sic.*, II, № 927; lett. II, стр. 16; lett. I, стр. 15—16. К *comparatico* в Италии, сл. также *La Calabria* (Rivista di letteratura popolare diretta da L. Bruzzano) 1889, № 1, стр. 5: Il 24 giugno è il giorno, in cui si contraggono le parentele spirituali. Colui o colei, che ha delle simpatie e della stima verso qualche persona e vuol renderla più amica, quasi parente, le manda nel giorno di St. Giovanni un mazzolino di fiori, accompagnato, per lo piu, da un vassolo pien di dolci e con fra quei due e le rispettive famiglie si stabilisce fin da quel giorno una specie di parentela spirituale che fa dare il nome di *commare* e *compare* alle persone che la contraggono. Сл. Pitrè, *Usi e costumi, credenze e pregiudizi*, т. II, стр. 255 след.

В. — *Побратимство у греков, черногорцев* (прежде и у сербов), болгар и малороссов — и соответствующие церковные ритуалы. Обряд побратимства в церкви: братающимся священник дает по три раза выпить вина из чаши, после чего они целуются. Отметим еще следующее: когда один или одна из двух братьев или сестер, родившихся в тот же месяц, женится либо выходит замуж, другого или другую удаляют из дома или даже из села, причем он или она не должны даже отведать чего-либо от брачного стола. Если кто из таких братьев или сестер умрет, то ногу мертвого связывают узлом с ногой живого, пока он не обратится к кому-нибудь с словами: «будь мне, во имя божие, братом, развяжи меня». Тогда узел развязывают и между просившим и развязавшим устанавливается братство. Значение узла = волоса в сиц. обряде *comragatio* = пояса в греко-славянском ритуале побратимства; сл. названия *artemisia vulgaris* = *Johanniskraut*, *Johannisgürtel*, sv. *Jana pas* или *bylina* (чешск.), русск. черныбыль, играющую роль в обрядах Иванова дня, сл. *Густыньскую летопись* в *П. С. Р. Л.*, II, стр. 257: ¹ «съ вечера собирается простая чадь обоего пола и соплетаютъ себѣ вѣнцы из ядомаго зелія или коренія и *препоясавшеся бѣлиемъ* возгнѣтають огонь» (откуда этимология althd. *pīrōz* = *Veifus* = *artemisia vulgaris*).

С. — *Связь побратимства с кумовством*. В Сербии а) кум при крестинах, б) при обряде, когда ребенку в первый раз стригут волосы (стрижено кумство), в) дружка на свадьбе, *raganymphus*: сербск. побратим, но в Венеции: *comrago*; ² d) *kumovi na firmi* [= конфирмация], *krežni kumovi*, *kumstvo iz berme* = на *firmi*; ³ е) кумовство-побратимство при примирении, как замена родовой мести, с призыванием имени св. Иоанна; ⁴ f) обычай дружигана-побратимства у сербов (румын?) и русск. кумование в неделю до Пятидесятницы и после нее. ⁵

Д. — *Побратимство в русском эпосе*: ⁶ Ильи со Святогром, Алеши и Добрыни — с Дюком; Алеши с Добрыней, Чу-

¹ Афанасьев, *Поэтические воззрения славян на природу*, III, стр. 714.

² Bogišić, *Zbornik sadašnih pravnih običaja i južnih slovena*, стр. 386. В Черногории последнее не считается за родственную связь; см. Поповић, *Recht und Gericht im Montenegro*, Agram, 1877, иначе в песне у Попова, *Путешествие в Черногорию*, стр. 53.

³ Bogišić, *l. c.*, стр. 387.

⁴ Описание у Поповића, *l. c.*, Medanovič, *Život*, стр. 115—122.

⁵ См. *Slovník naučný*, *Pobratimstvo*; Карацѣй, *Животъ*, стр. 274—75; Бессонов, *Эпос сербский и болгарский в Временнике Моск. Общ. Ист. и Др.*, т. XXI (1855), стр. 121—122; II. Шейн, *Русск. нар. песни*, I, стр. 396—399; Каменский, *Церковно-народный месяцеслов*, стр. 469, 473; *Памятн. Стар. русск. лит.*, I, стр. 125—126.

⁶ В монг. и тюркских песнях сл. Schiefner, *Heldensagen der minussinischen Tataren*, стр. 425, 426; Radloff, *Proben*, I, 93, 288, 340, 361, 398, 404; II, 58, 127, 174, 183, 189 и др. Побратим у южно-руссов и запорож-

рилы с Бермятой, Потока с Добрыней, Ильей и Алешей; Ильи с Данилой Игнатьевичем и Василием-пьяницей, Алеши с Иваном Дубровичем и Марком-парубком (?). В песне о гибели богатырей братьями являются: Хотен, два Василия, Иван Гостинный сын, Алеша, Добрыня, Илья. Определение: *названное, крестовое братство*. Оно выше кровного.¹ Данило убивает себя, когда на него идет с боем названный брат Добрыня. Сл. песни об Алеше и жене Добрыни, О. Миллер, *Илья Муромец*, стр. 488: крестовый брат паче родного, и в легенде о Прове: «сеie убо братство болѣ брата рожденнаго».

Е. — *Побратимство, как приятие в род*. Не оттуда ли у скандинавов хождение под *дерном*, *serolsga* сицильянцев, дружигана на могилах? Церковь овладела этим народным институтом, который мог быть приурочен к известным годовым праздникам и в христианскую пору пристал к имени Иоанна (24 июня и 27 дек.). Сл. *compage* = S. Giovanni и *Ивановичей* в нашем эпосе: Поток, Колыван, Дунай, Дон, Илья, Еким (родной или названный брат Алеши, который иногда также зовется Ивановичем), Никита, Василий. Может ли это отчество служить хронологическим признаком в распределении былевых сюжетов? Сл. у малороссов Иван, как общее имя новорожденного (Чубинский, *Труды экспед.*, IV, стр. 8, 10); легенда о кровосмешении (Иван да Марья), популярная в цикле купальских песен, стоит в вероятной связи с запретом *comparatico*.

Связь побратимства с именем Ивана Крестителя совершилась на почве кумовства (при крещении).

V. Патриархат. Кувада, как символ и предание.²

VI. Родовые мойра и мечь. Орестиа.

О кровной мести см. Hartland, *The legend of Perseus*, II, стр. 426 след.

цев *Пам. стар. русск. лит.*, I, стр. 126; побратимство Петра, царевича Ордынского, с князем (у Буслаева, *Очерки*, II, стр. 161), Святослава с Палокиром и др.

¹ *Пам. стар. русск. лит.*, I, стр. 126. Сл. Кир., I, 3, стр. 36—7.

² Далее следуют факты и обобщения Гартланда, дополняющие сказанное на стр. 66—70, куда мы, ввиду этого, и отнесли их. Рубрика же V, как один из элементов общего плана автора, нами оставлена. [*Прим. редактора акад. издания.*]

Сюжеты под вопросом об их бытовом значении

§ 1. *Младший брат = дурачек (и младшая сестра)*. Рассказ Геродота, VIII, 137—8: три брата из потомков Темена, Гаван, Аэроп и Пердикка, бежали из Иллирии в Македонию, где становятся поденщиками у царя: старший пас лошадей, средний — быков, младший — мелкий скот. Царица пекла для них хлеба; хлеб Пердикки выросал вдвое. Узнав об этом и испугавшись, царь велел им удалиться. Они требуют платы; солнце проникло в окно и освещало одно место на полу; это место царь и сулит им в отплату. Пердикка обвел его мечем, трижды черпает из него себе за пазуху (символ вступления в собственность), и братья удаляются; из них одному лишь Пердикке достается власть (*ibid.*, VIII, 139). Сл. Клиnger, *Сказочные мотивы в истории Геродота* (Киев, 1903), стр. 92 след. и 97 след. Геродот IV, 5: скифская династическая сага: от Зевса и [дочери реки] Борисфена родился Таргитай, у него три сына, Липоксаис, Арпоксаис и, младший, Колаксаис; ему одному даются в руки: плуг, ярмо, секира и чаша, упавшие с неба, и братья уступают ему царскую власть. — Другая версия у Геродота, IV, 8 — 12: Геракл прижил с полуженщиной, полузмеей трех сыновей, Агафирса, Гелона и Скифа; удаляясь Геракл завещал жене оставить у себя лишь того из сыновей, кто в состоянии будет натянуть оставленный им лук. Это удается Скифу, от него пошли скифские цари (то же у Диодора, II, 43, 3, только вместо Геракла говорится о Зевсе). Ср. Клиnger, *о. с.*, стр. 99—100. Сл. сказки о третьем брате у Афан., I, № 102, 104, 106^b; Рудченко, I, № 54; Gliński, I, № 1, 2; Krauss, II, № 134; Grimm, № 63, 97; Gonzenbach, [*Sizilianische Märchen*, 1870], № 64, Hahn [*Albanesische Märchen*] № 52.

§ 2. *К библиографии Иванушки-дурака*.¹ А. Афанасьев, [*Нар. русск. сказки*], I, 239 след., 246 след., 254, 264, 268 след., 282 след., 293 след., [316], 388, [410]; II, 1, 14, 23, 31, 35, 40, 44, 51, 61, 65, 68, 73, 76, 77, 85, 93, 99, [297, 432, 446].

П. Шейн, *Материалы для изучения быта и языка русск. насел. сев.-зап. края*, II, 42, 62, 118, 128, 130, 133, 168, 229, 232, 235, 236, 279, 386.

Чистяков, *Собрание русск. народн. сказок*, 1880, 94, 96, 97, 98—9.

М. Драгоманов, *Малор. нар. предания и рассказы*, 1876, 339, 343.

Е. Чудинский, *Русск. нар. сказки*, 59, 71.

Гринченко, *Этнограф. материалы*, 1897, I, 199, 289, II, 301 (I, 44?).

¹ Мотивы по страницам.

- П. Кулиш, *Записки о южной Руси*, II, 59 след.
- И. Рудченко, [*Народные южно-русские сказки*], I, 89, 96—100, 153, 156, (159); II, 78, 89, 114; III, 109.
- И. Манжура, *Сказки, посл. и предан. в Харьковск. Филол. Сборнике*, 1890, II, 11, 18, [74, 76].
- Д. Садовников, *Сказки и предан. самарского края*, 1884, 126, 136, 187.
- Сборн. стар. сказ.*, 1829: сказка [?].
- Е. Романов, *Белорусск. сборн.*, 1891, I, 3: [88], 113, 117, 196, 198, 228, 250, 254, 413; IV, 24.
- П. Чубинский, *Труды*, II: 77, 297, [278], 301, 322, [445, 473], 492, 495.
- В. Добровольский, *Смоленск. этногр. сборн.*, 1891, 416, 444 след., 455 след., 467, [471, 498], 501 след., 533 след., [590], 594, 637.
- А. Бурцев, *Народный быт В. Севера*, I, 242, 283 — 305, 494.
- А. Бурцев, *Деревенские сказки крестьян Вологодской губернии*, 13, 94 след., [111], 115, [248].
- И. Худяков, [*Великорусск. сказки*], I, 1, 46, 65 след., 100, 114—16; II, 1 след., 14 след., 20, 49, 52, 55; III, 1, 163, 165.
- А. Эрленвейн, [*Нар. сказки*], 39, 84, [92], 114, 145, 163. *Воскресный досуг*, 1871 г., 282—3.
- Афанасьев, *Русские детские сказки*, изд. 5-е, М. 1893 г., [279], 283.
- В. Ястребцов, *Материалы по этнограф. Новоросс. края*, 1894, [201].
- П. Полевой, [*Нар. русск. сказки*], 197, [301].
- Труды Курского Статист. Комит.*, I, 533 (1863).
- Труды Ярославск. Статист. Комитета*, 1868 г., вып. 5, 142—8.
- Рыбников, IV, 234.
- Д. Ровинский, I, 161.

Проверить русские данные о третьем брате или сестре, дуррачке, замарашке по сказкам других народов. Это определит размеры и народный характер идеализации обездоленного.

§ 3. *Вопрос о бытовом субстрате представления о преимуществе младшего брата.* А. Lang, *La mythologie*, trad. par Parmentier (1886), стр. 221—2, по поводу Зевса, как младшего сына Юпитера, говорит о *droit du plus jeune, borough english, des jüngsten Recht*, франц. *droit du jeuneignerie* или *de maineté*, и объясняет его происхождение — полигамией, «при которой не трудно объяснить предпочтение сына самой юной из жен».

Elton, *Origin of english history* (Лондон, 1882), говорит, что английский обычай — «наследие поселенцев финской расы(?), предваривших население кельтское».

Сл. Liebrecht, *Zur Volkskunde*, стр. 431; P. Viollet, *Précis de l'histoire du droit français*, Париж, 1885, стр. 725; A. Post, *Grundlagen des Rechts*; Ольденбург, 1884, стр. 291; Н. Summer Maine, *Etudes sur l'ancien droit et la coutume primitive*, trad. franç., Париж, 1884, стр. 359. Сл. также зулусскую сказку (Callaway, стр. 64—5) о младшем брате, преданном завистливыми старшими [цитир. у Lang, *о. с.*, стр. 222].

ГЛАВА ПЯТАЯ

Образование исторического сознания

I. Легенды о старых и новых людях. Встреча великана с человеком. Старшие и младшие богатыри. Поверья об Антах, Чуди и других. Tuatha de Dana и курганные легенды. Память о каменном и железном веках.

§ 1. *Встреча великана с человеком.* — Сл. Сочинения А. А. Котляревского, IV, стр. 455 след. о первой встрече человека с исполином. — Материалы: *Kalewipoeg*, XVI песня, ст. 790 след. (пер. Kreuzwald'a); * нем. сказания у Я. Гримма, *Deutsche Mythologie*, стр. 505—7: дочь великанши приносит матери в фартуке мужика с плугом и волами, приняв их за зверьков или карликов. Мать велит отпустить их: «эти люди еще сожрут нас», говорит она, и вместе с дочерью покидает страну. То же в финском сказании у Ganander'a.¹ — То же у кашубов (дочь, мать), поляков, русских (сын, мать), малоруссов (сыновья, мать). Лишь в эстонском сказании отсутствует черта, что человек, которого находит великанша или великан, — пахарь. В эстонском, кроме того, роль матери играет отец (указание на более позднее время?). — Сказание это распространено у северных народов; южнее его не знают (победа труда).²

§ 2. *К Антам, Чуди и т. д.* — Сл. мои *Заметки по литературе и народной словесности в Приложении к 45-му тому Записок Ак. Н.*, № 3 (1883), стр. 80 след.; G. L. Gomme, *Ethnology in folklore*, Лондон, 1892, стр. 43; Marian Roalfe Cox, *An introduction to folklore*, Лондон, 1895, стр. 15—16.

¹ Имеется в виду *Mythologica fennica*, Або, 1822. [Прим. редактора акад. изд.]

² См. также материалы у Wuttke, *Der deutsche Volksaberglaube der Gegenwart*, 3-те Bearbeitung von E. H. Meyer, Берлин, 1900, и в *Rev. crit.*, 1900, № 44, стр. 333, прим. (Эльзасское поверье из E. Martin und H. Lienhardt [Wörterbuch der elsässischen Mundarten], № 44: «la légende de la demoiselle du Nideck rapportant dans son tablier en guise de jouet une charrue attelée de deux boeufs avec le maître et le valet qui la conduisent»).

Сказания на тему о глупом великане, которого герой или героиня проводят, уверив его, напр., что они высосали сок из камня (а то был орех), и он силится это сделать и т. п.

По остяцким верованиям их старые богатыри, спасаясь от христианства, убежали в леса и тундры севера и на запад, на Урал, и там обратились в каменные глыбы (*Жизая Старина*, т. II, вып. 4-ый (1891), стр. 107).

О Чуди сл. Соболевский в *Живой Старине*, III, 1893, стр. 118: наш север (губ. Архангельская, Вологодская, Олонецкая, отчасти даже Пермская) богат преданиями о «Чуди белоглазой», а ближайшая к Двине часть Архангельской губ. (уезды Шенкурский и Холмогорский) в особенности. В Шенкурском уезде рассказывают, что Чудь защищалась от русских, строила крепости. Но защита не удалась: одни бежали в леса, другие со всем имуществом закапывались в глубокие ямы с крышей на столбах, на которую накладывалась земля и камни; они подрубали столбы и гибли. В деревне Чучепале, на реке Мезени (близ границы Вологодской губ.), рассказывают, что русские загнали Чудь в полыню. Автор сближает эти предания с особой детской игрой в «прятки» в Пинежском уезде: половина детей прячется, другая идет ее искать, припевая: «Пойдем Самоядь искать, Самоядочку трепать; Уж мы Самоядь найдем, Пополам разорвем». — Сл. карельскую легенду в *Древн. и Нов. России*, 1880, № 10, стр. 273—4 (борьба русских с финнами).

S. Reinach, *Les monuments de pierre brute dans le langage et les croyances populaires* в *Rev. archéol.*, 3 sér., т. XXI, стр. 224.

II. Легенды об изобретениях. Добывание огня. Легенды о ковачах.

§ 1. К легендам о ковачах. — O. Schrader, *Sprachvergleichung und Urgeschichte*, 2 изд. (1890); стр. 225 след.¹ Память о старых ковачах: Thubalkain (*Mos.*, I, 4, 22), в *Puzvede* Tvashtā кует для Индры молнию; в *Зенд-Авесте* гений металлов — один из семи Amêsha spreñta Kshathra vairya; Гефест, Вулкан; кузнец Mamurius в *Carmen saliare*; кующие боги в *Voluspá*. Первоначальные орудия ковача — каменные (ст.-сев. hamarr, старосл. камы, греч. ἄκρον = наковальня, санскр. áṣṭan = камень; хáμνος = печь, старосл. камень, скр. аṣṭon = молоток и наковальня). Сходство sag о Гефесте и Дидоне с легендой о Велунде (указано уже Купом): как Нидуд калечит Веланда,

¹ Schrader, *Realexicon der indogerman. Altertumskunde*, стр. 1048, отрицает существование кузнечного дела у индогерманцев: они познакомились с ним лишь в Европе, в период железа. Иначе Max Förster в *Beiblatt* к *Anglia*, т. XIII, 1902, № VI, стр. 170: др.-инд. tákṣan-, ав. taṣan-, греч. τέκτων обозначает, по его мнению, работников над металлом, и лишь позже других работников вообще.

так Гефест — у Гомера κολλοποδίων (кривоногий), ἀμφιγούσις (хромающий на обе ноги), либо от рождения, либо от того, что его сбросили с Олимпа. Как Велунд изнасиловал Бодвильду, так Гефест хочет изнасиловать Афины, когда она явилась к нему, чтобы заказать оружие. Как Велунд в неволе у Нидуда, так Дедал у Миноса; оба улетают на крыльях. На севере, Эгиль, брат Велунда, делает неудавшуюся благодаря хитрости Велунда попытку подняться на крыльях и падает; на юге сын Дедала, Икар, падает вместе с летательным аппаратом, хотя, правда, благодаря собственной неосторожности.

Автор отрицает отождествление Дедал = Гефест, ибо Дедал — представитель искусства резьбы по дереву и архитектуры.¹ В германских поверьях кузнецы — великаны и дверги, ливеры — маны; то же в греческих: киклопы и пигмеи; кабиры, тельхины, корибанты, Ἴδαῖοι Δάκτυλοι. — Соединенное понятие коваля и знахаря в Ἴδαῖοι Δάκτυλοι; они называются γόητες = волшебники; св. Патрик призывает всякие добродетели «против заклинания женщин, кузнецов и друидов». Кузьма и Демьян — врачи и кузнецы; то же на германском севере. Соединение кузнечества с музыкой, поэзией и пляской.

Сл. О. Jiriczek, *Deutsche Heldensagen*, I, стр. 2: смена каменного и железного века: древние каменные орудия окружены в пору позже наступившей прогрессивной культуры суевским почетом, служат целям волхвования и т. д.² С другой стороны, искусство обрабатывать металлы представляется чем-то чудесным.

К сведениям, собранным Шрадером, следует присоединить аналогические из Африки.³ Любопытной иллюстрацией могут служить охотничьи песни вогулов, в которых медведь, священный обитатель лесов, говорит с ужасом о металлическом оружии в руках человека и со страхом взирает на топор величиной с бычьей лопатку, на колчан с железными стрелами, на копье, железный нож.⁴ Здесь очень ярко сказалась наивная гордость первобытного народа, который видит перед собой новое, лучшее и более могущественное оружие. По выражению Мункачи финский эпос — «героическая поэзия, созданная во славу металлургии».

Кузнецы и шаманы у якутов, см. V. Sieroszewski, *Du chamanisme d'après les croyances des Yakoutes* в *Rev. de l'hist. des relig.*, XLVI, стр. 319—20.

¹ Этимологии Гефеста и Вулкана, стр. 232.

² E. Cartailhac, *L'âge de pierre dans les souvenirs et superstitions populaires*, Париж, 1878.

³ Hoernes, *Urgeschichte des Menschen*, Вена, 1892, стр. 312. Сл. еще литературу у Jiriczek, *l. c.*, стр. 7.

⁴ Munkácsi, *Ethnologische Mitteilungen aus Ungarn*, IV, 1895, стр. 41 след.

§ 2. Снесение (похищение) огня с неба. ¹

А. — У зулусов: ² птица молнии, так и у американских индейцев. В Австралии: огонь похищен человеком, обращенным впоследствии в птицу; так и в нормандском предании. Либо похитителем является птица. ³ У северо-американских (?) Thlinket'ов Yehl, божество или герой, положивший основание искусствам, рожден матерью: дельфин или кит предсказывает ей, что она выпьет соленой воды и проглотит камушек; от этого родился Yehl. Однажды он убил чудесного журавля и, одевшись в его шкуру, мог летать (yet he is always known as a raven). Во время потопа он улетел к небу и там продержался, захватив клювом облако, пока не сошла вода. В то время светила держал в ящиках какой-то старик (old chief). Yehl похитил их и разместил светила по небу. Он же украл огонь и держал его в клюве, пока не достиг берега Thlinket'ов. Здесь огонь упал на камни и лежавшие на земле деревья, откуда его и теперь добывают. Он похитил и воду, которую Khanukh, родоначальник рода Волка у Thlinket'ов, держал в собственном роднике. Yehl, родоначальник рода Ворона, и Khanukh, родоначальник рода Волка, как представители первобытного космогонического дуализма. Их спор (как между Вейнемейнемом и Юкагайнемом) о том, кто из них старше на свете; Yehl (как Вейнемейнем) отвечает, что существовал раньше, чем стоит свет. Подобная похвальба встречается в стихотворении Эмпедокла (?) и Талиесина. Khanukh оказался сильнее волшебством, но Yehl все же похитил воду, как Один похитил мед Иотуна, захватил своим клювом и улетел. ⁴

В. — К легенде о Прометее. Обработки Кальдерона, Гердера, Гёте, Байрона, Шелли. ⁵ — Προμηθεύς = промыслитель. ⁶ Критика куновской теории. ⁷ Прометей — прозвище; не сохранилось ли имя в глоссе Гесихия: Ἰθάς, ὁ τῶν Τιτάνων κήρυξ Προμηθεύς; ἰθάς, ἰθαίνομαι = θερμαίνομαι у Гесихия, стало быть: Ἰθάς = Αἶθων. ⁸ Эпитет Прометей: πρῶτορος. У Панопея, фокейского пограничного города, основанного флегийцами, стояла часовня со статуей Прометей. Приезжим показывали здесь

¹ Сл. Kuhn, *Die Herabkunft des Feuers und des Gottestrankes*; Bloomfield, *Contribution to the interpretation of the Veda* и отчет Henry в *Revue critique*, 1894, № 15; Д. Н. Овсянико-Куликовский, *К истории культа огня у индусов*, Одесса, 1871.

² А. Lang, *La Mythologie*, trad. par Parmentier, Париж, 1886, стр. 185 след., 105, 100.

³ Сл. *ibid.*, стр. 189—190, 157 примечание 1-е.

⁴ А. Lang, *Myth, ritual and religion*, II, стр. 50 след.

⁵ К. Варт, *Prometheus. Ein Beitrag zur griech. Mythologie* в *Progr. des grossherz. Gymnasiums zu Oldenburg* (1896).

⁶ *Ibid.*, стр. 4.

⁷ *Ibid.*, стр. 5—6. Ср. Gruppe, *Griechische Kulte und Mythen in ihrer Beziehung zum Orient*, I (1887), 131: против pramantha = Prometheus.

⁸ Варт, *о. с.*, стр. 6.

землянку, в которой у титана помещалась мастерская, а гигантские цвета глины обломки скал, которые лежали вокруг, толковались, как остатки вещества, из которого был создан человек.¹ В Миконе (= Сикион) Прометей погрешил против Зевса по Гесиоду, *Theog.*, 535: καὶ γὰρ ὅτ' ἐκρίνοντο θεοὶ θνητοὶ τ' ἄνθρωποι | Μηκόνῃ τὸτ' ἔπειτα μέγαν βοῶν πρόφρονι θυμῷ | δασσάμενος πρόβηκε, Διὸς νόον ἐξαπατάσκων.² По Схолиасту *Iliad.* 15, 190, в Сикионе три кронида поделили между собою свет; по схолиасту Эсхила, *Prom.*, 1021, там же совершился раздел быка между Зевсом и богами. Почему автор считает легенду об обмане Прометея при разделе жертвы — поздней (сл. сказание о дележе между человеком и чертом и т. п.)?

Похищение огня: Цицерон (*Tusc. disp.*, II, 10), ссылаясь на Accius'a (следовавшего, вероятно, Эсхилу), говорит, что Прометей похитил огонь с дымившегося места на о. Лемносе, nemus expirante varore, у Гефеста — по Платону, *Protag.*, 321. Сервий к Виргилию, *Ecl.*, VI, 42: Prometheus dicitur coelum ascendisse et adhibita facula ad rotam solis ignem furatus. Велькер считает эту легенду изобретением Сапфо. Прометей, по его мнению, похитил огонь из огненной горы, что подтверждается и Лукианом, *Prom.*, 5.

Гефест, как бог земного огня и кузницы.³ Объяснение хромоты Гефеста тем, что его свергли с неба, позднейшее: Reuleaux⁴ объясняет это тем, что у большинства народов разведение огня поручалось первоначально хромцам.⁵ — Близость Прометея к Гефесту по существу, оттуда их смешение. По *Diod.*, V, 74, Гефест первый научил людей употреблению огня. В 20-ом гомеровском гимне он восхваляется, как основатель культуры, выведший человечество из полуживотного состояния, в котором оно находилось, когда жило в пещерах.⁶ Прометей, как и Гефест, не бог молнии, а демон земного огня.⁷

Прометей и Кабиры.⁸

Прометей и потоп.⁹

¹ Стр. 7.

² Стр. 9—10.

³ Стр. 15.

⁴ Roscher, *Lex.*, I, кол. 2040, 20.

⁵ Если о Гефесте говорится иногда, что он летает, как Дедал и Велунд, то следует разуместь взлетание пламени.

⁶ Как Прометей у Эсхила.

⁷ Стр. 17. Там же отношение мифа о Прометее к мифам о Веланде и Локи: последний из рода великанов? пригвожден к скале; когда он движется, происходит землетрясение, как при движении заключенных титанов и гигантов. Loki — Lodur принимает участие в создании людей.

⁸ Стр. 18 след. Стр. 26—7: миф о происхождении людского рода в самофракийских мистериях.

⁹ Стр. 27 след.; сл. стр. 33. Легенда о похищении Прометеем огня не предполагает, что до него огонь не был известен людям: утрата огня связана с мифом о потопе, которым Зевс наказал людей; Прометей достает огонь у Гефеста.

Девкалион и Пирра. Пандора.¹ По Аполлодору, I, 7, 2, Девкалион построил по совету отца своего Прометея ящик, в котором он спасся от потопа со своей женой Пиррой. Эсхил приписывает Прометею изобретение корабля. С IV века ходит легенда о том, что он сделал людей из глины с помощью Афины.² Сохранились следы сказания, что Прометей создал жену, которую боги украсили всевозможными дарами καὶ ὀνομάσαι ἕκ τῶν δώρων καὶ πάντων τῶν δεδωκότων³ (смешение с Пандорой, созданной Гефестом).

Проступок и наказание Прометея. По Гесиоду Пандору создает не Прометей, а Гефест, по приказанию Зевса, который посылает ее в возмездие за похищение огня, ἀντὶ τῆρος, как губительное зло (позднее пессимистическое воззрение на женщину).⁴

Такому же изменению подвергся у Гесиода Прометей: похититель огня, спаситель человека, умница становится обманщиком, вором и смутьяном (миф, отражающий противоположность природного культа религии Зевса).⁵ Прометей прикован к скале на Кавказе. Позднейшие мифографы приписали Прометею посягательство на Афины (как Титию — на Латону, Иксиону — на Геру).⁶ Эсхил смотрит на Прометея, как на проступившегося против Зевса, на стороне которого и конечная победа и право.⁷ Позже воззрения меняются. Сл. Прометея Гёте:

«Hier sitz' ich, forme Menschen
Nach meinem Bilde,
Ein Geschlecht, das mir gleich sei,
Zu leiden, zu weinen,
Zu geniessen und zu freuen sich
Und dein nicht zu achten
Wie ich!»

Для Байрона Прометей борец против глухой тирании судьбы, представитель во всех бедствиях непреклонного свободного человеческого духа.⁸

К литературе сл. Kr. Nygor, *Smede в Dania*, апрель — октябрь, 1902, № 35.

С. — Смена каменного, бронзового и железного периодов. Религиозный культ каменных и бронзовых поделок в период железа. Волосы Flamen Dialis позволено стричь лишь свобод-

¹ Стр. 36 след.

² Стр. 37.

³ Стр. 38.

⁴ Стр. 43 след.

⁵ Стр. 44.

⁶ Стр. 45.

⁷ Стр. 45—46.

⁸ Ср. типы Прометея и Иракла. Н. Usener, *Die Sintflutsagen* (1899), стр. 63—5.

ному человеку бронзовым ножом или ножницами.¹ Так римские и сабинские жрецы могли стричься только бронзовыми ножницами.² Готтентотские жрецы, при жертвоприношениях или обрезаниях, употребляют не железный нож, а осколок кварца. У Моquis'ов Аризоны каменные ножи и топоры, вышедшие из употребления, сохранились в религиозных обрядах. При построении иерусалимского храма и алтаря евреи не употребляли железа.³

Сл. в *Modern Philology*, т. II, № 2, окт. 1904, стр. 225 след. John Rhys о Read, *A guide to the antiquities of the bronze age in the department of british and medieval antiquities*: одинаковая последовательность рас, следовавших друг за другом в Британии и Ирландии. Две первых, до явления гойделов: первая — аборигены, карликовая раса, обитатели насыпей, которых обычно называли эльфами и наделяли всевозможными атрибутами, имеющими отношение к темным божествам, и на которых смотрели с опаской, с какой смотрят на краснокожих в Сев.-Амер. Соед. Штатах. Вторая раса: иберно-ликтская. Какой из этих рас принадлежит введение обработки металлов? Рассказывают об обитателях насыпей, эльфах, что они боятся железа. Из этого не следует, однако, что они обрабатывали бронзу. Объясняя одну чашу для питья, «the earliest well defined type of borrow-pottery», находимый на востоке Шотландии, севере Англии в Derbyshire, Read предполагает, что утварь эта была занесена из Скандинавии или Нидерландов народом, хорошо знакомым с металлами; народом неизвестной расы, явившимся, вероятно, до арийцев. Арийцы, распространившие, как полагают, в Европе обряд кремации, застали в разных местах искусство металлического дела и замедлили в своих постоянных ход культуры. Если принять 1000 л. до н. э. за средний термин a quo для древнейших урн со следами кремации, то чаши для питья и другая посуда, находимые в могилах без кремации, нередко с бронзовыми предметами, следует приписать доарийскому неолитическому населению.

Суеверные представления, привязавшиеся к орудиям каменного века: топорам, стрелам (*Örvarödssaga*) и др.

ГЛАВА ШЕСТАЯ

Исторические движения и народность на смену рода

Борьба народностей и идеализация *героя*. Общие черты: чудесное рождение, *неуязвимость*, кроме одного лишь места (Сигфрид, Ахилл, Исфендиар: лишь в глазах). Он выброшен, обязан служить, но выходит в люди; убит предательски и т. д.

¹ Frazer, *Golden bough*, I, стр. 117.

² *Ibid.*, стр. 172.

³ Стр. 173.

Параллель в сказках: третий из братьев, вообще юноша, зато больше и сильнее старших. Или это сословное противопоставление?

Применения к историческим лицам (французский эпос) и к мифу (боги). Старые (бой отца с сыном) и новые (свои и заходящие) темы. Применение заходящих тем и их видоизменение в истории поэтических идеализаций; условия идеализации и применения.

Циклизация: объединение и смешение (история французского эпоса; сага о Тидреке).

ГЛАВА СЕДЬМАЯ

Космополитические течения

I. Космополитизм александрийской эпохи, вместо *народного героя* — уединенная *личность*, рассеянная по белу свету. Уединенная жизнь *чувства*; географический простор — и *утопия*. *Фетишизм* и *магия*, как следствие падения религиозно-родового уклада. *Recognitiones* * = греческие романы.

II. Христианство и его идеалы. Героизм христианства. — Аскетизм (Египет и его легенды).

III. Средние века: личность и чувство; любовь в рыцарских романах (новые темы, фиктивная национальность и широкие географические горизонты).

IV. Мистицизм и утопии религиозного характера: легенды о рае (coeli), рехавитах, пресвитере Иоанне,¹ последнем владыке — *Veltro* * (Cian, Kraus).² История крестного древа и циклизация.

ГЛАВА ВОСЬМАЯ

Протест реальности

Сатиры на рыцарство (*Audigier*, Chaucer, Antoine de la Sale) * и вилланы; их освещение в рыцарских кружках (*Schildbürger*, *Einfaltspinsel*, *Paramartan*) и реабилитация: *Dümmling*, *Емелюшка*.

¹ Сл. параллель: Pays de Cogne. Poeschel. *Das Märchen vom Schlaraffenlande* в *Paul-Braune Beiträge*, V, 2. Сл. Клиггер, *Сказочные мотивы у Геродота* (1903), стр. 56 след.

² V. Cian, *Sulle orme del Veltro*, 1897; Fr. X. Kraus, *Dante*, 1897, *Ред. акад. изд.*]

ГЛАВА ДЕВЯТАЯ

Противоречия XVI века

Религионизм — демонизм, искание (Фауст) и возвращение к старине (Блудный сын); реализм и идеализация (*Амадисы*). Утопия (Томас Мур, Рабле и др.) и пасторали. Реалистическая новелла (сл. Jusserand, Schneegans).¹

ГЛАВА ДЕСЯТАЯ

XVII век

Салонный роман во Франции, сатира Сервантеса и жанр *ricaricesso* (их отражения). Влияние испанской новеллы в Германии, Италии и Франции.²

ГЛАВА ОДИННАДЦАТАЯ

XVIII и XIX век

Сентиментализм, оссианизм, *Sturm und Drang*, космополитизм. Руссо и утопия природного быта, «человека» и т. д. — Романтизм (сюжеты и мотивы: *Präexistenz* и жатака; двойники и *fulgja*; * превращения и т. д.) и байронизм (герой).

¹ [Последней работой Jusserand, касающейся эпохи Возрождения, является 2-ой том его *A literary history of the english people*, Лондон, 1906. Schneegans — разумеется, вероятно, его *Geschichte der grotesken Satire*, Страсбург, 1894. *Ред. акад. изд.*]

² Marchesi, *Per la storia della novella italiana nel sec. XVII*; P. Toldo, *Contributo alla storia della novella italiana del XV e XVI sec.*, Рим, 1899; G. Paris в *Journal des savants*, 1895, май — июнь.

ПЕРЕВОДЫ ИНОСТРАННЫХ ВЫРАЖЕНИЙ И ЦИТАТ

Для облегчения понимания «Поэтики» А. Н. Веселовского мы даем переводы иностранных выражений и цитат, встречающихся в тексте. Чтобы не увеличивать без необходимости и без того значительного числа переводов, иностранные выражения, понятные из контекста, разъясненные или переведенные самим Веселовским, оставлены нами без перевода, как и те из цитат на славянских языках, которые понятны без затруднений по сходству с русским. Не переводятся также заглавия цитируемых иностранных литературных произведений и научных книг.

Часть I

О методе и задачах истории литературы

(стр. 41 след.)

45³⁴ (франц.) «галльский дух»

Из введения в историческую поэтику

(стр. 53 и след.)

53² (лат.) имущество, не имеющее хозяина

56²³ (франц.) рыцарские нравы

57³⁵ (франц.) милая Франция

58⁴² (нем.) «Германия превыше всего!»

67³⁴ (нем.) Союзный Совет

68²⁻³ (нем.) «Кто вечно трудился и жил в стремлении, того мы можем спасти» (из «Фауста» Гете).

71²⁵ (нем.) «Если бы я был птичкой»

71⁴⁴ (франц.) наука о ритмах высшего порядка

Из истории эпитета

(стр. 73 след.)

74²¹ (греч.) текучая вода

74²⁶ (греч.) огненное, черное, красное; (итал.) черное вино

75⁴⁻⁵ (старофранц.) яблоковая палка, роговое копые, еловое копые

75⁷ (старофранц.) арабский

75³¹ (старофранц.) темная сталь

75³¹⁻³² (древнеисланд.) синий: синий человек

75³⁵ (старофранц.) синий мрамор

75³⁸⁻⁴⁰ (старофранц.) золотые волосы; ее волосы походили на тон-

кое золото или на латунь; были более блестящими, чем золоченый кубок; их волосы блестели как павлиньи перья; более желтые, чем павлиньи перья.

- 76³¹ (нем.) слепое [т. е. заколоченное] окно
76³² (франц.) глухой [т. е. потайной] фонарь
76³³ (лат.) слепые [т. е. незаметные] отдели
76³⁷ (греч.) стонущие стрелы; женщины, сбросившие с очей свежий сон.
76³⁸ (лат.) бледная смерть, бледные... болевни
76⁴⁰ (франц.) синий [т. е. бешеный] гнев; (лат.) слепой Амур
77² (лат.) со всего тела падают лазурные капли
77⁸ (итал.) зеленое молчание
77⁹⁻¹⁰ (нем.) «Луна кивает с вышины в светлой любовной тоске»
77²¹ (нем.) окраска звука [тембр]; (франц.) окрашенные звуки.
77²⁷⁻²⁸ (нем.) петь и опалить
77²⁹ (греч., лат.) острый
77³⁰ (нем.) светлый
77³¹⁻³² (старофранц.) ясное лицо; день был ясен, кричали «Монд-жой» громко и ясно («Песня о Роланде».)
77³⁶ (франц.) темный голос; (нем.) светлый [высокий] звук
77³⁷ (лат.) молчаливым шопотом
77³⁸ (франц.) белый голос, черный холод
77³⁹ (франц.) глухая синева (Дневник Гонкуров)
77⁴²⁻⁴³ (франц.) пугливый, темный шум, сделанный из мрака.
77⁴⁶⁻⁴⁷ (лат.) при дружественном молчании луны
78⁹⁻¹¹ (нем.) «В Ригведе (№ 4, 6) засиявшее солнце улыбается как радость от счастья; с прекрасным лицом оно проснулось для благодати; и утренняя заря играет что-то прекрасное своими прекрасными лучами»
78²² (готск.) молчать — (греч.) молчать.
78⁴⁵ (старонем.) красное золото
79¹ (старофранц.) соленое
79⁴⁴ (греч.) «блестящий»
81⁵ (старофранц.) арабский, арагонский, гасконский
81¹⁵ (греч.) бесстыжая
81¹⁹ (старофранц.) старый, поглупевший король
81²¹ (старофранц.) с седой бородой
81²⁸ (нем.) милая долгая ночь
81³¹⁻³³ (нем.) «Ах, день ли это, или только наступает утро, или милая долгая ночь никогда не кончится?»
81⁴³ (греч.) шапку [буквально: собачью]... из воловьей шкуры; разящий оленей.
82³⁹ (старофранц.) жалкий, дурной (= лат. пленный).
82, прим. 2 (греч.) пастырь [буквально: волопас] коней; совершаю плаванье; три тысячи его кобыл паслись [буквально: о пасущихся быках] на лугу; свершить пышную гекатомбу [буквально: стобычью жертву] первородных ягнят.
82, прим. 2 (франц.) «Так в санскрите лошадиная конюшня называется асва goshṭa, хотя goshṭa — сложное слово, содержащее слово go = корова».
83⁹ (лит.) белый
83²⁰ (древнеисланд.) зеленый цвет: (англ.) великолепие
83⁵⁻²⁶ (греч.) золотые дочери мудрой Фемиды
83²⁹ (нем.) золотые девушки, золотые долины
83³⁶⁻³⁷ (лат.) зеленая [свежая] старость, звук... более зеленый [более свежий] и крепкий
83³⁸⁻³⁹ (средневерхнемец.) Мое сердце зеленеет, моя зеленая радость поблекла; зеленое мясо, зеленые рыбы.
83⁴⁰ (нем.) «Зелено золотое древо жизни» (из «Фауста» Гете)
83, прим. 1 (лат.) розовый; (франц.) блестящий, золотой, красивый; (лат.) обрши новой мощью и розовым светом юности.

84⁵⁻⁸ (нем.) «Мои щеки похудели и побледнели, и слезы сердца моего стали серыми» (Гете «Западно-восточный диван», Эпилог).

84²⁸⁻²⁹ (греч.) доблестный и великий; не евшая, не отведавшая пищи; невидимый, неведомый

84²⁹ (греч.) «одно [выраженное] дважды» [название риторической фигуры]

84³¹⁻³⁴ (старофранц.) бодрый и радостный, бурный и веселый, храбрый и смелый, печальный и унылый, истинный и верный, глупый и безумный; битва удивительная и тяжкая (большая); хороший и дорогой, быстрый и легкий, тихо и мягко, стремительный и проворный

84³⁴⁻³⁶ сл. (нем.) славный и могучий, смелый и сильный, темный и мрачный; сильный и очень смелый, смелый и добрый, смелый и храбрый, благородный и смелый

84⁴⁰ (франц.) лишнее слово [«затычка»]

84, прим. 1 (нем.) «серая женщина» (= Завота).

85¹ (старофранц.) битва удивительная (вм. удивительно) тяжкая

85⁵⁻⁸ (греч.) песок и пыль, ни фигурой ни станом; слово сказал и промолвил, слово сказал и назвал по имени

85⁷⁻⁸ (греч.) пошел, чтоб итти; пошли, чтоб итти.

85⁸ (греч.) оскорбляешь оскорблением.

85⁸ (лат.) жить жизнью богов;

85⁸ (древненем.) дело делать

85⁹ (греч.) добровольно, не против воли; знакомое и небезызвестное; сказанное и несказанное.

85¹⁰⁻¹¹ (старофранц.) войско воевать, (греч.) сражаться в сраженьи; (старофранц.) тех, кого ты заставляешь бледнеть и меняться в лице

85¹⁸ (старосакс.) мысль и сердце; владение и наследие.

85²⁷ (нем.) быстро как молния

85²⁸ (нем.) пение таинственное как колыбельная песня

85²⁹⁻³⁰ (нем.) сказки о великанах, жадных до убийств; рунические речения, мрачноупрямые.

85³¹⁻³⁴ (старофранц.) он очень хороший рыцарь, доблестный рыцарь, лучшего, чем он, никогда не бывало; в котором столько благородства; самый красивый из молодых рыцарей среди язычников и христиан.

85⁴⁰ сл. (старофранц.) Господь бог (лат. господь бог), великий царь троицы; наш отец, милый добрый отец, милый господь бог; бог великий, прекрасный, бог прозванный святою добродетелью, великая всемогущая добродетель, святой истинный потир, который пребывает вверху, пребывает в Вифлееме, на небе, на востоке, который восседает высоко и видит далеко; царь бог, царь всевышний; истинный могучий отец; податель радости, истинный воздатель, царь небесный, престола, который на небе, в мире творит добродетель, который во всех землях творит чудеса и добродетели, заставляет расти цветы и хлеба и снова зацветать деревья; который из глины создал Еву и Адама, который создал небо и росу, который создал ночь и день; милый истинный отец; добрый, никогда не лгавший; который должен спасти мир, который спас множество душ, который спас Даниила; царь правосудный, праведный, прощающий грехи, к которому стремится моя душа, коему я посвятил свою душу, в которого мы верим; владыка, которому мы должны поклоняться; который принял грех, который захотел нас всех искупить от смерти; которого изображают на картинах; который родился от девы, который бесчленен и т. д.

86¹²⁻¹³ (старофранц.) Франция, добрая почитаемая страна, украшенная, достохвальная, веселая, прекрасная

86¹³ (старофранц.) благородный, верный

86¹³⁻¹⁹ (старофранц.) сын Пепина, король, благородный, знатный, наш защитник, наш император из Аахена; который владеет милой (всей) Францией, со стойким духом, с благородным сердцем, правосудный, крепкий, могучий, с могучим сердцем, с могучей доблестью; воин, который

столь заслужил похвалу, которого так боялись; седой старец, седовласый; с белой бородой, седой, посеребренной, с представительным лицом.

86²³⁻²⁴ (*старофранц.*) могучий, благородный; император, старец, с седой бородой.

86²⁹⁻³⁰ (*старофранц.*) с седой бородой

87²⁰⁻²¹ (*англосакс.*) боевой щит, боевая липа, покрывающее дерево,

боевой щит

87³⁴⁻³⁵ (*греч.*) сила

87³⁵ (*старофранц.*) тело, плоть

87³⁷⁻³⁸ (*греч.*) могучая сила Одиссея, священная сила Телемаха.

87³⁸ сл. (*старофранц.*) больше не думал говорить с вашим прекрасным телом [с вами]; он поднял свое тело [себя]; тело божие, тело св. духа; тело Роланда [Роланд]; мощь и тело Магомета; о плоти доброго короля [о короле] очень сожалели; который своим телом [сам] убил 15 королей.

87⁴³ (*средневерхнем.*) его тело так отважно [он отважен].

88⁴ (*лат.*) «часть вместо целого» [риторическая фигура]

88¹² (*лат.*) Добродетель, Победа

88¹⁷ (*греч.*) сила

88¹⁹ (*франц.*) красота желтых жатв — желтая красота жатв

88²⁵ сл. (*франц.*) белокурая веселость; зыбкая вечность моря; обильная безмятежность, которая вытекает из порядка вещей; молодость дня блуждает в рассеянных отблесках, в нежных дуновениях;

88³¹ (*лат.*) «О моя удача, мой желанный Куркулион, здравствуй!»

88³² (*англ.*) «Хорошо сказано, Неудача!»

88³³ (*англ.*) «Мое милое Молчание, привет!»

88³³⁻³⁴ (*англ.*) «Прощай, прекрасное Жестокосердие!»

88³⁶ (*лат.*) Доблесть

89⁷ (*франц.*) Запахи, краски и звуки перекликаются друг с другом

89⁹⁻¹⁰ (*франц.*) кружево звука, которое флейта вырезает

89¹⁰⁻¹¹ (*франц.*) музыка, рассыпающаяся как хрусталь, струящиеся

фонтаны безмолвных сияний

90²⁴ (*франц.*) черный холод

90³⁸ (*нем.*) сумрачные мысли

90³⁹ (*нем.*) голубые мысли

90⁴⁶ (*франц.*) серая песня

90⁴⁷ (*франц.*) голу неопределенное соприкасается с определенным

91¹²⁻¹³ (*нем.*) голубые глаза, море голубых мыслей

91¹³⁻¹⁵ (*франц.*) как облака, как эти дали, снова медленно улетает в небо горизонт молодости, надежд, все голубое души

91²¹ сл. (*франц.*) голубые сказки, (*нем.*) голубое чудо, голубые загадки: «Твои ясные фиалковые глаза днем и ночью передо мной, и меня мучает вопрос: что означают эти милые голубые загадки?»

91, прим. 1 (*нем.*) «он (Золя) заставляет Клавдия в «Творчестве» говорить своей жене: «Какая замечательная у тебя кожа, она прямо-таки впитывает в себя свет... Так сегодня ты совсем серая, как бы это ни казалось невероятным; а недавно ты была розовой, но как роза, которая кажется искусственной».

91, прим. 2 (*франц.*) Ни одной черты, где идея, в своем чистом поле, не могла бы опуститься, вся влажная от лазури.

Эпические повторения

(стр. 93 след.)

99, прим. 3 (*франц.*) лирическое стихотворение, своего рода народный гимн, который он готов отнести к VII в.

100¹ сл. (*лат.*) После этой победы общеизвестная песня у деревенского населения облетела уста почти всех так поющих, и женщины складывали о том хоровые песни, ударяя в ладоши: — «Будем неть о Хлотаре, короле франков, который отправился воевать с племенем Саксов, как плохо

пришлось бы послам саксов, если бы не было прославленного Фарона из племени бургундов». И в конце той песни: — «Когда пришли послы саксов в землю франков, где князем был Фарон (из племени бургундов?), по божественному наитию прошли они через город Мельдов, чтобы не быть убитыми королем франков».

101¹⁵ (греч.) плач

101¹⁵ (франц.) плачи

103¹⁰ сл. (датск.) 1. Мимеринг был самый маленький человек, который был рожден в стране короля Карла. Припев: Мои прекрасные девы! — 2. Самый маленький человек, который был рожден в стране короля Карла. Прежде, чем он появился на свет, для него было скроено платье...

104¹⁻² (лат.) взаимные поношенья деревенских жителей в чередующихся стихах.

104³ (лат.) наперерыв

107⁴⁴ сл. (лат.) шутовская песенка, от слова *strammu*, поскольку вкрадывается отклонение от истинного значения в дурную сторону.

108³⁵ (греч.) принимать сколии

111⁵⁻⁶ (старофранц.) Опустил свою голову, стал размышлять

111⁷ (старофранц.) Император держал голову опущенной

113²⁸⁻²⁹ (старофранц.) Чувствует Роланд, что потерял зрение

115²⁸⁻²⁹ (франц.) Я видел, как вышел из леса олень и как он пил у источника.

115³⁴⁻³⁵ (нем.) Да, ты несчастна, и я не ропщу.

116⁴⁰ сл. (греч.) воспевал славу героев. Патрокл же, который один только сидел против него в безмолвии, с тем, чтобы сменить Ахилла, как только он кончит пение

117¹⁵ (лат.) певцы

117²² (франц.) сходные строфы

117²⁸ (греч.) буквально: натянутая как веревка песня

121²⁶ (старофранц.) песня-сказка

121²⁷ (старофранц.) здесь песня-сказка кончается, мне больше нечего сказать.

122³⁶⁻³⁷ (старофранц.) Николетта, прекрасная, когда она стоит, прекрасная, когда она приходит и когда уходит, прекрасная утеха и сладостная речь

124⁴ (лат.) общие места

Психологический параллелизм

(стр. 125 след.)

126⁶⁻⁷ (лат.) смерть, море, (греч.) сражаюсь, (нем.) молоть

126²² (греч.) священное око

126²⁸ (греч.) волосы

126²⁴ (греч.) к волосам сосны, на волосяном лугу

126²⁸⁻²⁹ (нем.) «С волос деревьев на меня капал огонь».

126³¹ (греч.) шея горы; голова, нога, шея, рог

126³² (греч.) спина моря, шея моря

126³³ (лат.) руки деревьев

126³⁴ (франц., итал.) ветка

127⁸ (франц.) огромный парк ввбирался по косоугру

127²¹ сл. (нем.). Там земля расстилалась уютными равнинами, широко, бесконечно широко... Здесь она неожиданно и решительно подымалась ввысь, все смелее к небу (Лена у «Прогулка в горах»).

127²⁷ сл. (нем.) Молодая радуга перепрыгнула через всю степь (Лена у «Степная корчма»)

127³⁰ сл. (нем.) Но все темнее надвигается гроза в ущелье, только иногда через долину перепрыгивает молния в диком беге (Лена у «Иоганн Жижка»)

127³⁵ сл. (нем.) Вдали крался тощий хребет, словно ходячий скелет, а деревушка растянулась, довольная, по лугам (Гельдерлин)

127³⁸ сл. (нем.) Небо сверкает в чистейшем весеннем свете, ему навстречу поднимается холм, полный желаний (Мэрике «Слишком много»).

128¹⁴⁻¹⁵ (греч.) глаз виноградной лозы, растений

128¹⁷ (франц.) глаз воды

128¹⁸ (итал.) глазок сыра

128²⁷ (греч.) алчные копы насытятся телом

128²⁸ (древнеисл.) не хочет у них кусать оружие

128²⁹ (старофранц.) мой меч умирает от голода, мое копые от жажды.

128²⁹⁻³⁰ (сербск.) Сабля к поясу присохла, пожалела крови юнацкой.

132²⁵ (лат.) смерть, море

132²⁶ (лат.) душа, (греч.) дуновение.

133²⁰ (лат.) в обновлении формы речи с помощью искусства

138 № 34 (серб.) Темная ночь, темна ты! Невеста, бледна ты!

138 № 35 (серб.) Темная ночь, полна ты мрака, мое сердце еще полнее горем.

138 № 36 (серб.) Прижимается лаванда к васильку, всякая милая к своему дружку.

139 № 37 (серб.) Красиво ты, сиянье месяца, еще красивее вдовица Иела.

139 № 38 (серб.) К чему лозе сучок, что не зеленится, к чему на лозе ветка, что листьев не родит, к чему матери дитя, что плясать не ходит?

139 № 39 (польск.) Стоит липка, под ней тополь, женишь, мой хлопец (выйди замуж, моя подружка).

139 № 40 (польск.) Выросла рута на можжевельнике, не ходи девушка за вдовца. Горели липка и явор, где ты, Ян, загулял?

139 № 41 (польск.) Зеленую травку крутая речка обтекает. Бедная я сирота, всю жизнь служу.

139 № 42 (польск.) Покрылось небо облаками, покрылась Маруся тонкой косынкой. Покрылся явор зеленым листочком, молодая Маруся белым платочком.

139 № 43 (чешск.) Катилось, катилось красное яблочко. Кому ты достанешься, моя золотая девочка?

139 № 44 (чешск.) Красная розочка, что не распускаешься? Что к нам, мой Янечка, что к нам больше не ходишь?

139 № 45 (чешск.) Сеял я просо на камне, не буду его жать. Любил я девушку, не буду ее иметь.

139 № 46 (моравск.) Травушка зеленая, что не зеленеешь? Паренек статный, что ты на меня гневаешься?

140 № 47 (моравск.) Мчатся воды бегом мимо наших окон, не могу я их остановить. Прогневала я своего статного сыночка, не могу его задобрить.

140 № 48 (моравск.) Пела птичка на сливе, дочка жаловалась матери.

140 № 49 (моравск.) Ой закуновали кукушечки в лесу на яворе, жаловалась моя милая, по двору гуляя.

140 № 56 (итал.) Цветок тростника! Кто хочет тростинку, идет в камыши, кто хочет снега, идет в горы, кто хочет дочку, тот лелеет матушку.

141 № 57 (итал. диалект.) Горы темны, темны, а в низинах все в тумане. Мой милый смотрит на меня с презрением, кто знает, что с ним стало?

141 № 58 (франц.) Если хочешь рвать розы, надо ждать весны. Если хочешь любить девушек, надо чтобы им исполнилось шестнадцать лет.

141 № 59 (исп.) К морю, так как оно глубокое, стремятся все реки. И за твоими глазами стремятся люди.

141 № 60 (*исп.*) Как высоко подымается луна и звезда, ее сопровождающая! Как печален бывает мужчина, когда женщина его обманывает.

141 № 61 (*нем.*) Если в ельнике темно, это — от деревьев. Если моя милая мрачна, это — от гордости.

141 № 62 (*нем.*) Чем меньше розы, тем больше шипы. Чем меньше девушка, тем больше злость.

141 № 63 (*нем.*) На Тауерне льют ливни, словно небо рушится. Печалится девушка, потому что парень ее покидает.

141 № 64 (*нем.*) Все вишни поспели, черешни зарумянились, у каждого есть девушка, надо и мне поискать себе подругу.

142 № 65 (*нем.*) Плывут две утки по речке, плывут две утки по озеру. Моя милая меня покинула, моему сердцу так больно.

142 № 66 (*нем.*) Из ручьев проточных надо воду пить. Кто имеет верного друга, пусть кивнет ему разок.

142 № 67 (*нем.*) Веточку осины я себе наклонила до земли. Мой любимый дружок, увя! так далеко от меня.

142 № 68 (*нем.*) Как прекрасна лилия, что по воде плывет. Как прекрасна девушка, что честь свою хранит.

146² (*нем.*) В моем саду гуляет олень, он топчет все цветы.

146⁴⁻⁵ (*нем.*) Всадник сломал зеленую ветку, и сделал он девушку своей женой.

146¹⁰ сл. (*средневерхненем.*) Если бы я дождался того, чтобы собирать мне розы вместе с милой, то я был бы с нею так ласков, что мы остались бы навсегда друзьями.

146¹⁵ сл. (*франц.*) Можно ли быть так близко от розового куста и не сорвать розы? — Срывайте, срывайте, мой возлюбленный, для вас она расцвела.

151³⁷ (*греч.*) свет с прекрасными ресницами

152³⁷ (*морав.*) Есть у меня садик, в нем две яблони.

154³⁰⁻³¹ (*нем.*) «Если тебе удастся стих на уже обработанном [культурном] языке, который за тебя творит и мыслит, ты уже думаешь быть поэтом?» (Гетте)

154⁴² (*франц.*) Ибо слово, пусть это знают, — живое существо.

155²¹ (*нем.*) Жатва овса

155, прим. 1 (*нем.*) Как жених следует за невестой, так Сурге за своей женою Утренней Зарей.

157²⁷ (*франц.*) четверостишия

158²³ (*итал.*) Цветок тростника! Сжался надо мною, дай мне сорвать тебя, теперь, когда твоя мать согласна.

158²³ (*итал.*) Цветок тростника! Мать моей возлюбленной — знатная дама, никогда мне не назвать ее своею матушкой.

158, прим. 1 (*франц.*) О чернобыльник брата моего, перед которым чувствуешь себе выше. Я, сестра, первая (из всех), я — как сад, где вароцены душистые цветы и растения всех родов, где я вырыла канал, чтобы окунуть в него твою руку под дуновение ветра: очаровательное место, где можно бродить, держась за руки, с грудью, взволнованной воспоминанием.

159⁶⁻⁷ (*итал.*) Моя милая послала мне руту и велела сказать мне, что она мне отказывает.

159¹²⁻¹³ (*итал.*) цветок кипариса, пучок фиалок, лист, ветка масличного дерева

159¹⁴ (*итал.*) розмарин и шалфей

159²⁶ сл. (*итал.*) Цветок красивой травки! Чем больше разливается река и растет сук и жолудь, тем больше смотрю на вас, и тем более вы становитесь красивой.

159²⁹ сл. (*итал.*) Цветок шелковицы! Помни о нем; душенька милая, кому нет счастья, пусть лучше умрет.

159³⁵ сл. (*итал.*) Мой милый подарил мне ленту цвета бирюзы и вышитую золотом. Он обвязал ее вокруг руки, и она поддерживает меня, так

что я не умираю, он обвязал мне ее вокруг пальца, листья оливы и ветка ели; он обвязал мне ее вокруг груди, листья оливы и ветка кипариса; он обвязал мне ее вокруг сердца, листья оливы и стембель фиалки.

160¹ (*франц.*) хорошные песни

160³ сл. (*франц.*) Маленькое пшеничное зернышко! Ты, что проходишь, легкая пастушка, маленькое пшеничное зернышко! Ты, что проходишь так легко, ты, что проходишь, легкая пастушка, ты, что проходишь так легко!

160¹⁰⁻¹¹ (*франц.*) Прекрасный папоротник, папоротник даст семья.

160¹²⁻¹³ (*франц.*) Фиалка двоятся, двоятся, фиалка будет двойной.

160¹⁷⁻¹⁸ (*рум.*) Зеленая ветка орешника, зеленая ветка кустарника, зеленая веточка бересклета.

160¹⁹ (*итал.*) цветы

160²⁴ сл. (*итал.*) Вы цветок? Какой цветок? Цветок фиалки, моя любовь надеется на сколько-нибудь жалости.

160²⁹ (*итал.*) Это — цветок. Кто мне его посылает? Любовь. Любовь вам его посылает и шлет вам привет.

161² сл. (*итал.*) Но больше всего понравилась игра в цветы; одна из девушек говорила рыбаку: — Ты — прекрасный цветок. А он отвечал, полон любви: — Что я за цветок, девушка? А она своими прекрасными глазами, полными огня, говорила, глядя на него, и смеялась при том: — Ты, если я не ошибаюсь, цветок груши. Говоришь, что меня любишь, но говоришь неправду. А он отвечал таким же образом: — Вы — цветок розы и фиалки и по красоте, по правде, единственная...

161¹⁴ (*франц.*) салонная игра

161¹⁵ (*итал.*) прекрасный букет

161¹⁸⁻¹⁹ (*итал.*) В то время как здесь я брожу одиноко, ищу жасмина и не нахожу.

161²¹ (*итал.*) Этот красивый цветок — это я.

161²² (*итал.*) Да, мой милый, прощай!

161²¹ (*франц.*) Хотите петь виапуски?

161²⁴ (*франц.*) Я вам продаю

161²⁵ сл. (*франц.*) Я продаю вам белый латук! Надо стараться любить как следует доброго друга.

161²⁸⁻²⁹ (*франц.*) Я продаю вам листок дикой петрушки, которая есть у вас в хозяйстве.

161⁴⁰⁻⁴¹ (*франц.*) Я продаю вам виноградные листья, ворсянку, мой шелковый передник, золото и корону.

162¹ (*франц.*) не знаю что; (*итал.*) цветок ничего

162² (*франц.*) продажа любви... Игры в продажу.

162⁴ сл. (*франц.*) Я продаю вам мальву: красавица, не смею сказать, как любовь влечет меня к вам, но вы все это видите и без слов.

162¹⁸ (*итал.*) игра в цветок

162²⁵ сл. (*лат.*) Проходит суровая зима с благодатным возвращением весны и Фавония [весеннего ветра]; Тают снега, уже возвращаются травы на луга и листья на деревья; Вот уже спутники весны, фракийские ветры, успокаивающие море, гонят паруса; Уже луга не коченеют, не шумят вздутые зимним снегом реки.

163² сл. (*лат.*) Дни алеют, отмеченные цветоносной погодой, и небесные врата открылись в большем сиянии; Ранней весной, лишь немного земля освобождается от инея, воздух украшается пестрой травой.

163²¹ (*нем.*) природный зачин

163²⁴ сл. (*старофранц.*) Когда время года сладостно и приятно для всех людей и для любовников, соловей, рано утром, поет так ясно в ветвях, что все умирают от любви.

163²⁹ сл. (*старофранц.*) В апреле после мая, когда роза цветет, время года обновляется, и люди становятся более веселыми, возвращается тепло, и миновала зима.

163⁴² сл. (*старофранц.*) Это было в начале мая, когда родилась зеленая трава и с нею цветы, и грустно поет соловей в лесу и весело малые птички, и молодые люди предаются любви.

164⁸ сл. (*старофранц.*) И видно, как цветут и распускаются кустарники, как на зеленеющих лугах подымаются цветы, девушки и юноши пляшут и поют, и все трепещет от радостного волнения.

164⁹ сл. (*средневерхненем.*) Липа стоит все это время растрепанная и обнаженная. Меня избегает мой милый.

164¹¹ сл. (*средневерхненем.*) Зеленеет красивый лес, скоро мы его срубим.

164¹³ сл. (*средневерхненем.*) На верхушке липы сидела маленькая пташка. На опушке леса она пела: и снова мое сердце перенеслось в одно место, где прежде бывало. Я увидел цветущие розы. Они напомнили мне о том, как много я думал об одной прекрасной даме.

165, прим. 1 (*новогреч.*) «Алфавит любви»: Четыре голубка летят в небеса.

167⁸ сл. (*морав.*) Уж ты, вереск, зеленеешь, уж я девицу уговариваю. Уж ты, вереск, зеленый, уж девицу я уговорил.

167²⁰ сл. (*чешск.*) Грядка петрушки, грядка моркови, не пойдем домой, пока не стемнеет.

167²⁵ сл. (*чешск.*) Грядка петрушки, грядка маку, не ходите к нам, парни, в нашу хату. Грядка петрушки, грядка проса, не ходите к нам, парни, когда роса. Грядка петрушки, грядка моркови, не ходите к нам, парни, пока не стемнеет. Грядка петрушки, грядка зелени, не ходите к нам, парни, кроме воскресенья.

167⁴² сл. (*польск.*) Высоко, далеко листок на яворе, женись, любимый, да будет так, всемогущий боже. Высоко, далеко листок на калине, кто кого полюбит, тот уже не переменится.

168¹⁰ сл. (*нем.*) Три снежнобелых голубка летят над рекой: имел я прекрасную милую, было ей восемнадцать лет. Три снежнобелых голубка летают туда и сюда: любовь прошла и никогда не вернется.

168³⁰ сл. (*нем.*) К тебе я ходил, меня радовало ходить к тебе, к тебе не приду я больше никогда, сегодня был в последний раз.

169² (*лат.*) вставные стихи

169³⁶ сл. (*нем.*) Зеленая петрушка, прекрасная травка! Я много верил моей милой, много верил и много обещал. Старая любовь не ржавеет.

169⁴² (*нем.*) петрушка

169⁴⁵ сл. (*нем.*) Розочка, сорви себе цветов для венка, ты будешь моей невестой.

170⁴ сл. (*нем.*) Петрушка, красивая травка, я много верил моей милой. Много верить редко приносит пользу. Я желаю моей милой всего хорошего.

170⁸ (*нем.*) Старая любовь не ржавеет.

170¹⁰ (*нем.*) Девушка, сорви себе цветов для венка.

172⁴ (*итал.*) переделка

176³³ сл. (*сербск.*) Ох ты, вишня, вишенька! Как же ты нагнулась? — А я нагнулась к бору зеленому. — А ты, молодая девушка, кому полюбилась? — А я полюбилась молодому юнаку, как прилепилась шелковинка к бумажной ткани («бумбак»). Хороша ты, шелковинка, еще лучше — милая; хороша ты, бумага, еще лучше — молодой юнак. Хорошо шелк ткать, еще лучше с милым спать; хорошо шелком шить, еще лучше с милым быть.

177¹ (*лат.*) общие места.

177³⁷⁻³⁸ (*лат.*) часть вместо целого

178¹³ сл. (*серб.*) Павлин идет, он — супруг, на венчанье, с собой ведет он, он — супруг, свою паву.

178¹⁶ сл. (*серб.*) Ходит сокол, видит соколицу, счастье матери! не волотые ли у нее крылья?

178⁴² (*серб.*) Какой огонь разделит нас?

179¹ сл. (*серб.*) Сивый сокол, куда он летит? Не хочешь ли быстро полететь и настичь птицу — перепелку?

180³ (*средневерхненем.*) Я воспитывала себе сокола больше года. Когда я его укротила, как хотела, и обвила его крылья золотом, он поднялся ввысь и улетел в другие страны.

- 181²⁴ сл. (*хорват.*) Два цветка росли в саду, синий зумбул [гиацинт] и зеленая када [сон-трава]; синий зумбул ушел на Доляну, осталась када в саду одна; поищите зумбул за Доляной, а в саду мою душеньку каду...
- 183²⁶ сл. (*греч.*) лук — бесструнная лира, развалины — лохмотья дома.
- 184¹⁷ сл. (*нем.*) Прилетела птица бесперая, села на дерево безлистное, пришла девушка безротая, сожрала птицу бесперую с дерева безлистного.
- 184²³ (*серб.*) Белый снег, черное семя, старик был, кто его сеял?
- 184²⁴⁻²⁵ (*итал.*) Белое поле и черное семя, двое на нее смотрят, пятеро ведут.
- 184²⁷⁻²⁸ (*серб.*) Одна мера воска всему свету хватает.
- 186³⁰ сл. (*серб.*) Два дуба рядом выросали, меж ними тонковерхая елка; то были не два дуба зеленые и меж ними не тонковерхая елка; то были два родные брата, между ними сестрица Елица.
- 186³⁶ сл. (*серб.*) Гром ли гремит, земля ли трясется, или море ударяет в берега? То не гром гремит, не земля трясется, то отцы святые делят клад.
- 187³ сл. (*серб.*) Гром ли гремит, земля ли трясется, море ли о мрамор бьется? Или вилы бьются на Попине? То не гром гремит...
- 187⁷ сл. (*серб.*) Закуковала черная кукушка не в свое время. То не черная кукушка, то мать бека турчина.
- 187¹¹ сл. (*серб.*) Что там светит сквозь зеленый лес? То солнце или ясный месяц? То не солнце, то не ясный месяц, то зять едет на воеводство шурина.
- 187¹⁶ сл. (*чешск.*) У нашего озера стоит липка зеленая, а на той липке зеленой поют три пташки; а то не пташки, то три паренька, говорят они о красной девице, кому достанется.
- 187²⁴ сл. (*нем.*) Охотно я отправился верхом в зеленый лес, там я услышал, как поют три красивые птчки. То не три птчки, то три девушки.
- 189³⁶ сл. (*серб.*) Надвигалась туча от Катаро, а сквозь тучу молния блестя. Что казалось тучей, было пылью от копыта, что сквозь тучу молнией блестело, то сверкало броней на юнаке.
- 190¹⁰ сл. (*греч.*) Правой рукой тогда схватив, тетиву спустил он, она же как ласточка запела прекрасным голосом.
- 191²⁶ (*древнеисланд.*) как [союз]
- 192³⁶ сл. (*старофранц.*) Как олень бежит от собак, так перед Роландом бегут язычники.
- 194²⁵ (*лат.*) благочестивые пожелания
- 194³¹ сл. (*нем.*) Над всеми вершинами тишина; в верхушках деревьев ты не почувешь и дыхания. Уснули птицы в лесу. Подожди немного, скоро и ты отдохнешь.
- 195¹² (*нем.*) «Сосна стоит одиноко».
- 195¹⁴ сл. (*нем.*) Как торжественно молчит земля. Месяц освещает старые сосны, которые, клонясь к смерти, в томлении опускают ветки к земле.
- 195²³ сл. (*нем.*) По лицу неба бродит дума, вот то мрачное облако, такое страшное, такое тяжелое.
- 195, прим. 3 (*средневерхненем.*) тучи были серые, и день своими когтями пробивал ночь.
- 196³⁸ сл. (*нем.*) Опять я стал твоим, темный отпрыск твоей крови и сверкающий лучами товарищ красного, огненного солнца. Эти цветы словно сестры, и весенние соки этого дерева двигаются в моих жилах, и все, что творит душа моя, я вижу разбросанным по воздуху, на полях и лугах, оно пламенеет и распускается в цветах, и птица поет о том в роще... Над головой моей кружатся сны мои и мысли, это те орлы, которые там вверху качаются в серых тучах. Криво-красные волны моего Я растекаются по всей земле — это ты, о Солнце, которое, сверкая, разливаешь свою плоть по всей вселенной («Мартовский мир»).
- 198, прим. 1 (*англ.*) Таков человек: сегодня он выпускает нежные листья надежды, завтра — цветы.
- 199¹⁵ (*нем.*) чувство природы.

Три главы из исторической поэтики

(стр. 200 след.)

- 206¹³ (серб.) У него была острая — его острая сабля.
 206¹⁴ (серб.) Отойдите, отойдите, проклятые.
 207¹² (лат.) импровизованные
 213⁴⁰ (греч.) цветы
 214¹⁶ (греч.) филин
 214³⁶ (греч.) искуснорукые
 216¹⁷ сл. (нем.) Палки вон, палки вон! Выколите зме глаза!
 217¹ сл. (нем.) Разговор между Летом и Зимой; Веселая хороводная песня о Лете и Зиме
 217²⁹ (англ.) Последняя воля и завещание Лета.
 217³⁹ (итал.) «Спорь»
 218²⁹ (франц.) «Спорь»
 218⁴² (нем.) Майская роза
 219⁴ (итал.) Май
 220²⁰⁻²¹ (греч.) Восстань, восстань, мой Зафир!
 221²⁷⁻²⁸ (франц.) майский жених
 222¹⁶ (греч.) надгробные
 223²¹ (итал.) надгробное блюдо
 223²⁷ (франц.) весенние песни
 223³² (лат.) хороводы Венеры
 224³⁸ сл. (нем.) — Жена, ступай домой, твой муж болен. — Если он болен, пусть будет болен, положите его на скамью к печке, а я не пойду домой.
 225⁴ сл. (нем.) — Если сваты в доме, не выпускайте никого, я сейчас иду домой.
 225¹⁰ сл. (нем.) — Еще танец или два, и я сейчас пойду домой.
 225¹² (нем.) — Другой уже пришел.
 225¹⁴ сл. (нем.) — Другой пришел? Гопсаса! Больше ни одного танца, благодарю вас, теперь, теперь пойду я сейчас домой.
 227³⁷ (лат.) взаимные поношения деревенских жителей в чередующихся стихах.
 229⁹ (франц.) мимический хоровод
 229⁹ сл. (франц.) Овес, овес, овес! Пусть господь бог тебя даст. Слышали ли вы когда-нибудь, как сеют овес? Отец мой сеял его так.
 229¹⁶⁻¹⁷ (франц.) песня виноградаря («Чаша вина»)
 229¹⁹ сл. (франц.) Давайте сажать виноград... Вот он, красивый виноград, давайте сажать вино; вот она, красивая виноградная лоза, вот она красивая лоза. От лозы до почки... Вот она, красивая почка...
 229²⁷ сл. (франц.) От почки к ростку, от ростка к ветке, от ветки к цветку, от цветка к виноградной кисти — от стакана к чоканью.
 230¹ (греч.) виноточильные гимны
 234, прим. 1 (греч.) Возле поместили певцов, зачинателей плача, и одни из них ватунули заунывное причитание, а женщины стонали в ответ.
 235²⁷⁻²⁸ (лат.) прыжки и дьявольские песни.
 235⁴¹ (лат.) погребальной песней
 236⁸ (греч., лат.) плачи
 236⁹ (лат.) плач, (франц.) плачи
 236¹³ (лат.) импровизованное
 237²¹ (лат.) на деревенском романском и на латинском языке.
 237³⁵ сл. (старофранц.) О благородный муж, славный рыцарь, вручаю тебя преславному в небесах. Никогда не будет человека, который охотнее служил бы ему, со времен апостолов не было никогда такого пророка, чтобы исполнять закон и обращать неверных. Пусть ваша душа не терпит скорби и страдания: райские двери пусть ей будут отверзты
 238¹⁵ (франц.) хороводы
 238¹⁷ (франц.) То было во дворе в Пла д'Этен
 238²⁰ (франц.) потерял моего слугу
 238²¹ (франц.) носить мои цвета

- 238⁸⁰ (лат.) плакальщицы
 238⁸¹ (итал.) воплenniцы
 238⁸³ (греч.) зачинатель плачей
 239¹²⁻¹³ (лат.) женщины и девушки о нем пели в хороводах
 239¹⁶ сл. (среднеангл.) Молодые женщины, когда они играют, каждый день поют о том между собой.
 239¹⁹ сл. (лат.) «Монастырские анналы»: многие почитали чудом, что задолго до смерти короля норманские девушки обычно пели в хороводах: В Лимузине стрелу изготовят, которая поразит на смерть тирана.
 239³⁰ сл. (лат.) Хоры юношей и народные сходбища... не оглашаются и мерными голосами воспевают, каким и сколь великим он был.
 240¹⁴ сл. (порт.) С берега реки я видел, как плывет корабль. (Припев: Мне нравится берег.) — С берега сверху я видел, как плывет лодка. — Я видел корабль, там плывет мой друг. — Я видел лодку, там плывет мой любимый.
 240²⁸ (франц.) хороводы
 240²⁹ (нем.) танцы с мечами
 240³² (нем.) длинный танец
 240³⁴ (нем.) Господин Генрих и его три брата
 240³⁵ (нем.) Мне предложили три достойные девушки
 242⁹ (нем.) маслянные фарсы
 242³¹ (итал.) май
 244²⁶⁻²⁷ (франц.) драма, сочетающая лиризм с эпикой
 244⁴⁶⁻⁴⁷ (франц.) Лиризм это поэзия народов, не имеющих другой поэзии.
 245⁴⁴⁻⁴⁵ (франц.) которая является таковой лишь так сказать потенциально.
 249¹³ (нем.) жанр
 249¹⁶ (нем.) поэтическая сущность
 249²⁰ (нем.) свободные стихи
 250³⁴ (франц.) индивидуализировать
 251⁴⁵ (нем.) пралирика
 253²⁸⁻²⁹ (франц.) лиризм клана
 254¹⁷⁻¹⁸ (нем.) объединение в единстве лирического множества
 254²⁴ (нем.) «Поэтика, естественная история поэзии»
 255²⁴ (греч.) подхватывать припев
 255²³ (лат.) чтец
 255³⁸ (лат.) шапка
 256² (испан.) музыкант
 256¹⁰ (лат.) буквально: вызыватель
 256¹⁶ (франц.) плясать, сказывать и петь
 256²² (франц., нем.) сказывать и петь
 256²⁶ (лат.) вертяться
 257⁵⁻⁶ (древневерхненем., лат.) единоборство [т. е. сольное состязание]; (лат.) зрелище = (древневерхненем.) игра.
 257²⁷ (лат.) маскированный актер
 257²⁷ (греч.) вроде трагедии
 257³⁹ (греч.) вроде комедии
 258⁹ (лат.) глупец
 258¹¹ (нем.) песни о венке
 260⁵ (франц.) сходные строфы
 260¹¹⁻¹² (старофранц.) теперь поется; теперь говорят, поют и рассказывают
 261¹⁵⁻¹⁶ (греч.) Среди воинов передних павши, между воинов передних павши, пав среди передних воинов
 264⁴⁴ (франц.) легенда о происхождении
 279⁷ сл. (новогреч.) Хочу сказать я тебе, моя госпожа, пыл моей любви, но все стесняюсь я, моя госпожа, что тебе сказать
 280²⁸ (нем.) серенада
 280³² (франц.) песня

- 281³⁻⁴ (*франц.*) плясовые песни, хороводы.
- 281³⁶ сл. (*средневерхненем.*) Зеленеет лес повсюду, где мой милый так долго медлит?
- 281⁴⁰ сл. (*средневерхненем.*) Приди, приди, мой друг, я тебя очень зову, я тебя очень зову, приди, приди, мой друг!
- 282¹⁻² (*средневерхненем.*) Говорю тебе, говорю тебе, мой друг, приди ко мне!
- 282⁵ (*франц.*) любовное приветствие
- 282²⁰ (*лат.*) песни девушек
- 283³¹ (*средневерхненем., старофранц.*) друг, любимый; (*средневерхненем.*) подруга.
- 283³³ (*средневерхненем.*) вместе лежать, обнимать, добрая ночь
- 284³⁵ (*средневерхненем.*) любовные песни
- 285²⁶⁻²⁷ (*прованс., старофранц.*) ухаживание, любовное служение; (*средневерхненем.*) служить, подданный
- 285²⁸ (*лат.*) госпожа, служить
- 286⁸ (*средневерхненем.*) томиться, жаловаться, печаль
- 286⁴⁸ сл. (*средневерхненем.*) благородная, чистая, приятно одетая, хорошо причесанная, вежливая, горделивая, слегка оглядывающаяся по сторонам
- 287⁴⁰ (*франц.*) в крестьян
- 288¹⁰⁻¹¹ (*нем.*) песни, поющие при дворе и в обществе
- 288²⁷ (*прованс.*) клеветники, (*средневерхненем.*) лжецы, соглядатаи
- 288³⁰ сл. (*старонем.*) Я служил ей долго и верно, этой девушке, я служил ей повсюду до смерти.
- 288³⁵ сл. (*нем.*) Моя милая хотела научить меня, как я ей должен служить.
- 290²²⁻²³ (*франц.*) искусство и наука риторики
- 290³⁵⁻³⁶ (*нем.*) женщина — дама
- 305¹⁷ (*лат.*) сценические игры
- 305²⁶⁻²⁷ (*лат.*) перебрасывались между собой шутками в неуклюжих стихах; перебрасывались друг с другом без подготовки нескладными и грубыми стихами вроде фесценинских
- 305²⁸⁻²⁹ (*лат.*) движения соответствовали словам
- 305³¹ (*лат.*) актер
- 305³⁴ сл. (*лат.*) они уже не перебрасывались друг с другом, как прежде, без подготовки неуклюжими и грубыми стихами вроде фесценинских, но исполняли сатуры с соблюдением ритма, причем пение было подчинено флейтисту и сопровождалось соответствующими движениями
- 306⁷⁻⁸ (*лат.*) который первый решил после сатур сочинить связанную пьесу
- 306¹⁹ (*лат.*) пение и разговор
- 306²⁶⁻²⁷ (*лат.*) сама начала по старому обычаю перебрасываться между собою шутками, переплетенными стихами
- 306³⁵ (*лат.*) имеющие дурную славу
- 307⁴² (*греч.*) предварительные благодарственные празднества
- 308⁸ (*греч.*) буквально: благочестивые (святые)
- 309⁷ (*греч.*) древесный, виноградный
- 309¹⁰ (*греч.*) козлий
- 309¹⁸ (*греч.*) рожденный быком, гонящий быков
- 312⁴⁻⁵ (*греч.*) действовали стоя
- 312²² (*англ.*) Джон-Ячменное Зерно
- 312²⁵ (*греч.*) праздник откупоривания бочек с вином
- 312⁴⁰ (*греч.*) нечистые дни
- 313¹⁸ (*греч.*) от вчинавших дифирамб
- 313³³ (*греч.*) пролог и речь
- 313⁴² (*греч.*) речь
- 314¹¹ (*греч.*) стасимы [буквально: «стоячие» песни хора]
- 314¹⁶ сл. (*греч.*) Ксеркс повел — увы! Ксеркс погубил — увы! — Ксеркс устроил все неразумно. — Корабли увели — увы! Корабли погубили — увы! Корабли губительными ударами.

- 314²¹ (греч.) Плачевную песню возгласи, а благо пусть побеждает.
- 315²⁹ (греч.) от зачинавших фаллические песни
- 316¹² (греч.) слово справедливое и несправедливое
- 318⁷ (старофранц.) волынка [духовой инструмент]
- 320²⁶⁻²⁷ (англосакс.) у ног своего господина
- 320³⁴⁻³⁵ (англосакс.) из рода Мюргингов
- 321⁹⁻¹⁰ (лат.) записал и увековечил в памяти
- 322⁹ (лат.) доблестные подвиги и войны предков
- 322¹⁵⁻¹⁶ (старофранц.) жонглер, но смелый и благородный вассал.
- 322¹⁷ (средневерхненем.) шпильман и благородный господин
- 326²⁰ (греч.) пророки
- 328⁸ (греч.) ткать рассказы
- 328¹³ (древневерхненем.) пение скопа, песня скопа
- 328¹³⁻¹⁴ (лат.) песни деревенские и нескладные
- 328³⁸ (греч.) певец, петь
- 328³⁹ (лат.) поэт, прорицатель
- 328⁴¹ (греч.) хор (хоровод)
- 329⁸ (лат.) вести хоровод
- 329²⁴⁻²⁵ (лат.) собирать, читать
- 329²⁵ (лат.) угадывать (гадать), читать
- 329³⁷ (лат.) по деревянным палочкам, выструганным ножом
- 329³⁸ (лат.) черенки
- 329³⁹ сл. (лат.) «Германия», гл. 10: «Они разрезают на черенки ветку, срезанную с плодоносного дерева, и разбрасывают их в случайном порядке на белой одежде, сделав на них некоторые знаки. Затем жрец общины, если вопрошают от ее имени, или сам отец семейства, если вопрошают частным образом, молится богам и, глядя на небо, трижды берет по одному черенку, после чего дает толкование взятым им черенкам соответственно помеченным на них знакам».
- 330⁴⁻⁵ (греч.) тайна, совет
- 330¹⁶ (греч.) дощечка, таблица
- 330²⁵ (лат.) толкование
- 330³⁸ (греч., лат.) говорить (рассказывать), (лат.) колдовать
- 331³ (греч.) жребий
- 331²⁰ (греч.) Гомер сказывал по жезлу
- 332²² (лат.) приношение
- 332³⁴ (лат.) сведущий
- 333²⁷ сл. (средневерхненем.) Звери в лесу оставляли свои пастбища, змеи, которые ползают в траве, рыбы, которые плавают в воде, останавливались на своем пути
- 337⁴² (греч.) божественная песня, божественный певец
- 338³⁰ (лат.) упоющий речи
- 338³⁵ (лат.) предводитель
- 340⁸⁸ (греч.) бешенство (вдохновение), прорицатель (находящийся в состоянии иступления)
- 342¹⁵⁻¹⁶ (нем.) «Я пою, как поет птица»
- 348¹² (франц.) парнасцы [литературное направление]
- 350⁷ (нем.) видимость
- 350¹⁰ (нем.) в языке рода
- 350³⁴⁻³⁵ (нем.) прикладное искусство
- 350⁴¹ (нем.) язык общения
- 351² (нем.) в единичном
- 351⁴⁷ (англ.) думать
- 351⁴⁸ (англ.) размышлять
- 352⁸ (англ.) величественный — грандиозный
- 352⁹ (англ.) обширный — огромный
- 353²⁰ (франц.) неглубокий
- 353⁴² (англ.) сравнение
- 354¹¹ (англ.) действенный
- 354²⁰ (англ.) сосредоточенный

- 361¹⁷ (нем.) природный зачин
 361²²⁻²³ (серб.) Что белеет на горе зеленой?
 361²³ (нем.) Что сняла она со своей головы? Что сняла она с пальца?
 363⁵ сл. (средневерхненем.) Я сидел на камне, положив ногу на ногу, на нее я оперся локтем, рукой своей я подпирал подбородок и щеку.
 363²⁷ (прованс.) Когда веет нежный ветер
 363²⁸ сл. (старофранц.) И когда веет нежный ветер, приходящий из той милой страны, где находится тот, который возбуждает мою любовь, я охотно поворачиваю туда мое лицо; тогда мне кажется, что я чувствую его (веянье) и под своим плащом, отороченным мехом.
 364⁷ сл. (нем.) Если бы я была птичкой, так звучит ее песня — целый день и до полночи (Г е т е «Фауст»)
 364¹⁶ сл. (франц.) Ах, если бы я была красивым серым жаворонком, я влетела бы на мачты того корабля
 364³³ сл. (нем.) Если бы я был диким соколом, я бы поднялся ввысь, я опустился бы на дом к тому богатому сапожнику.
 366²⁶ (нем.) сладкий горошек
 367²⁵ сл. (лат.) Ты скажи ему от меня с верным сердцем столько *liebes* (нем. *прязни*), сколько на дереве *loubes* (нем. *листва*), и сколько у птиц *wilpa* (нем. *радости*), столько скажи ему *tilpa* (нем. *любви*), сколько есть трав и цветов, столько передай ему уважения.
 367⁴¹ сл. (нем. диалект.) Сколько звезд в вышине, сколько капель в море, столько раз я приветствую красавицу.
 368²⁸ сл. (нем.) Небо темнеет, сердце мое становится все более диким, и сильной рукой, из лесов Норвегии, я вырываю самую высокую ель и погружаю ее в пылающее жерло Этны, и затем пламенеющим гигантским пером я пишу на темном небесном покрове: «Агнес, люблю тебя!» (Г е й н е «Северное море», I, 5).
 369²⁷ (франц.) легенда о происхождении
 370⁵ сл. (средневерхненем.) Ты моя, я твой, верь тому; ты заключена в моем сердце, ключик потерян, ты там останешься навеки.
 370¹⁹ сл. (катал.) Ключи моего сердца она их хранила, я их отдал ей однажды утром.
 370²⁴ сл. (новогереч.) Когда бы вместо рук мне два золотых ключа, чтобы открыть твоё сердечко, где у меня ключи?
 371²⁸ сл. (нем.) Я могу тебя впустить, но не на целую ночь. — Слышишь ли, как птичка щебечет? Она уже предвещает день.
 372²⁰ сл. (англ.) Но когда петух, всеобщий эвездочет, забил крылами и потом закричал, и Люцифер, вестник дня, стал подыматься и посылать свои лучи... тогда Хризеида с печалью в сердце так сказала Троилу: «Жизнь сердца моего, моя надежда, вся моя радость! Что я родилась, увы! вот мое горе, этот день должен нас разлучить, ибо время настало вставать и уходить отсюда».
 374¹ (нем.) чудиться (предчувствовать)
 375³ сл. (нем.) Она села к нему на землю, взяла его на колени, обре-вала ему крылья, их радость была велика.

Часть II

Из отчетов о заграничной командировке

(стр. 386 след.)

- 387²⁸ (лат.) благочестивая ложь
 389²⁵ (нем.) невозможная вещь
 390⁴⁶ (греч.) введение (пролегомены)
 392¹⁹ (старофранц.) «если бы кто не заметил»
 393¹ (нем.) разрешение противоречий
 394⁴ (англ.) для студентов

394¹¹ сл. (нем.) Поэтому я рассматриваю сравнительную грамматику только как отрасль сравнительной истории культуры данного народа

395⁴¹ (нем.) история поэзии

395⁴⁵ сл. (нем.) эстетическая наука: история литературы есть только история художественного изображения в области литературы

396⁴⁻⁵ (нем.) Такие произведения, которые по существу своему целиком зависят от формы

396²¹⁻²² (нем.) научный язык необходимости

396²⁵ (нем.) язык необходимости

Из лекций по истории лирики и драмы

(стр. 398 след.)

405³⁴ (итал.) цветы

405³⁵⁻³⁶ (итал.) цветок лимона.

413⁴⁰ (чешск.) То не пенчик, то сын божий.

416¹⁰ (франц.) основание

416³⁵ сл. (древнеисл.) «Солнце, спутник месяца, простерло с юга десницу к окраине небес» [перев. А. Н. Веселовского]

417³ сл. (нем.) Как долго будет стоять, они скавали, этот мир в наслаждении, пока конец не придет.

417⁹ сл. (итал.) И солнце с луной имеют затмения. Помни, Бешпино, о своих обещаниях. Когда я отдала тебе сердце, что ты сказал?

417¹⁷ (серб.) день будешь итти, а два будешь забавляться.

419³¹ сл. (итал.) Я не видел ничего более прекрасного, чем свет ваших глаз, проходящий мимо. Я думал, что это лилия, но это была роза, это был корабль посреди моря. Я думал, что это лилия, но это была звезда, это был свет ваших глаз, столь прекрасный! Я думал, что это звезда, но это было солнце, это был корабль, нагруженный любовью.

420⁸ (греч.) Когда же появилась ранняя розоперстая Эос

425²⁷ сл. (старофранц.) Как только май наступал, он вставал рано утром, брал с собою 5 жонглеров, с флейтами и свирелями, в лес отправлялся юноша, приносил с большим шумом май и т. д. Женщины зовут его соловьем.

425³⁴ (нем.) майская розочка

430¹¹ (франц.) в соответствии

435⁴ сл. (лат.) Тогда можно видеть, как мужчины и женщины, то в церкви, то на кладбище, то в хороводной пляске, с пением обходя вокруг кладбища, внезапно падают на землю и сначала как бы впадают в экстаз и делаются неподвижными, затем внезапно, словно охваченные безумием, вскакивают и в присутствии народа изображают руками и ногами те работы, которые они обыкновенно незаконным образом производят в праздничные дни. Один беретс руками за плуг, другой словно погоняет быков стрекалом, причем тот и другой, как будто для облегчения своего труда, издают привычные звуки варварской мелодии. Один подражает ремеслу сапожника, другой скорняка. Та, словно держа прялку, то тянет нить руками, то вытянутую как бы натягивает на веретено; эта, расхаживая взад и вперед, из натянутых нитей готовит основу, другая, сидя, как бы тнет по уже готовой основе, бросая челнок взад и вперед и вслед за тем попеременно ударяя каламистрой [вальком?]. Наконец, ты с удивлением увидишь, как их приводят в церковь к алтарю вместе с приношениями, и они лежат распростерты и словно возвращающиеся к сознанию.

437⁵ сл. (лат.) Обнаженные юноши, для которых это предмет забавы, пляшут среди мечей и острых копий... Наградой смелого развлечения является удовольствие зрителей

440²⁰⁻²¹ (греч.) жертвенник Аполлона Дионисодата («дарованного Дионисом») и Артемиды Селасфоры («Светоносицы»)

- 441⁹⁻¹⁰ (лат.) мнимая дева; когда он без рогов, у него девичья голова
 441¹¹ (греч.) о почтеннейший бык!
 441¹² (лат.) к изображению отца Либеры [Диониса] приделываются рога.
 441¹⁸ (греч.) священные сатиры Диониса
 441³⁹ (греч.) ифифаллы
 441⁴⁵ (греч.) фаллофоры
 442³⁹⁻⁴⁰ (греч.) Феспис изобрел пролог и речь (актера).
 443¹⁶ (франц.) наперсники и наперсницы [классической драмы]
 445¹⁶⁻¹⁷ (греч.) Настоящая идиллия озаглавлена Эпиталамий Елены, и в ней кое-что заимствовано из первого Эпиталамия Елены Стехора.

Из лекций по истории эпоса

(стр. 446 след.)

- 447⁶ (итал.) в унисон
 452²⁶ сл. (франц.) Германский император король королей, испанский король — король людей, французский король — король ослов и английский король — король дьяволов.
 452²⁶ (итал.) Терпение — добродетель ослов и святых.
 452³⁰⁻³² (лат.) Зачем я тебя, осел, обучаю наукам? Не слова нужны, а палки.
 453² (итал.) с любовью
 453³³ сл. (нем.) Я воспитывала сокола более года. Когда же я его приручила, как хотела, и богато украсила его перья золотом, он поднялся ввысь и улетел в другую страну. С тех пор я видела сокола, как он красиво летит. На его лапках еще были шелковые ленты, и перья у него были золотые. Пусть господь соединит тех, кто хотели бы любить друг друга.
 454²⁰ (лат.) звание
 455²⁹ (франц.) основание
 461²⁹ сл. (итал.) Откройте, откройте ворота бедному соколу! Или: Открой ворота, сокол хочет войти.
 464³⁰ сл. (лат.) перевод см. выше — стр. 600
 473³⁰ (лат.) разрозненные части
 478² (нем.) буквально: «странствующие люди»
 481¹ (среднелат.) знахарь, шарлатан, фокусник (обманщик)
 481¹⁸ (лат.) переносный театр
 481²⁴ (лат.) призрак, обман
 481²⁵⁻²⁶ (нем.) шутовское поведение, шутки, волшебство, обман
 481²⁶⁻²⁷ (нем.) волшебство, колдовское наваждение, шарлатанство
 482¹² (лат.) Проповедь IV против праздника календ
 484⁴² (лат.) певец
 485³ (лат.) вертун
 485⁷ (нем.) странствующий
 486¹⁰⁻¹¹ (франц.) делать пятна, пачкать
 486⁴⁰⁻⁴¹ (лат.) жонглерская песня (Священник и волк), шутовые слова (Стих о крестьянине и его быке)
 487¹⁵ (лат.) Основное о покаянии.
 487¹⁸ сл. (лат.) «Одни изменяют и преобразуют тела свои неприличными скачками и движениями, либо постыдно обнажая свои тела, либо надевая странные личины, и все такие должны быть осуждены, если не оставят дела свои. — Существуют также другие гистрионы, которые не бездельничают, но ведут себя зазорно, не имея постоянного жилища, обходят большие дворы и говорят ругательства и оскорбления об отсутствующих: все такие должны быть осуждены, ибо апостол запрещает с такими принимать пищу, а называются они паяцами или магами, потому что ни для чего другого не годятся, как для того, чтобы объедаться и сквернословить. Есть

третий род гистрионов, которые имеют музыкальные инструменты, чтобы развлекать людей, но таковых имеется два рода: одни посещают публичные попойки и бесстыдные сборища, чтобы петь там бесстыдные песни, и эти должны быть также осуждены, как все, кто побуждают людей к распутству. Существуют однако другие, которые называются жонглерами, которые воспевают деяния князей и жития святых и доставляют утешения людям в их горестях и печалях и не делают бесчисленных постыдных дел, как то делают плясуны и плясуны и другие играющие в бесчестных личинах и показывающие различные привидения своим колдовством или другим способом. Если они такового не делают, но воспевают деяния князей на своих инструментах для утешения людей, как было сказано, такие могут спастись, как говорит папа Александр».

488²² (лат.) звучать — крик, шум

488²³ (лат.) шум

488²⁶ (лат.) звук, шум

488²⁸ (лат.) бесстыдство

488³⁰ (герм.) стыд

488³⁶⁻³⁷ (франц.) смех, насмешка, смешная фигура, шут, гистрион

489² (франц.) смешная персона

Поэтика сюжетов

(стр. 493 след.)

500¹⁰ (франц.) легенды о происхождении

504³⁴ (англ.) пережиток

509²⁵ сл. (франц.) о «принце Кауис, Сатни, сыне Рамзеса II, великом жреце бога Фта и правителе Египта в течение более 20 лет во время старости своего отца, который довольно рано приобрел славу ку- десника».

510²⁰ сл. (нем.) «Многие совпадения обнаруживаются между Южной и Северной Америкой, другие между Америкой и Старым Светом, в особенности—восточной Азией. Они основаны частью на независимых друг от друга повторениях (?), воздействиях народной мысли, частью на заимствованиях. Для последних особенно важное значение имеют большие пути сообщения, странствования народных групп и области сильных культурных воздействий. Переселения из Азии могли иметь место не только через Берингов пролив, но также через Курильские и Алеутские острова и даже морским путем при посредстве случайно заброшенных. В Америке мифы распространялись в особенности вдоль Тихого океана, и между конечными пунктами этого пути обнаруживаются весьма значительные совпадения».

511²¹⁻²² (лат.) старушечьи рассказы (т. е. сказки)

519³³ (греч.) род

533, прим. 2 (франц.) «Обряды, имеющие целью вызвать дождь, совершаются женщинами, которые снимают все свои одежды и надевают гирианды из трав; они состоят в очищении колодцев и сопровождаются непристойными песнями и плясками, возлияниями на могилах предков и окроплением могил близнецов, которые должны всегда оставаться влажными. Женщина, родившая близнецов, всегда должна участвовать в этой церемонии»; (лат.) «плодоносную нетронутость девы Марии»; (лат.) «мягким и сладостным падением».

538²⁹ (нем.) «материнское право»

538³² (греч.) мать не есть родитель того, кто зовется ее ребенком

544²⁵⁻²⁶ (лат.) по обычаю туземцев

546¹¹ (греч.) ящик, сундук

550³⁷ (нем.) шпильманская поэма

550⁴⁰ (нем.) тип романа

551¹⁶ (англ.) обще-арийский

552⁹ (лат.) ибо тот другой Теодорик, сын короля, был по происхождению

552¹³⁻¹⁴ (лат.) о котором пели... по рассказам... прославление по общему признанию.

552⁸³ (древневерхненем.) малое дитя

552⁸⁵ (древневерхненем.) молодая жена в тереме

553¹¹⁻¹² (лат.) Во времена императора Гонория царство готов после ваятия Рима распалось на две части.

553¹³ сл. (лат.) Теодорик, по происхождению македонянин, с разрешения императора Льва получил княжескую власть... Королем Одоакром и герулами и прочими соседними племенами они постоянно опустошались, через послов попросили императора Льва назначить им Теодорика патрицием, чтобы они с его помощью отразили врагов... вследствие чего римляне, в особенности же готы, отправляют послов к константинопольскому императору Льву, с просьбой послать им какого-нибудь князя.

553²⁴ (лат.) твоих родичей

553³¹⁻³² (лат.) Теодорик, сын Теодмара, из остроготов, т. е. из тех готов, которые некогда остались в Италии

553³⁸ (лат.) Одоакр, король готов.

553³⁹ Одоакр, король готов, завладел Римом.

553⁴⁸ (лат.) племянника своего

554¹²⁻¹³ (англосакс.) Теодорик владел 30 зим городом мэрингов: это многим было известно.

555⁴ (нем.) витязь [в древненем. изгнанник].

555¹² сл. (лат.) Правитель Италии соединял две противоположности: он был в гневе несравненно молниеносным, а в радости безоблачно прекрасным.

569²⁴ (лат.) король

569²⁵ (лат.) цепочка (ожерелье); обещает награду за посольство

576¹⁹ сл. (лат.) очисти то, что должно быть открыто для обоняния сладости; ты же беги, дьявол, ибо приблизился суд божий.

582, прим.¹⁸ (нем.) шапка-невидимка; прим.¹⁹ (древнеисланд.) шлем, внушающий страх [мифолог.].

583⁵ (лат.) Пью любовь св. Иоанна во имя отца и сына и духа святого.

583⁹ сл. (нем.) Привет тебе, дорогой брат! Мы пили кровь христову.

583¹⁴⁻¹⁵ (нем.) правдник примирения

583²¹ (итал.) кумовство

583, прим. 2 (итал.) «24 июня — это день, когда заключаются духовные родственные связи. Тот или та, кто чувствует симпатию или уважение к какому-нибудь лицу и хочет укрепить с ним дружбу, как бы родство, посылает ему в Иванов день букет цветов, сопровождаемый обычно блюдом, наполненным сладостями, и между этими лицами и их семьями устанавливается с того дня своего рода духовное родство, которое позволяет называть кумом и кумой тех, кто вступает в такое родство».

587⁴⁰⁻⁴¹ (франц.) право младшего, (англ.) буквально: «городское право», (нем.) право младшего, (старофранц.) право младшего.

588, прим. 1 (франц.) Легенда о девушке из Нидека, которая в своем переднике принесла домой в качестве игрушки плуг, запряженных в него волов, вместе с хозяином и работником, которые на нем пахали.

591¹⁰ (англ.) все же его попрежнему знают как ворона

591¹⁸ (англ.) старый вождь

591³¹⁻³² (греч.) Ифас, глашатай титанов, Прометей; нагреваться; Ифас = Айфон [буквально: зажигающий]

591³³ (греч.) огненосный

592⁵ сл. (греч.) Ибо когда в Миконе раздвинулись меж собой боги и смертные люди, он поставил большого быка, разделив его на части, с умыслом, пытаясь обмануть разум Зевса.

592¹⁶ (лат.) роца, где дымился пар

592¹⁷⁻¹⁸ (лат.) Говорят, что Прометей поднялся на небо и, приставив факел к солнечному колесу, похитил огонь.

5937⁻⁸ (*греч.*) и дали ей имя от д а р а и в с е х даятелей [Пан-дора — «всеми одаренная»].

593¹² (*греч.*) за огонь

593²⁴ сл. (*нем.*) «Здесь сижу я, творю людей по моему образу, род, подобный мне, чтобы страдать, плакать, наслаждаться и радоваться и не чтить тебя, как и я».

594²²⁻²³ (*англ.*) наиболее ранний вполне определенный тип заимствованных гончарных изделий

595³⁰⁻³¹ (*нем.*) Шильдбургеры [= пошехонцы], простак; Иванушка-дурачок

595, прим. 1 (*франц.*) страна бездельников

596¹⁰ (*исп.*) плутовской

596¹⁶ (*нем.*) предсуществование

ПРИМЕЧАНИЯ

Часть I

Настоящие статьи воспроизводятся по тексту акад. изд. (Собр. соч., т. I, Поэтика, СПб. 1913), с исправлением опечаток и уточнением цитат.

По сравнению с первоначальными журнальными редакциями текст акад. изд. включает ряд дополнений, внесенных в него редактором тома, Ф. Д. Батюшковым, на основании рукописных пометок Вес., сохранившихся на полях отдельных оттисков его статей (см. Архив А. Н. Веселовского в Институте Литературы АН СССР, опись I, №№ 240 и 253—255).

О методе и задачах истории литературы как науки

(ЖМНП 1870, ноябрь, ч. CLII, стр. 1—14; Собр. соч., т. I, стр. 1—17)

Статья эта подводит итог методологическим исканиям молодого Вес., отраженным в его дневнике 1860 г. и в кандидатских отчетах 1863 г. (см. стр. 383 сл. и 386 сл.). Теоретический вопрос о методе и задачах истории литературы непосредственно связывается с практическим — о месте т. н. «всеобщей литературы» в системе русского университетского образования. Статья еще не касается вопросов поэтики, но подходит к ним непосредственно, формулируя задачи «сравнительного метода» и проблему взаимоотношения традиции и личной инициативы в развитии литературы.

«В первом моем курсе, читанном в С. Петербургском университете (1870), я затеял дать схему поэтики, приблизительно по указанной выше программе», сообщает Вес. в рукописных заметках к курсу «Поэтики», читанному в 1888—1889 гг. (Архив А. Н. Веселовского, опись I, № 191, л. 2 об.).

Стр. 42

Ср. Отчет о заграничной командировке 1863 г. (см. ниже, стр. 390). С 1884 г. при Петербургском университете по инициативе Вес. было основано первое в России романо-германское отделение, на котором Вес. организовал специальные лингвистические и филологические занятия по средневековым авторам и текстам. Ср. также речь Веселовского «О романо-германском кружке и его возможных задачах» (в Записках Романо-Германского отделения Филологического общества при СПб. университете, вып. I, 1888).

Стр. 42

chansons de geste — французские героические эпопеи XII—XIII вв. Книга Gaston Paris «Histoire poétique de Charlemagne», P. 1865, положила начало научному изучению французского героического эпоса.

Стр. 42

Вопрос о немецких сагах — Вес. имеет в виду германские эпические сказания (Deutsche Heldensagen), отразившиеся в средневековом немецком эпосе («Песнь о Нибелунгах» и др.).

Стр. 43

Филарет Шаль (Philarète Chasles, 1798) — известный французский критик и литературовед, профессор «всеобщей литературы». Своими «Этюдами по сравнительной литературе» («Études de littérature comparée», 13 т., 1846—1864; «Études contemporaines», 3 т., 1866—1869) популяризировал во Франции иностранные литературы, в особенности — английскую. Эмиль Шаль (Emile Chasles, 1827—1873), сын предыдущего, профессор, автор известной в свое время книги о Сервантесе («Servantés, sa vie et son temps», 1866). Мевьер (Alfred Mézières, 1826—1914) — французский профессор-шекспиолог («Shakespeare, ses oeuvres et ses critiques», 1859; «Prédécesseurs et contemporains de Shakespeare», 1861); автор книги о Петрарке («Pétrarque», 1868).

Стр. 43

Свою романтическую концепцию роли великих людей в истории человечества Карлейль изложил в известных лекциях «Герои, почитание героев и героическое в истории» («On Heroes, and Hero-Worship, and the Heroic in History», 1840; русск. перев. 1908). Американец Эмерсон развивает мысли Карлейля в книге «Избранныки человечества» (R. W. Emerson «Representative Men», 1850; русск. перев. 1912).

Стр. 45

Английский историк Гиббон — автор книги «Падение римской империи» (Edward Gibbon «The Decline and Fall of the Roman Empire», 1776—1788; русск. перев. В. Неведомского, 1883—1886). Бокль (H. Th. Buckle, 1821—1862) — английский историк-позитивист, автор «Истории английской цивилизации» («History of Civilisation in England», 1858—1861, русск. переводы А. Буйницкого, 1862 (изд. 1906) и К. Вестужева-Рюмина, 1863—1865). По мнению Бокля исторический процесс управляется закономерностями физического мира, среди которых Бокль выдвигает влияние климата, почвы, пищи и окружающих человека природных впечатлений. Молодой Вес. был поклонником Бокля (см. вступительную статью, стр. 12 сл.), однако уже в кандидатском отчете 1863 г. он полемизирует с характерным для Бокля перенесением естественно-исторических закономерностей на социальные явления (см. ниже, стр. 393).

Стр. 45

Вес. имеет в виду концепцию И. Тэна (H. Taine «Histoire de la littérature anglaise» — русск. перев. «Развитие политической и гражданской свободы в Англии в связи с развитием личности», 1871, ч. 1). Отрицательное отношение Вес. к Тэну сказалось в рецензии: «Новая книга Тэна: «Philosophie de l'art dans les Pays-Bas» (СПБ. Ведомости, 14 дек. 1868, № 342). Ср. выше, стр. 3.

Стр. 48

Книга Вольфа «Введение в Гомера» (F. A. Wolf «Prolegomena ad Homerum», 1795) рассматривает «Илиаду» как редакционный свод безыменных народных песен (подробнее см. ниже, прим. к стр. 86).

Стр. 50

Лотце — Herm. Lotze (1817—1881), немецкий философ-идеалист, автор книги «Mikrokosmos, Ideen zur Naturgeschichte und Geschichte der Menschheit», 3 т., 1854. Книга Лотце пользовалась в середине XIX в. известной популярностью и была переведена на русский язык (Герм. Лотце «Микрокосм. Мысли о естественной и бытовой истории человечества, опыт антропологии», пер. Е. Корша, 3 т., М. 1868—1869). Вес. цитирует Лотце в кандидатских отчетах (см. ниже, стр. 16).

Из введения в историческую поэтику

(ЖМНП 1893, май, ч. ССХСIII, стр. 1—22; Собр. соч., т. 1, стр. 30—57)

Первая из серии статей Вес. по исторической поэтике обобщает результаты его университетских чтений по «теории поэтических родов в их историческом развитии». Вес. дает сравнительно-исторический анализ условий, определивших конкретное развитие поэтических жанров в европейских литературах. К этому примыкает вопрос об исторических основах сюжетности.

Стр. 54

О поэтике Ш е р е р а — см. стр. 246 и прим., а также вступительную статью, стр. 27.

Б р ю н е т ь е р (Ferd. Brunetière, 1849—1906) — выдающийся историк французской литературы (ср. «Études critiques sur l'histoire de la littérature française», 8 т., 1880—1907). Брюнетьер был поклонником французского классицизма XVII в., как «национально-французской» литературной традиции, и с этих позиций боролся против натурализма Зола и его школы («Le roman naturaliste», 1884). В книге «Эволюция поэтических жанров» («L'évolution des genres dans l'histoire de la littérature», 1890) Брюнетьер пытался применить к истории литературы учение Дарвина об эволюции видов, причем литературные «виды» в их зарождении, развитии, дифференциации и трансформации он рассматривает по аналогии «видов» биологических.

Стр. 58

«Поп Л а м п р е х т» (Pfafe Lamprecht) перевел на немецкий язык старофранцузскую поэму об Александре Македонском (около 1120—1130 гг.). «Поп К о н р а д» (Pfafe Konrad) — переводчик «Песни о Роланде» (около 1130 г.) и вероятный автор стихотворной «Императорской хроники» («Kaiserchronik», около 1147 г.). Современные исследователи не причисляют авторов к бродячим клирикам — «вагантам» («vagi»), как это делает Вес. См. G. Ehrismann «Geschichte der deutschen Literatur bis zum Ausgang des Mittelalters», т. II, ч. I, М. 1922 (стр. 234 сл.).

Стр. 59

Р о м а н д у Р е п а р т (нем. Reinhart, Reineke de Voss) — «Роман о Лисе». О нем ср. рецензию Вес. на диссертацию Л. З. Колмачевского «Животный эпос на Западе и у славян», Казань 1882 (Собр. соч., т. XVI, стр. 204—207), а также замечания в кандидатских отчетах (см. ниже, стр. 394).

Стр. 62

Д о н а т — автор латинской грамматики («Ars grammatica», IV в. н. э.), служившей популярнейшим учебным пособием в средневековых школах.

Стр. 63

«Е в е р у М а н» — «Человек» (буквально — «Каждый человек») — название английской аллегорической драмы XV в. («моралитэ») и ее главного действующего лица. Содержанием драмы является «жизнь человека», развернутая в форме аллегорического прения между героем, его добродетелями и пороками.

Стр. 67

Д а н т о в с к и й В е л ь т р о — итал. veltro «пес», аллегорическая фигура в прологе Дантовского «Ада» (песнь I, ст. 100—111). Согласно пророчеству Вергилия, «пес» должен спасти Данте от преследующей его «волчицы». О значении этого образа существуют разные догадки. Повидимому, Данте имел в виду императора (или сторонника импера-

торской партии, своего покровителя, герцога Кан Гранде де ла Скала), от которого он ждал спасения Италии. Вес. связывает пророчество Данте с легендой о «возвращающемся императоре», как избавителе своего угнетенного народа. Ср. его исследование: «Опыты по истории христианской легенды. I. Откровения Мефодия и византийско-германская императорская сага» (ЖМНП 1875, ч. 178, апрель, стр. 283—331).

Стр. 69

Источником повести В. Гаршина «Сказание о гордом Аггее» послужила «старинная легенда» о царе Аггее, како пострада гордости ради. Повесть о царе Аггее напечатана в разных редакциях Афанасьевым («Русские народные легенды», М. 1860) и самим Вес. («Разыскания в области русского духовного стиха», 1881, вып. III—V, стр. 147—150). Ср. Г. Бялый, «Гаршин и литературная борьба 80-х годов», Ленгр. 1937, стр. 203.

Стр. 69

Намеченные здесь вопросы будут разработаны более подробно в «Поэтике сюжетов» (см. ниже, стр. 493). В общей форме они поставлены уже в предшествующей статье (см. выше, стр. 49 сл.) и в Лекциях по истории эпоса 1884 г. (см. ниже, стр. 454 сл.). Новым в данной статье является указание на бытовые основы сюжетности, опирающиеся на исследования «этнографической школы» в области палеонтологии фольклорных мотивов (ср. вступительную статью, стр. 34 сл.). Сказка об Амуре и Психее входит в состав латинского романа Апулея «Золотой осел» (середина II в. н. э.). Объяснение, приведенное Вес., принадлежит Андрию Лэнгу (Andrew Lang «Custom and Myth», 1884: статья «Cupid, Psyche and the Sun-Frog»). Впоследствии Колер распространил наблюдения Лэнга на другие сказания (Меловина, Лознгрин и др.), построенные на мотиве «брачных запретов» (ср. J. Kohler «Der Ursprung der Melusinsage», Lpz. 1895). Подробнее — в «Поэтике сюжетов» (см. ниже, стр. 514). — Легенда о бое отца с сыном — см. там же, стр. 546 сл. и прим.

Из истории эпитета

(ЖМНП 1895, декабрь, ч. CCCII, стр. 179—199;
Собр. соч., т. I, стр. 58—85)

Проблема истории эпитета, как часть общего вопроса о поэтическом стиле, намечена Вес. уже в первом университетском курсе Истории эпоса 1881 г. (литограф. изд., стр. 47—50); более подробно — в Лекциях по истории эпоса 1884 г. (см. стр. 450 сл.).

Стр. 73

Под «хронологией» Вес. понимает не абсолютные хронологические даты литературных явлений, а их относительную стадияльную последовательность. Ср. «Эпические повторения как хронологический момент» (стр. 93 сл.).

Стр. 73

Примеры заимствованы Вес. из песен «Эдды».

Стр. 89

L. A r r é a t — автор исследований по психологии художника: «Psychologie du peintre», P. 1892 и «Mémoire et imagination», P. 1895 (см. стр. 123). Обе книги в Библ. Лен. Университета — с пометками Вес. A d o l p h e N o u r r i t (1802—1829) — знаменитый французский певец.

Стр. 91

«к а д р ы» — в словоупотреблении Вес. «рамки» (фр. cadres).

Эпические повторения как хронологический момент

(ЖМНП 1897, № 4, ч. СССХ, отд. 2, стр. 271—305;
Собр. соч., т. I, стр. 86—129)

Вопрос о повторениях французского героического эпоса служил неоднократно предметом рассмотрения Вес. Он касается этого вопроса в первом курсе Истории эпоса 1881 г. (литогр. изд., стр. 67—78), в рецензии на «Новые исследования о французском эпосе» (ЖМНП апрель, ч. 238, стр. 247—250) и в повторяющем выводы этой рецензии разделе Лекций по истории эпоса 1886 г. (литогр. изд., ч. II, стр. 355—358). Вопрос имел принципиальное значение для проверки правильности теории Вольфа — Лахмана и их последователей (см. выше, стр. 91).

Теория происхождения героической эпопеи из редакционного свода безыменных народных песен, выдвинутая Вольфом по поводу «Илиады» Гомера («Prolegomena ad Homerum», 1795), была в дальнейшем перенесена на германский эпос Карлом Лахманом и его школой (ср. Karl Lachmann «Über die ursprüngliche Gestalt des Gedichtes von der Nibelunge Nôt», 1816). Вес. познакомился с идеями Лахмана уже в 1863 г., слушая в Берлине лекции о Нибелунгах его ученика Мюллленгофа. К старофранцузскому эпосу взгляды Лахмана применили в особенности Гастон Парис (Gaston Paris «Histoire poétique de Charlemagne», 1865) и Леон Готье (Léon Gautier «Les épopées françaises», 1865—1869, 3 т.; изд. 2-е, 1878—1894, 4 т.). Французские исследователи, примыкавшие к школе Гастона Париса, обозначали латинским термином «кантилена» краткие лирико-эпические песни, возникавшие «по горячим следам исторического события» (выражение Вес. в Лекциях по истории эпоса 1884 г., литогр. изд., т. I, стр. 102). «Песнь о Роланде» и другие эпические поэмы являются, по мнению этих исследователей, редакционным сводом таких «кантилен». Первым против «теории кантилен» выступил итальянский ученый Пио Райна (Pio Rajna «Le origini dell'epopea francese», Firenze 1884). Точка зрения Вес. в споре о «кантиленах», намеченная уже в его Лекциях по истории эпоса 1881 г. (литогр. изд., стр. 233—234), высказана в печати в названной выше рецензии на книги Райна и Нироба. Вес. отказывается считать эпическую поэму механическим сводом «кантилен», но признает существование народных лирико-эпических песен, из которых эпические поэмы возникают в результате творческой переработки. «В основе их лежат народные лирико-эпические песни, вызванные тем или иным событием, возбуждившим народное внимание... Но первые поэмы, chansons de geste, — акт не механического собирания и простого смешения, а творчества, основанного на древнем песенном и традиционном материале» (стр. 246). «В сущности я удерживаю теорию кантилен, но не принимаю теорию сводов. Последнюю я заменил бы фактом народных спевов, представляемых сербскими песнями того же характера» (стр. 253). Ср. ниже «Три главы», стр. 269 сл.

О дальнейшей судьбе теории Лахмана — Вольфа ср. В. М. Жирмунский «Проблемы формы в германском эпосе» (сб. «Поэтика», вып. IV, 1928, стр. 90 сл.).

В новейшее время против «теории сводов» выступил Ж. Бедье (Joseph Bédier «Les légendes épiques», 4 т., 1907—1913), который, в противоположность Вес., ставит под сомнение самое существование лирико-эпических песен («кантилен»), предшествующих французским героическим эпопеям XI в. Теория Бедье характерна для реакционных течений современного буржуазного литературоведения и фольклористики, которые пытаются отрицать народные корни средневековой литературы. Обзор вопроса о кантиленах — см. Bédier т. III, стр. 200—288. Изложение и критику теории Бедье дает А. А. Смирнов в статье «Новая теория происхождения старофранцузского эпоса» (Записки Неофилологического общества при СПб. Университете, вып. IV, 1910). С точки зрения Вес. против

Бедье направлена работа проф. В. Ф. Шишмарева «Рауль де Камбрэ. К вопросу о генезисе старофранцузского эпоса» (Изв. ООИ АН 1931, стр. 1127—1172).

Повторения, встречающиеся в французском героическом эпосе, последователи Вольфа — Лахмана объясняли редакционными интерполяциями параллельных вариантов песен, т. е. историей письменного текста поэмы. Эта точка зрения была обоснована в статье Штейнтала об эпосе (Н. Steinthal «Epos» в Zeitschr. f. Völkerpsychologie, 186, т. V, стр. 52 сл.), с которой Вес. полемизирует в лекциях и в наиванной выше рецензии. Сам Вес., в противоположность школе Лахмана, объясняет эпические повторения из особенностей устного, народно-песенного исполнения. По мнению Вес. Штейнталь обнаружил «неуменьше отличить литературу живого народа от литературы письменной» (курс 1881 г., литогр. изд., стр. 74). «Западные ученые, которые очень мало знакомы с живущей эпической поэзией, невольно переносят на вопросы народной поэзии в древнем периоде вопросы критики чисто книжной. Этим грешит вся критика Нибелунгов и отчасти критика гомеровского эпоса» (там же, стр. 76). В лекциях 1884—1886 гг. Вес. обвиняет школу Лахмана в «игнорировании живой эпической традиции». «Надо непременно отправляться от эпоса еще поощеря и изучить досконально его строй и ступени его развития». «На почве немецкой этот метод невозможен за отсутствием еще живущей эпики». Поэтому Вес. предлагает «обратиться к эпосу русскому, новогреческому и французскому» (литогр. изд., ч. I, стр. 232—233).

В настоящей статье Вес. объясняет повторения французского эпоса из «амебейного» сложения и исполнения, свойственного народной поэзии, т. е. из чередования двух полухоров или двух певцов, участвующих в пении. Вопросу об «амебейности» народной поэзии Вес. придавал большое значение (ср. «Три главы», стр. 216 сл. и 257 сл.). Поэтому в статье собран обширный материал по вопросу об исполнении древнейшей народной обрядовой песни.

Стр. 98

Г р е б е р (Zeitschr. f. roman. Philol., VI, стр. 499) и за ним Пакшер (там же, XIII, стр. 565) объясняют синтаксические повторения («диттологию») отсутствием в старофранцузском эпосе сложных форм подчиненного предложения и объясняют это явление конкретным мышлением поэта, связанного с народной аудиторией. В новейшее время аналогичную теорию выдвинул К. Фосслер (Karl Vossler «Frankreichs Kultur im Spiegel seiner Sprachentwicklung», Hdb. 1913). По мнению Фосслера в композиционном и синтаксическом строении «Песни о Роланде» проявляется общий психологический принцип, характерный для примитивного конкретного мышления: господство «сочинения» (Parataxis) при отсутствии более сложного «соподчинения» частей (Hypotaxis).

Стр. 99

К а н т и л е н а о св. Ф а р о н е. В «Житии св. Фарона» («Vita sancti Faroni»), написанном епископом Хильдегарием, рассказывается случай из жизни святого, когда, благодаря его заступничеству, спасены были саксонские послы, осужденные на казнь франкским королем Клотарием II (около 620 г.). Хильдегарий приводит в латинском переводе или пересказе начало или конец песни «на народном языке», посвященной этому событию, которую цитирует Вес. Песня о св. Фароне неоднократно цитировалась исследователями как образец народной эпической песни, «лирико-эпической кантилены», представляющей первую ступень в развитии героической эпопеи. Значение этой песни для истории французского эпоса оспаривалось рядом ученых, в недавнее время в особенности Ж. Бедье (J. Bédier «Les légendes épiques», т. IV, 1913, стр. 290—335). Современный исследователь проф. Ф. А. Беккер рассматривает эту

песню как сочинение самого Хильдегария, «подделку, датируемую 869 г.» (Ph. A. Becker «Vom Kurzlied zum Epos», в Zeitschr. f. franz. Sprache u. Lit., т. LXIII, 1940, стр. 303).

Стр. 102

Песня об «а пр е л ь с к о й к о р о л е в е» неоднократно цитировалась сторонниками теории происхождения средневековой лирики из весенней обрядовой поэзии. Ср. Jeanroy «Les origines de la poésie lyrique en France au moyen âge», 1889, стр. 88—89; G. Paris «Les origines de la poésie lyrique en France» (Journal des Savants, 1891, стр. 685; 1892, стр. 416, 421); Е. Аничков «Весенняя обрядовая поэзия на Западе и у славян», ч. II (1905), стр. 129—133. Вес. гораздо раньше названных авторов указал на значение этой песни: ср. Лекции по истории лирики (1892), стр. 56 и прим., где приводится провансальский текст песни (по Уланду), и Лекции по истории эпоса 1884 г. (стр. 45).

Стр. 105

«П е н и е о в е н к е» (Kranzsingen) — ср. Лекции по истории лирики и драмы (см. ниже, стр. 426 сл.). Материал — по Уланду «Abhandlung über die deutschen Volkslieder», гл. III Wett- und Wunschlieder (Uhlands Schriften zur Geschichte der Dichtung und Sage, т. III, Stuttg. 1866, стр. 206—211).

Стр. 109

Д р а п а — в поэзии древнеисландских скальдов хвалебная песня в честь конунга, отличающаяся строгой строфической формой и обязательным припевом (stef).

Стр. 119

С а т у р а — у древних римлян народный фарс, сочетавший в себе элементы импровизованного диалога, пения и пляски.

Психологический параллелизм и его формы в отражениях поэтического стиля

(ЖМНП 1898, № 3, ч. ССХVI, отд. 2, стр. 1—80;
Собр. соч., т. I, стр. 130—225)

Явление психологического параллелизма впервые отметили в народной поэзии немецкие поэты, подражавшие в собственном творчестве народной песне. Гете в рецензии на «Сербские песни» Вука Караджича («Serbische Lieder», 1824) указал на обычный для этих песен природный зачин. Шамиссо сопоставил малайскую форму «пантума», построенную на принципе параллелизма, с немецкими плясовыми четверостишиями типа частушек. Уланд в предисловии к статье о немецких народных песнях («Abhandlung über die deutschen Volkslieder») придает этому явлению более широкое значение. «Древнейшие китайские песни соприкасаются в этом отношении с четверостишиями (Schnaderhüpfel), которые до сих пор ежедневно возникают у баварских и австрийских горцев» (Uhlands Schriften zur Geschichte der Dichtung und Sage, 1866, т. III, стр. 13). Значительно более широкий круг международных аналогий к явлению, отмеченному Уландом, содержат статьи: W. Scherer, «Des Minnesangs Frühling» (Anz. f. d. Altert., 1876, т. I, 199—203 и II, 324—325); G. Meyer «Über den Natureingang des Schnaderhüpfels» («Essays und Studien zur Sprachgeschichte und Volkskunde», Strassbg. 1885); Otto Böckel, «Deutsche Volkslieder aus Oberhessen», Marbg. 1885 (Vorrede, стр. LXXXII—LXXXV).

Широкому обсуждению вопроса о психологическом параллелизме в середине 80-х годов способствовало появление книги W. Wilmanns

«Leben und Dichten Walthers von der Vogelweide», 1883. Вильманс, один из ранних представителей того антидемократического направления в буржуазном литературоведении конца XIX — начала XX в., которое последовательно отрицало народные корни средневековой литературы, выступил с утверждением, что в Германии XII в. не существовало народной лирики, предшествовавшей рыцарскому миннезангу. В полемике против Вильманса ряд ученых обратился к изучению «природного зачина» (Natureingang) средневековой лирики, как наследия народной песни, сохранившегося в рыцарской поэзии: ср. в особенности К. Burdach «Das volkstümliche deutsche Liebeslied» (Zeitschr. f. d. Altert., 1883, т. 27, стр. 343 сл.); Arnold Berger «Die volkstümlichen Grundlagen des Minnesangs» (Zeitschr. f. d. Philol. 1887, т. 19, стр. 444—448); R. M. Meyer «Alte deutsche Volksliedchen» (Zeitschr. f. d. Altert. 1885, т. 29, стр. 207 сл., с подробной библиографией вопроса). Все эти работы цитируются. Вес. в его статьях, и соответствующие книги в Библ. Лен. Университета носят на полях его пометки.

Вес. углубляет проблему психологического параллелизма в двух направлениях: он раскрывает его познавательное содержание, связанное с первобытным анимизмом, и рассматривает его как источник народно-поэтической образности. Вопрос этот впервые поставлен Вес. в отзыве на «Материалы и исследования» П. Чубинского (Записки Акад. Наук, т. XXXVII, прилож. № 4, стр. 196—219) и попутно в ряде других рецензий 80-х годов: ср. «Новые книги по народной словесности» (ЖМНП 1886, март, ч. 244, стр. 192—195); «Новый журнал сравнительной литературы», 1887 (Собр. соч., т. V, стр. 24—25); наиболее подробно — в Лекциях по истории лирики (см. ниже, стр. 401 сл.).

Стр. 134—144

Материал иноязычных примеров дают O. Böckel и G. Meyer. В «Приложениях» (Собр. соч., т. I, стр. 513 сл.) имеется ряд дополнительных примеров, позднее собранных Вес.

Стр. 146

Каллимах и Хризоррорья — поздний византийский стихотворный роман, обнаруживающий, как указывает Вес., «вторжение народного стиля» («Из истории романа и повести», 1886, т. I, стр. 30).

Стр. 158

Материал по итальянским «цветочным запевам» — по Hugo Schuchardt «Ritornell und Terzine», Halle 1875. Работа Шухарта имеет формально-описательный характер. Сопоставление украинской свадебной песни «Зеленая рутонька» с итальянским stornello «Fiore di canna» — в ред. на сборник Чубинского (стр. 204—207).

Стр. 160

Fortiguerra — Никколо Фортегуерри (1674—1735), автор иронико-комической поэмы «Ricciardetto», пародирующей традицию и героев итальянского эпоса эпохи Возрождения (Пульчи, Боярдо, Ариосто).

Стр. 161

По поводу *dayements* — ср. Лекции по истории лирики (стр. 430). Материал собран в статье F. Bonnardot в журнале «Mélusine», 1870, стр. 570 и в сб. Puymaigre «Chants populaires, recueillis dans le pays Messins», P. 1881, т. II, стр. 201.

Стр. 162

Christine de Pisan — французская поэтесса (около 1363—1429). Ср. Oeuvres poétiques de Christine de Pisan, publ. par Maurice Roy, т. I, P. 1886 (Société des anciens textes français, 1): Jeux à vendre — стр. 187—205.

Стр. 163

Natureingang — «природный зачин», описание природы, которым открываются многие песни провансальских трубадуров и немецких миннезингеров. Описание прихода весны или наступления осени гармонирует с настроением поэта или противопоставляется ему по контрасту.

Стр. 173

«*Мервебургские заговоры*» — под этим названием известны два древнемецких языческих заговора, сохранившихся в рукописи XV в.

Стр. 180

Minne-Falkner — немецкая аллегорическая поэма XIV в., изображающая любовь под видом соколиной охоты.

Стр. 182

Selam — цветочное приветствие, аллегорический «язык цветов» в странах мусульманского востока.

Стр. 183

Kenningar — поэтические перифразы, образные выражения, заменяющие обычные (прозаические) названия предметов в поэзии скальдов.

Три главы из исторической поэтики

(ЖМНП 1898, № 4—5, ч. СССХII, отд. II, март, стр. 62—131 и апрель, стр. 223—289; Собр. соч., т. I, стр. 226—481)

«Три главы из исторической поэтики» представляют начало задуманного Вес. труда, посвященного происхождению и первоначальному развитию поэзии. Основные вопросы, получившие систематическое изложение в этом важнейшем сочинении Вес. по вопросам поэтики, затрагивались раньше в вводных лекциях к университетским курсам 1884—1886 гг. по истории жанров (см. ниже, стр. 398 сл. и стр. 446 сл.). Ср. вступительную статью, стр. 5 сл. Заглавие было, вероятно, подсказано Вес. известной книгой Н. Petrich «Drei Kapitel vom Romantischen Stil», Leipz. 1878. Оттиск статей, напечатанных в ЖМНП 1898 г., был выпущен одновременно отдельным изданием с особой пагинацией (стр. 1—209).

Рукописные материалы Вес. по исторической поэтике хранятся в архиве Института Литературы АН СССР (Архив А. Н. Веселовского, опись I, № 191 Поэтика I, курс 1888—1889 и 1895 гг. и № 159 Поэтика II, материалы и план).

Стр. 201

Kатарзис — «очищение», которое, согласно Аристотелю, совершается в трагедии посредством вызываемого ею «страха и сострадания» (Поэтика, гл. VI). Учение Аристотеля о «катарзисе» по-разному толковалось в позднейшей эстетике. Говоря о «психофизическом катарзисе», Вес. опирается на выдвинутую Гербертом Спенсером теорию первобытного искусства как игры, служащей освобождению от «избытка сил» (*surplus vigour*). Ср. Karl Groos «Die Spiele der Tiere», 1896.

Стр. 202

Гипотеза Рейценштейна — ср. Rich. Reitzenstein «Epi-gramm und Scholion», 1893.

Стр. 211

К намеченному здесь различию обряда и культа — ср. стр. 215 и 291. Различие это положено Вес. в основу его учения о выде-

лении драмы из первоначальной обрядовой (культовой) связи. Впервые вопрос поставлен в Лекциях по истории лирики (см. стр. 437).

Стр. 211

Роль рабочей песни в происхождении поэзии впервые осветил К. Бюхер в книге «Работа и ритм» (Karl Bücher «Arbeit und Rhythmus», 1896; русск. перев. 1923). Дальнейшие примеры — из Бюхера. Хотя Вес. и усматривает в обрядовой песне символическое воспроизведение трудовой деятельности человека, он, однако, нигде не ставит вопроса о происхождении обрядовой поэзии из рабочей песни. О книге Бюхера — ср. статьи Плеханова «Искусство у первобытных народов» (1900).

Стр. 212

Grottasönggr — песня о мельнице Гротти, сохранившаяся в прозаической «Эдде». В ней рассказывается, как датский король Фроди заставил двух великанш, Фенью и Менью, как простых служанок, молоть ему золоту на волшебной мельнице. Песенка Феньи и Менши приводится у Бюхера (русск. перев., стр. 45).

Стр. 216

О весенних обрядовых играх на Западе — ср. в Лекциях по истории лирики (см. ниже, стр. 422 сл.). Материал по Уланду: «Abhandlung über die deutschen Volkslieder», гл. I Sommer und Winter (Uhlands Schriften, т. III, стр. 17—35). Вслед за Вес. вопрос этот более подробно разработал проф. Е. В. Аничков в своей диссертации «Весенняя обрядовая поэзия на Западе и у славян», 2 т., 1903—1905.

Стр. 217

Gil Vicente (около 1470—1536) — родоначальник португальской драмы.

Стихотворение «Conflictus Veris et Hiemis» («Спор весны и зимы») вышло, вероятно, из литературного кружка Карла Великого (см. Dümmler, Poetae Carol., I, 270). Ср. ниже «Лекции по истории лирики», стр. 424 и прим.

Стр. 218

См. Fabulae Aesopicae, ed. K. Halm, № 414 «Зима и весна».

Стр. 219—223

Миф об умирающем и воскресающем боге на обширном фольклорном материале разработал Фрэзер (Frazer «The golden Bough», 1890, т. I, стр. 253—329). Экземпляр Фрэзера в Библ. Лен. Унив. имеет на соответствующих страницах ряд пометок Вес.

Стр. 223

Вопрос о любовной тематике весенней обрядовой песни разработал Гастон Парис (см. Gaston Paris «Les origines de la poésie lyrique en France», Journal des Savants, 1891—1892). Термин «everdies» для весенних песен принадлежит Г. Парису. Об отношении работы Г. Париса и «Поэтики» Вес. — ср. вступительную статью, стр. 28.

Стр. 224

Сопоставление похорон Кострубонько в украинском фольклоре с античными аграрными культами умирающего и воскресающего бога впервые было сделано Фрэзером (Frazer «The golden Bough», 1890, т. I, стр. 272—273), который познакомился с этими песнями в английском переводе в сборнике Ралстона (Ralston «Songs of the Russian People», Lond. 1872).

Стр. 226

«Канцона del pischiu» — «песня о ракушке»: ср. Боккаччо «Декамерон», день V, новелла X (русск. перев. А. Н. Веселовского, изд. Academia, 1928, стр. 584).

Стр. 227

Об аграрных хоровых играх. — ср. Лекции по истории лирики (см. стр. 435 сл.).

Стр. 229

Нормандская *gonde mimique* («хоровая игра») — см. там же, стр. 435; История эпоса — стр. 460. Цитируется Вес. из книги *Édéléstand Du Ménil «Histoire de la comédie»*, т. I, P. 1864 (стр. 423—425). Там же каталанские и итальянские параллели.

Стр. 235

Англосаксонская эпическая поэма «Беовульф» (около 700 г., рукопись X в.) заканчивается описанием тризны по павшем герое, которую справляет его дружина.

Стр. 243

Из *Jean Paul «Vorschule der Ästhetik»*, т. II, § 65 (*Jean Paul's Werke*, изд. Hempel, т. 49—53, стр. 248).

Moritz Carrière (1817—1895) — немецкий философ и эстетик, вышедший из школы Гегеля. Ср. «*Das Wesen und die Formen der Poesie»*, Lpz. 1874, стр. 172 и 225. «*Die Kunst im Zusammenhang der Kulturentwicklung und die Ideale der Menschheit»*, 5 т., Lpz. 1863—1873, представляет обширный философско-исторический труд, охватывающий развитие искусства и поэзии в масштабе мировой истории. Ср. т. II, стр. 108 и 227 (русск. перев. Е. Корша, М. 1874).

Стр. 244

Лекции *Ваккернагеля* по поэтике (*W. Wackernagel «Poetik, Rhetorik und Stilistik. Akademische Vorlesungen»*, hsg. v. L. Sieber, Halle 1873) являются попыткой внести историко-сравнительный элемент в систематику литературных жанров, опирающуюся на античную традицию (ср. ниже, стр. 317). *Ваккернагель* рассматривает эпос как древнейший вид поэтического творчества (стр. 42), драму как синтез эпоса и лирики (стр. 171), лироэпические жанры (сербские песни, западноевропейские народные баллады) как переходную ступень от эпоса к лирике (стр. 94 сл.). Экземпляр *Ваккернагеля* в Библ. Лен. Универс. имеет на полях ряд пометок Вес.; в последнем случае о его несогласии с автором свидетельствуют знаки вопроса.

Louis Veuve — французский санскритолог, автор философско-исторического труда «*Les lois de l'histoire»*, P. 1881 (ср. стр. 44—49 о греческой поэзии).

См. P. *Lacombe* «*Introduction à l'histoire littéraire»*, P. 1898 (опыт психологической поэтики). Ср. ниже, стр. 250.

Jean Paul «Vorschule der Ästhetik», т. II, § 75 (там же, стр. 281).

Бенар — французский переводчик «Эстетики» Гегеля (*Hegel «Esthétique»*, trad. par Bénard, P. 1840—1851, 5 т.). Эта ссылка свидетельствует о том, что Вес. читал «Эстетику» Гегеля. В Лекциях по истории эпоса 1881 г. (литогр. изд., стр. 7) Вес. отсылает слушателей к русскому переводу *Модестова* (М. 1859—1860), который содержит в приложении: *Бенар «Аналитико-критический разбор курса эстетики Фр. Гегеля»*.

Стр. 244—245

См. *Talvy «Versuch einer geschichtlichen Charakteristik der Volkslieder germanischer Nation»*, Lpz. 1840, стр. 5 сл. — *J. Schipper*

«Altenglische Metrik», Bonn 1881, стр. 20. — R. Westphal und A. Rossbach «Metrik der Griechen», изд. 2-е 1868, т. II, стр. 271 сл. — Alfred Croiset «La poésie de Pindare et les lois du lyrisme grec», изд. 3-е, P. 1895, стр. 26—27. Литература вопроса частично указана в статье R. M. Meyer «Alte deutsche Volksliedchen» (Ztschr. f. d. Altert., 1885, т. 29, стр. 123—124).

См. Léon Gautier «Les épopées françaises», P. 1878, изд. 2-е, т. 5, стр. 3—5.

Библиографию вопроса о хоровом синкретизме дает R. M. Meyer, стр. 122; ср. K. Müllenhoff «De antiquissima Germanorum poesi chorica», 1845; W. Wackernagel «Altfranzösische Lieder und Leiche», стр. 180; R. v. Liliencron «Die historischen Volkslieder der Deutschen vom 13. bis 16. Jahrh.», Lpz. 1865, т. I, стр. 70—72 (ср. его же «Deutsches Leben im Volkslied um 1530», в Kürschners Deutsche National-Literatur, т. 13, Einleitung, стр. XIV—XV; экземпляр Библ. Лен. Univ. — с пометками Вец.); E. G. Geijer «Über den Kehrreim» (в сб. Monike «Altschwedische Balladen», стр. 286); в особенности L. Uhland «Abhandlung über die deutschen Volkslieder» (Uhlands Schriften zur Geschichte der Dichtung und Sage, 1866), Einleitung, стр. 12. Уланд пишет: «Подобно тому как всякое развитие в природе начинается с ростка, так и юная народная поэзия появляется сперва не только в объединении с родственными ей искусствами пения и пляски, но и в ее собственной области основные поэтические формы, лирико-дидактическая, эпическая, драматическая, сосуществуют без более строгого разграничения и только постепенно развивают присущие им возможности (Ansätze), смотря по предмету и потребностям, в самостоятельные поэтические жанры» (ср. вступительную статью, стр. 28).

Стр. 246

См. M. Lazarus und H. Steinthal «Einleitende Gedanken über Völkerpsychologie, als Einleitung zu einer Zeitschrift für Völkerpsychologie und Sprachwissenschaft» (Zeitschr. f. Völkerpsychologie und Sprachwissenschaft, 1860, т. I, стр. 49).

Гастон Парис — см. Gaston Paris «Histoire poétique de Charlemagne», 1865, стр. 1—2.

Об относительной хронологии эпоса и лирики. Библиографию вопроса дает R. M. Meyer «Alte deutsche Volksliedchen» (там же, т. 29, стр. 122): ср. K. Lachmann «Otfrid» (Kleinere Schriften zur deutschen Philologie, 18 т., I, 453); W. Wackernagel «Geschichte der deutschen Literatur», Basel 1851, стр. 225; A. Koberstein «Grundriss der Geschichte der deutschen Nationalliteratur», Lpz. 1847, изд. 4-е, т. I, стр. 244; E. Martin «Die Carmina burana und die Anfänge des deutschen Minnesangs» (Ztschr. f. d. Alt., т. 20, стр. 47); K. Bartsch «Untersuchungen über das Nibelungenlied, 1865, стр. 353; R. v. Liliencron «Die historischen Volkslieder der Deutschen vom 13. bis zum 16. Jahrh.», Lpz. 1865, т. I, Vorrede, стр. XVII; W. Wilmanns «Leben und Dichten Walters von der Vogelweide», Bonn 1883 и Anz. f. d. Altert., 1881, т. VII, стр. 263; J. Grimm «Über das finnische Epos» (Kleinere Schriften, 1865, т. II, стр. 75); W. Scherer «Minnesangs Frühling» (Anz. f. d. Altert. 1876, т. I, стр. 199); K. Müllenhoff u. W. Scherer «Denkmäler deutscher Poesie und Prosa aus dem VIII—XII Jahrh.» [изд. 3-е, 1892, т. II, стр. 154 сл.].

Шерер — см. W. Scherer «Poetik», 1888: о первобытной хоровой песне-пляске — стр. 10—12; о сказке в прозе как начале эпоса — стр. 13—14; о задачах сравнительно-исторической поэтики — стр. 66—67. Ср. выше, стр. 54 и вступительную статью, стр. 27.

Стр. 248

Вернер — R. M. Werner «Lyrik und Lyriker», Hamb. u. Leipz. 1890. Вернер дает педантическую классификацию типов лирического творчества (ср. Tabelle der lyrischen Dichter, стр. 246—249).

Стр. 249

«S t r e c k v e r s e» — изречения Жан-Поля, написанные ритмической прозой.

Стр. 250

Я к о б о в с к и й — см. Ludwig Jacobowski «Die Anfänge der Poesie. Grundlegung zu einer realistischen Entwicklungsgeschichte der Poesie», Dresd. u. Lpz. 1891. Автор — немецкий поэт натуралистической школы, последователь Дарвина и Геккеля, пытающийся объяснить происхождение поэзии биологически, из аффектов голода и половой любви.

Стр. 252

Л е т у р н о — Charles Letourneau «L'évolution littéraire dans les diverses races humaines», P. 1894. Летурно — популярный социолог-эволюционист, рассматривающий развитие поэзии у первобытных народов на широком этнографическом и историческом материале. Летурно считает древнейшей формой поэзии «мимические пляски» (danse mimique).

М а т о в — см. Д. Матов «Епосьть ли е най-стариятъ родъ въ поезията?» (Български Прѣгледъ, год II, кн. 3, стр. 77, София 1895).

Стр. 254

Б о р и н с к и й — см. Karl Borinski «Deutsche Poetik», 1895 (Sammlung Götschen, № 40).

Б р у х м а н — Kurt Bruchmann «Poetik. Naturlehre der Dichtung», Berl. 1898. Брухман исходит из связи первобытной поэзии с пляской и трудовыми процессами. Его книга является опытом своего рода «исторической поэтики», включающей некоторый этнографический и современный фольклорный материал.

Стр. 257

Р у с т е б е у ф (Rutebeuf) — французский поэт XIII в., автор «Чуда о Теофиле» (перев. А. Блока). Названные Вес. произведения, из которых второе — анонимное, представляют два ярких образца драматизованного комического монолога, поэтического жанра, повидимому, принадлежавшего к репертуару французских жонглеров.

г о т е — средневековой музыкальный инструмент, небольшая арфа, которой пользовались бретонские (кельтские) певцы при исполнении своих «лэ». Бретонские «лэ» (lais bretons), о которых неоднократно упоминают французские рыцарские романы, послужили одним из главных источников т. н. «романов бретонского цикла» (о короле Артуре и его рыцарях).

Стр. 258

V i d s i ð — «Странник», англосаксонская поэма о странствующем певце. Подробнее — в Лекциях по истории эпоса (см. ниже, стр. 477).

Стр. 261

C h a n s o n s d e t o i l e («песни за тканьем») или c h a n s o n s d'histoire («повествовательные песни») — название старофранцузских любовных песен повествовательного содержания («романсов»), приближающихся к типу народной баллады. Песни эти рассматриваются как народный жанр (Г. Парис). Первое название, может быть, указывает на связь с рабочей песней. Лучшее издание: К. Bartsch «Romanzen und Pastourellen», 1860 (см. ниже в Лекциях по истории эпоса, стр. 467).

Стр. 268

l a z z i (итал.) — «шутки», — остроты и комические трюки, импровизируемые комическими актерами итальянской комедии масок (commedia dell'arte).

Стр. 270

См. Carl Voretzsch «Die französische Heldensage», Heidbg. 1894, стр. 7 сл. Ср. также более позднюю работу С. Voretzsch «Erische Studien», 1900, стр. 28 сл.

Стр. 274

К о м о с — деревенские хоры Дионисий, из которых развивается греческая комедия (ср. Лекции по истории лирики и драмы — см. ниже, стр. 444).

Стр. 276

Греческие «я м б ы» представляли собою жанр бытовой и политической сатиры.

Стр. 279

С a r m i n a b u g a n a — рукописный сборник начала XIII в. из монастыря Бенедиктбейрен в Баварии, содержащий латинские песни т. н. «вагантов», бродячих клириков, представителей деклассированной средневековой интеллигенции. Песни «вагантов» восхваляют Вакха и Венеру, приход весны и любовные наслаждения. Наряду с влиянием классической образованности они обнаруживают значительное воздействие народной песни. Сборник содержит также ряд немецких строф, которые частью являются близким к народной песни оригиналом, частью переводом соответствующих латинских.

Стр. 280

См. R. Koegel «Geschichte der deutschen Literatur bis zum Ausgang des Mittelalters», Strassb. 1894, ч. 1, стр. 55—57 (Lyrik und Spruchdichtung).

Стр. 280

См. A. Jeanroy «Les origines de la poésie lyrique en France au moyen âge», 1889.

Стр. 281

«Die Tänzer von Kölbick» — «плясуны из Кельбига». Эта латинская церковная легенда XI в. (1020 г.) рассказывает о наказании, постигшем парней и девушек из деревни Кельбиг, которые пели и плясали на кладбище во время рождественского богослужения. Как показал Шредер, легенда сохранила в латинском стихотворном переводе типичный зачин немецкой баллады о похищении и сопровождающий ее припев — древнейший образец немецкой игровой песни лирико-эпического содержания. Статья Шредера: Edward Schröder «Die Tänzer von Kölbick. Ein Mirakel des 11. Jhs.» (Zeitschr. f. Kirchengeschichte, XVII, 1897, стр. 94 сл.). Из новейших работ ср. John Meier «Das Tanzlied der Tänzer von Kölbick» (Schweizerisches Archiv f. Volkskunde, 1934, т. XXXIII, стр. 152 сл.).

Стр. 281

П а с т у р е л ь — в старофранцузской поэзии стихотворение, рассказывающее о любовной встрече рыцаря с пастушкой. Т е н ц о н а — у провансальских трубадуров диалогизованный спор на какую-нибудь отвлеченную тему. J e u p a r t i — разновидность тенцоны, в которой диалогические партии распределены между двумя поэтами.

Chanson d'histoire, de toile, à personnages — см. примеч. к стр. 261

Н е й д г а р т ф о н Р е й е н т а л ь (Neidhart von Reuenthal) — немецкий миннезингер конца XII — начала XIII в., прославившийся своими веселыми плясовыми песнями, в которых он использовал мотивы весенней народной песни.

Стр. 283

К ю р е н б е р г, Д и т м а р ф о н А й с т, М е й н л о х ф о н С е ф е л и н г е н, б у р г г р а ф Р е г е н с б у р г с к и й и д р. — ранние немецкие миннезингеры (1170-х годов), представители архаического стиля любовной лирики, близкого к народной песне и еще мало затронутого влиянием провансальских трубадуров и идей рыцарского «служения» даме.

Стр. 283

А л ь б а (нем. Tagelied) — особый жанр провансальской и немецкой любовной лирики, темой которого является разлука любящих на заре. Подробнее см. ниже, стр. 371 сл. Об альбе ср. Энгельс «Происхождение семьи, частной собственности и государства» (Собр. соч., т. XVI, ч. 1, стр. 51—52).

Стр. 284

Ш е н б а х — см. А. Schönbach «Die Anfänge des deutschen Minnesangs», Graz 1898.

Стр. 287

У л ь р и х ф о н Л и х т е н ш т е й н — немецкий миннезингер (1200—1275), автор «Служения даме» («Vrowendienst», 1255), романтической автобиографии в стихотворной форме. Рыцарские приключения Лихтенштейна доводят до крайнего предела модные идеи «служения даме».

Стр. 290

«Ж е р а р д е Р у с с и л ь о н» — французская героическая эпопея XII в.

Стр. 290

«i l d o l c e s t i l n o v o» (итал.) — «сладостный новый стиль»: направление итальянской лирики XIII в., сложившееся в Тоскане и связанное с традициями поэзии трубадуров. К этой школе принадлежал молодой Данте, как автор «Новой жизни» («Vita nova»).

Стр. 302

О л ь д е н б е р г (Herm. Oldenberg, 1854—1920) — выдающийся немецкий санскритолог, известный своими исследованиями религии Вед («Die Religion der Veda», 1894) и буддизма.

Стр. 305

А т е л л а н ы — один из жанров древнеримской народной драмы, импровизованные фарсы с постоянными комическими масками. О м и м а х — см. ниже, Лекции по истории эпоса, стр. 480 сл.

Стр. 314

А в г у с т Ш л е г е л ь об античном хоре — в лекциях о драме («Über dramatische Kunst und Literatur», 1809—1811, гл. V). Н и ц ш е о том же — в «Происхождении трагедии» («Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik», 1872).

Стр. 317

О т п е в ц а к п о э т у. Для этой главы ср. Лекции по истории эпоса (см. ниже, стр. 476 сл.).

Стр. 319

П е с н и д р е в н е и с л а н д с к о й «Эдды» и родственные им образцы гномическо-мифологической поэзии.

Стр. 320

Деор — дружинный певец, о судьбе которого рассказывает англосаксонская песня «Жалоба Деора».

Стр. 327

Бургге — см. Sophus Bugge «Bidrag til den aeldste Skaldediktningis Historie», Christiania 1894.

Бугге является родоначальником теории, выводящей древнескандинавскую поэзию из античных и христианских источников (ср. в особенности Sophus Bugge «Studien über die Entstehung der nordischen Götter und Heldensagen», Münch. 1889).

Стр. 332

Сказание это изложено в прозаической «Эдде» («Рассказы Браги», 3—4).

Стр. 334

Эпизод этот рассказывается в Саге о Боси (Vosasaga) — древнеисландской саге XIV в.

Горант (Hogant) выступает в немецкой поэме «Гудруна» (около 1210 г.), как сват короля Гетеля, своей волшебной песней помогающий королю похитить прекрасную Гильду.

Стр. 346

Крук о Пенелопе — см. Crooke «The waving of Penelope» (Folk-Lore, IX, № 2, 1898, стр. 97 сл.). Ср. ниже «Поэтика сюжетов», стр. 515 и 572.

Стр. 350

Гербер — см. Gustav Gerber «Die Sprache als Kunst», 2 т., Brombg. 1871—1874 (ср. вступительную статью, стр. 29).

Штейнталь — см. Zeitschrift für Völkerpsychologie, 1866, т. IV, стр. 465—480 и 1869, т. VI, стр. 285—352.

Стр. 351

Спенсер — Herbert Spenser «The philosophy of style» (см. «Essays scientific, political and speculative», т. II, изд. 3-е, 1891).

Стр. 358

Койнэ (греч.) — общий литературный язык, стоящий над местными диалектами; развился в Греции в эллинистическую эпоху на основе аттического (афинского) диалекта.

О языке народных песен — см. O. Böckel «Deutsche Volkslieder aus Oberhessen», 1885 (Vorrede, стр. CXVIII сл.).

Стр. 359

Бругман — см. K. Brugmann und A. Leskien «Lithauische Märchen», стр. 84 (ср. O. Böckel, там же, стр. CXIX).

Стр. 364.

К формулам народной песни — ср. O. Böckel (там же, стр. LXXXV—XC).

Стр. 368

Кёлер — см. R. Köhler «Kleinere Schriften», 1900, т. III, стр. 293 сл. («Und wenn der Himmel wär' von Papier») и O. Böckel, стр. LXXXVI.

Стр. 379

Лвианизм — пышный орнаментальный стиль греческой ораторской прозы (с I в. до н. э.). Style précieux — жеманный («прециозный») стиль французских аристократических салонов первой половины XVII в.

Часть II

Из тетради «Adnotationes»

Извлечения «Из юношеских дневников А. Н. Веселовского» опубликованы в сб. «Памяти акад. А. Н. Веселовского» (изд. ОРЯС АН 1921, стр. 43—126). Настоящий отрывок (там же, стр. 65—67) ставит вопрос об отношении искусства к общественной действительности, который в то время занимал молодого Вес., как и всю передовую русскую критику конца 50-х годов, и решает его в духе материалистической эстетики Чернышевского и Добролюбова, несомненно повлиявшей на формирование научного мировоззрения Вес. в университетские годы (ср. вступительную статью, стр. 8—9).

Тетрадь, озаглавленная «Adnotationes», хранится в Институте Литературы АН СССР (Архив А. Н. Веселовского, опись II, № 6).

Стр. 383

А л ь м а н а х «У т р о» (1859) — см. вступительную статью, стр. 15. Критик «Утра» Б. А. (Алмазов) писал в статье «Взгляд на русскую литературу в 1858 г.» (стр. 31—80): «... (мы) свято чтим принцип искусства для искусства...»

Из отчетов о заграничных командировках

Осенью 1862 г. Вес. был командирован за границу для подготовки к профессорскому званию и пробыл там два года. Первый год он провел в Берлине, слушая лекции в университете, второй в Праге, самостоятельно занимаясь славянской филологией. Вес. занимался германистикой у К. Мюлленгофа, крупнейшего представителя школы Я. Гримма и Лахмана (лекции о Нибелунгах, об Эдде, о Вальтере фон дер Фогельвейде в связи с метрикой, курс исторической грамматики немецкого языка); по романской филологии он частным образом занимался у Мана (провансальским языком). Кроме того он слушал общий курс средневековой литературы у Гоше, психологию у Юргена Бон-Мейера, историю искусств у Вагена и введение в историю литературы у философа Штейнталя, основателя «народно-психологического» направления. Для широкого универсализма литературных интересов молодого Вес. характерно, что он был одним из двух слушателей, посещавших специальный курс Шотте о финской литературе (разбор «Калеваль»).

Официальные отчеты «кандидата Веселовского» печатались рядом с отчетами других кандидатов, отправленных для усовершенствования за границу, в Журнале Министерства Народного Просвещения: 1863, ч. 117, февр., отд. II, стр. 152—160; ч. 118, май, стр. 216—223; ч. 119, сент., стр. 440—448; ч. 120, дек., стр. 557—560; 1864, ч. 121, март, стр. 395—401. В настоящем издании воспроизводятся первый и третий отчеты (ЖМНП, ч. 117, стр. 153—158 и ч. 119, стр. 440—447) без вводных и заключительных абзацев, касающихся учебной работы Вес.

В первом отчете, знакомясь с филологическим принципом постановки преподавания истории литературы, господствовавшим в германских университетах, Вес. ставит общий вопрос о задачах истории всеобщей литературы и о месте этого предмета в системе преподавания русских университетов. В борьбе с эстетическим формализмом он выдвигает культурно-исторический принцип, понимая его как изучение литературных явлений в их общеисторических связях и обусловленности. Во втором отчете намечен круг вопросов сравнительного литературоведения, причем сходство литературных явлений объясняется не только общностью происхождения (точка зрения т. н. «мифологической школы»), но и широкими международными взаимодействиями («взаимствованиями») и общими «законами внутреннего развития». Постановка этого последнего вопроса связана с лекциями и статьями Штейнталя по «психологии народов» и

позволяет Вес. наметить тему будущей исторической поэтики («исторической эстетики»). Ср. вступительную статью, стр. 23.

Стр. 386

автор «Обзора русской духовной литературы» — Филарет, епископ харьковский («Обзор русской духовной литературы», ч. 1, Харьков 1859).

Стр. 387

О черк Гедেকে — вероятно, библиографический Grundriss zur Geschichte der deutschen Dichtung v. Karl Goedeke, первое издание Dresden 1859 след.

Журнал Штейнталя — «Zeitschrift für Völkerpsychologie», hsg. v. M. Lazarus u. H. Steinthal, 1860 след. (ср. вводную статью, стр. 23).

Марциан Капелла — латинский писатель первой половины V в., автор популярной в средние века энциклопедии «семи свободных искусств».

Зибелевский журнал — Historische Zeitschrift, hsg. v. H. v. Sybel, 1859 след. Первый том открывается серией установочных статей. Автор одной из них Гизебрехт (Wilhelm Giesebrecht «Die Entwicklung der modernen deutschen Geschichtswissenschaft») выдвигает задачу создания «исчерпывающей истории немецкой исторической науки» (стр. 3 сл.).

Стр. 387—388

Полемика с С. Шевыревым как автором «Истории поэзии» (т. I, М. 1835). В «полную историю словесности» Шевырев включает все памятники человеческого слова «от первых звуков слова человеческого до настоящей минуты», в которых все народы мира «выразили свою человеческую жизнь на бесчисленных языках и наречиях». Сюда входит «история языков», «история всех наук», «история законодательств, красноречия и поэзии». «Мы теряемся в этой массе слова человеческого!» (стр. 77). В более узком смысле Шевырев понимает под историей словесности ту ее часть, в которой «выражается исключительно деятельность художественная». «Слово, как явление или форма эстетической жизни, есть цвет всего человеческого и называется словом изящным. Посему-то История изящной словесности, исключительная область моих занятий, возвышается по значению своего предмета над прочими частями Истории Словесности и образует независимую и самостоятельную науку» (стр. 80). Вес. возражает против этой эстетической исключительности Шевырева.

Стр. 388

С и р в е н т е з ы (или сирвенты) — один из жанров лирики провансальских трубадуров: песни политического или морального содержания.

Л у ц и д а р и й (*лат.* Elucidarius — буквально: «Просветитель») — средневековой сборник богословского и космографического содержания (около 1190 г.), своеобразная христианская энциклопедия, известная в многочисленных переводах на западноевропейские и славянские языки.

Я р о с л а в о в о с е р е б р о — среди исторических памятников времен Ярослава Шевырев называет «монету его имени с надписью «Ярославе серебру» («История русской словесности», ч. 1, стр. 10—11).

Стр. 389

См. Historische Zeitschrift, 1859, т. I, стр. 261. Признавая, что «религия, философия, литература имеют каждая свою самостоятельную историю», рецензент высказывает сомнение в существовании истории культуры как «самостоятельной исторической дисциплины».

Стр. 390.

Гервинус (1805—1871) является автором известной «Истории немецкой поэзии» (G. Gervinus «Geschichte der deutschen Dichtung», Lpz. 1835—1840), которая представляет собой первый научный обзор истории немецкой литературы с широким фоном общественной и культурной жизни и написана в духе передовой буржуазно-демократической идеологии кануна 1848 г. Историк Шлоссер (1776—1861), также буржуазный демократ, воспитанный в идеях Просвещения XVIII в., широко пользуется литературным материалом в своем главном труде: «История XVIII в.» (F. C. Schlosser, «Geschichte des XVIII Jahrhs. und des XIX bis zum Sturz des französischen Kaiserreichs. Mit besonderer Rücksicht auf geistige Bildung», Hdbg. 1836—1850, 2-е изд.). Специально литературе посвящены его «Dante-Studien», Lpz. 1855. Леопольд Ранке (1795—1886), крупнейший немецкий историк середины XIX в., автор многочисленных трудов по мировой истории, опубликовал небольшую работу по истории итальянской поэзии (L. Ranke «Zur Geschichte der italienischen Poesie», Berl. 1837).

Вейнгольд — Karl Weinhold (1823—1901), германист, лингвист и филолог, выступил в 50-х годах с культурно-историческими исследованиями: «Die deutschen Frauen in dem Mittelalter» (Wien 1851) и «Altnordisches Leben» (Berl. 1856).

Стр. 391

Тюбингенская школа — критическое направление протестантского богословия, рассматривающее христианство как форму религиозного сознания, обусловленную духом своего времени и предшествующим историческим развитием. Направление это, основателем которого является Ф. Х. Баур (F. Shr. Baur, 1792—1860), развилось под влиянием лево-гегельянской критики религии и в особенности — известной книги Давида Штрауса «Жизнь Христа» (1835—1836).

Стр. 393

Vermittlung der Gegensätze — «разрешение противоречий», основной принцип диалектики Гегеля. Кроме «тюбингенской школы», на которую ссылается Вес., посредником в передаче Вес. идеи исторической диалектики мог быть Штейнталь, как ученик Гегеля и Гумбольта.

Бокль — см. выше, прим. к стр. 45.

К первым попыткам использовать выводы сравнительного языкознания для характеристики первобытной культуры относится «опыт лингвистической палеонтологии» французского санскритолога Пиктэ (Adolphe Pictet «Les origines Indo-Européennes ou les Aryas primitifs. Essai de paléontologie linguistique», 2 т., P. 1859—1863), а также некоторые работы «мифолога» Куна (Adalb. Kuhn «Zur ältesten Geschichte der indogermanischen Völker», Berl. 1845).

Sir William Jones (1746—1794) — английский ориенталист, пионер санскритологии, первый указал на родство санскрита с европейскими языками. Идеи Джонса, подхваченные Фр. Шлегелем (Fr. Schlegel «Über die Sprache und Weisheit der Indier», Hdbg. 1808), натолкнули Фр. Боппа на его исследования, положившие основу сравнительной грамматике индоевропейских языков (ср. Fr. Bopp «Über das Konjugationssystem der Sanskritsprache in Vergleichung mit jenem der griechischen, lateinischen, persischen und germanischen Sprache», 1816).

Стр. 394

Штенцлер — A. F. Stenzler (1807—1887) — немецкий санскритолог.

Г и т о п а д е ш а (Hitopadesa) — сборник древнеиндийских басен и изречений (около VI в. н. э.). На основании сходства индийских рассказов с европейскими баснями и сказками о животных, отраженными в средневековом романе о Лисе, Яков Гримм пытался восстановить «индоевропейский» животный эпос и его мифологические основы (J. Grimm «Reineke-Fuchs», Berl. 1834). Гервинус, на которого ссылается Вес., полемизирует с Гриммом, выдвигая п а р а л л е л и з м в развитии сказочных сюжетов у разных народов и в л и я н и е античной «эзоповской» басни на западноевропейскую традицию (G. Gervinus «Geschichte der deutschen Dichtung», 1854, 4-е изд., т. I, гл. III, 4: Reinhart-Fuchs, стр. 123—153). Вопрос о влиянии индийской повествовательной литературы на европейскую был поставлен Бенфеем в предисловии к его переводу «Панчатантры» (1859), древнейшего сборника индийских рассказов (II—III в. н. э.), послужившего между прочим одним из источников «Гитопадеша». Бенфей явился тем самым одним из основателей «теории заимствований», к которой Вес. примкнул в 70-х годах, не разделяя, однако, ее крайностей (ср. вступительную статью, стр. 21, и предисловие к «Избранным статьям» А. Н. Веселовского 1939, стр. XIII—XVIII). Ближе всего к теориям «индианистов» Вес. подходит в своей докторской диссертации «Из истории литературного общения востока и запада. Славянские сказания о Соломоне и Китоврасе», 1872. Критические замечания о школе Бенфея содержит рецензия 1887 г. на «Лорренские сказки» индианиста Э. Коскена (Собр. соч., т. XVI, стр. 220—222), где в связи с работами Анджью Лэнга и «этнографов» снова выдвигается вопрос о «самозарождении» простейших сказочных сюжетов. «Усвоение пришлого сказочного материала», утверждает Вес., «немыслимо без известного предрасположения к нему в воспринимющей среде». «С этой точки зрения, в каждой сказке должно быть и свое и чужое, теория заимствования подает руку теории самозарождения» (стр. 221). Ср. также «Поэтику сюжетов» (см. ниже, стр. 506 сл. и прим.).

Вес. о «животном эпосе» — см. выше, стр. 59 и прим.

Стр. 397

Ср. развитие этого определения в статье «О методе и задачах истории литературы как науки» (см. выше, стр. 52).

Из лекций по истории лирики и драмы

Печатаются по литографированному изданию: «История лирики и драмы. Лекции А. Н. Веселовского, составленные студентом М. К...», СПб. 1882—1883 гг. Литография Гробовой. 309 стр. (экземпляр Библ. Лен. Univ., шифр Н П 2069). Мы печатаем первые лекции (стр. 1—79), которые посвящены первобытной народно-обрядовой поэзии и представляют большой интерес, как первая редакция «Исторической поэтики» (вопрос о психологическом параллелизме и генезисе поэтического языка, о народной обрядности и весенней обрядовой поэзии и др.). Дальнейшая часть курса рассматривает развитие лирики и драмы в античности и в средневековых европейских литературах, кончая эпохой Возрождения. Цитаты и библиографические ссылки уточнены по указанным в лекциях источникам.

Литографированные курсы Вес., к сожалению, не получили окончательного авторского оформления и остались ненапечатанными. В настоящее время они являются библиографической редкостью и сохранились далеко не во всех крупных библиотеках. Между тем заключенный в них материал представляет исключительный интерес, как свидетельство о единственном в своем роде опыте, предпринятом великим русским ученым, — построить развитие европейских литератур по принципу развития поэтических жанров. Записи М. И. Кудряшева сделаны с большой тщательностью, о которой свидетельствует, напр., аккуратная проверка

ссылок и цитат, проделанная, по всей вероятности, по выпискам самого Вес. Составитель подробно и по всей видимости точно передает мысль Вес., хотя некоторые шероховатости изложения (особенно в первых записях 1881—1882 гг.) должны быть отнесены на его счет. Если вспомнить, что значительная часть сочинений Гегеля (в том числе и его «Эстетика») печатаются по запискам его учеников, мы сочтем себя вправе настаивать на публикации (хотя бы частичной) не менее добросовестных записей М. И. Кудряшева, в свое время напечатанных литографским способом с разрешения самого Вес. в качестве учебного пособия для его университетских слушателей.

Стр. 398

Лирико-эпическая кантилена — см. выше, стр. 621.

Стр. 399

Песня о Фароне — см. выше, стр. 622.

Стр. 400—414

Генезис лирического языка — разработано в дальнейшем в статьях «Психологический параллелизм» (см. выше, стр. 125 сл.) и «Три главы из исторической поэтики» гл. III (см. там же, стр. 355 сл.).

Стр. 401

Ср. J. Grimm «Deutsche Mythologie», 2 т., Göttingen 1844, изд. 2-е (о происхождении людей от растений — стр. 547 сл., о культе растений — стр. 613 сл.). — А. Афанасьев «Поэтические воззрения славян на природу», 3 т., М. 1865 (параллель между человеком и деревом, превращения в деревья и цветы — стр. 489—508; «древо жизни» и лесные духи — стр. 277—343).

Стр. 401

Н. Костомаров «Историческое значение южно-русского народного песенного творчества» («Беседа» 1872, кн. IV—XI). Хотя Костомаров и стоит на точке зрения мифологической школы, его статьи дают чрезвычайно богатый материал по символике украинской народной песни, систематизованный по разделам — небесные светила, атмосферические явления, времена года, земля и вода, растения, животные. Вес. использовал этот материал для иллюстрации явлений песенного параллелизма. Ср. также более раннюю работу Костомарова «Об историческом значении русской народной поэзии», Харьков 1843.

Стр. 405

«Топик» — поэтическое общее место, традиционный мотив или образ.

Стр. 408

Н. Ф. Сумцов — стоит на точке зрения мифологической школы, объясняя свадебные обряды астральными мифами. Ср. также более позднюю работу Н. Ф. Сумцова «Религиозно-мифическое значение мало-русской свадьбы», Харьков 1885.

Дюпрель — в отдельном издании см. Carl du Prel «Psychologie der Lyrik. Beiträge zur Analyse der Dichterischen Phantasie», Lpz. 1880. Книга Дюпреля является опытом психологической эстетики (эстетики «вчувствования») и лишена историко-социологической перспективы. С психологической точки зрения автор сопоставляет одушевление природы в современной лирике (Гете, Гейне, Ленау и др.) с аналогичными явлениями в первобытном анимизме. Термин «палеонтология лирики» принадлежит Дюпрелю: ср. гл. V «Лирика как палеонтологическое мировоззрение» («Die Lyrik als paläontologische Weltanschauung») — стр. 94 сл.

Стр. 409

Разлив воды как символ разлуки — ср. Костомаров, «Беседа», кн. V, стр. 106.

Стр. 413

Символика цветов — W. Wackernagel — см. выше, стр. 627; Schuardt — см. выше, стр. 158; Uhland — см. «Abhandlung über die deutschen Volkslieder» (Uhlands Schriften zur Geschichte der Dichtung und Sage, т. III, 1866), статья 4 Liebeslieder, стр. 430 сл. — символика красок, стр. 435 сл. — символика цветов. На полях экземпляра Библ. Лен. Университ. — пометка Вес.: F a r b e n, B l u m e n.

Стр. 414

Ср. Н. Костомаров «Об историческом значении русской народной поэзии», стр. 69: «В великорусских песнях кукушка всегда символ горести». Кукушка в символике украинских песен — см. Костомаров («Беседа», 1872, кн. X, стр. 14) — как «символ благодушия», «даровательница обилия и благополучия». В «Исторической поэтике» Вес. ставит вопрос об издании словаря поэтических образов в международном масштабе, который позволил бы определить границы и пути распространения народно-поэтических символов (см. выше, стр. 362).

Стр. 415—421

Параллелизм ритмический или музыкальный — материал, собранный в этой главе, остался в «Исторической поэтике» неиспользованным.

Стр. 416

Анафора, эпифора, анадиплосис, эпидзейксис, климакс, киклос — термины античной риторики, обозначающие различные типы повторов (ср. ниже, стр. 418 сл.).

Völuspa (Волуспа) — «Прорицание Волвы» (т. е. пророчицы), древнеисландская космогоническая и эсхатологическая поэма (вероятно, X в.). Перевод Вес. см. в статье: «Вещание Вельвы и новейшая экзегеза» («Разыскания в области русского духовного стиха», XVIII, 1891, стр. 12).

Стр. 417

«Спаситель» («Heliand») — древнесаксонская (нижненемецкая) поэма о жизни Христа, написанная аллитерационным стихом древнегерманского эпоса (между 820—840 гг.).

Стр. 420

См. выше «Эпические повторения как хронологический момент» — стр. 94 сл.

Стр. 420

«Ludwigslied» — «Песнь о Людвиге», древневерхненемецкая короткая рифмованная лирико-эпическая песня, прославляющая победу западно-франкского короля Людовика III над норманнами при Сокуре (881). Написана в 881—882 гг. Автор был, вероятно, клирик.

Стр. 421

О мифологическом значении медведя — см. Афанасьев «Поэтические воззрения славян на природу», 1865, т. I, стр. 386—391, 464 сл.; там же о козе — стр. 682 сл., ряжение козлом — стр. 716—719. Ср. Вес. «Румынские, славянские и греческие коляды» («Разыскания в области духовного стиха», VII, 1883, стр. 128 сл., 170 сл., 184—187 и Дополнения, стр. 447—452 «Медведь в народном обряде и потехе»). Вес. видит в средневековых бродячих жонглерах (шпильманах, скоморохах) главных распространителей святочных и масленичных звериных масок

и связанных с ними «суеверных воззрений» (стр. 452). К анализу мифологического содержания «культы медведя» Вес. возвращается под влиянием работ этнографов, выдвинувших проблему «готемизма» (см. выше «Три главы», стр. 292 сл.).

Стр. 422 сл.

Поэзия народного обряда — о весенней обрядовой поэзии, прениях Зимы и Лета, майских обрядах (стр. 39—44) — ср. выше «Три главы», стр. 215 сл. Песенные состязания, «песни о венке» и др. — ср. «Эпические повторения», стр. 104 сл.

Эта статья У л а н д а и примечания к ней (стр. 17—51) дали Вес. основной материал для характеристики западноевропейских весенних народных обрядов в лекции 6 (стр. 39—44). Экземпляр Уланда в Библиотеке Ленинградского Университета, содержащий его статьи о народной песне, испещрен на полях пометками Вес., относящимися к исторической поэтике. На развороте заднего форзаца Вес. набросал карандашом план исследования, охватывающего основные вопросы его поэтики. Этот набросок, очевидно предшествовавший лекциям 1882 г., является таким образом первым планом «Исторической поэтики». Ср. В. Жирмунский «Историческая поэтика Иселовского и ее источники» (в Записках Ленинградского Гос. ун-ва, серия филологических наук, вып. 3, 1939).

Книги М а н н г а р д т а, посвященные широкому сравнительному изучению обрядов, обычаев и суеверных представлений, связанных у современных европейских народов с пережитками «культы растений», положили начало, вслед за Тэйлором, применению этнографического метода в области мифологии (ср. вступительную статью, стр. 23). Вес. нашел у Маннгардта дополнительный материал по весенней народной обрядности. Маннгардт широко использовал и русские источники по этнографии и фольклору.

Стр. 424

«Conflictus Veris et Hiemis» — см. выше, стр. 217 и прим. (ср. Uhland, стр. 20—21).

Стр. 426

Д ю м е р и л ь — Édélestand Du Méril «Histoire de la comédie», Paris 1864 (Période primitive: comédie des peuples sauvages. — Théâtre asiatique. — Origines de la comédie grecque). В книге Дюмериль Вес. нашел большую часть того материала об играх и плясках первобытных и восточных народов, а также об обрядовых и культовых основах греческой драмы, который приводится в «Лекциях по истории лирики». В «Исторической поэтике» круг фактов первого рода значительно расширен привлечением новейшей этнографической литературы.

Р у м ы н с к а я «п л у г о в а я п е с н я» — ср. Вес. «Румынские, славянские и греческие коляды» («Разыскания в области русского духовного стиха», VII, 1883, стр. 115 сл.). Так же в «Лекциях по истории эпоса» (стр. 460 сл.) и в «Исторической поэтике» (стр. 230). Ср. W. Mannhardt «Der Baumkultus», стр. 553 сл. (Das Pflugumziehen).

«Песни о венке» — материал по Уланду: см. «Abhandlung», гл. 3 Wett- und Wunschlieder (стр. 181—213). В «Историческую поэтику» этот материал не вошел. «Песни о венке» — см. выше «Эпические повторения» (стр. 104 сл.).

Heinrich Seuse (1300—1366) — немецкий мистик. Его автобиография, богатая бытовыми подробностями, — в изд. M. Diepenbrok (Heinrich Suso's, genannt Amandus, Leben und Schriften, Regensburg, 1829). Ср. Uhland, стр. 206 и прим. 137 (стр. 314).

Стр. 428

«Der Rosengarten» — средневековая немецкая эпическая поэма XIII в., рассказывающая о состязании Дитриха Бернского и его 12 витязей с Зигфридом и его витязями в «розовом саду» Кримхильды.

Стр. 430

О французских *da u e m e n t s* — ср. выше, стр. 161 и прим.

Стр. 432

Старофранцузские романы — см. выше, стр. 261 и прим. Подробнее — в Лекциях по истории эпоса (см. ниже, стр. 467 сл.).

Стр. 433

Песня об «апрельской королеве» («*La régine avril-louise*») цитируется по Уланду («*Abhandlung*», стр. 479, прим. 63), где отсутствует, как у Вес., первая строфа. Полный текст — ср. Carl Appel «*Provenzalische Chrestomathie*», Lpz. 1920, изд. 5-е, стр. 86—87. Перевод Веселовского — см. выше «Эпические повторы», стр. 102 и прим.

Стр. 435

Giraldus Cambrensis (Gerald de Bary, ум. 1217) — средневековый латинский писатель, по отцу — нормандец, по матери — валлийского происхождения. Оставил ряд латинских трудов об Ирландии и Валлисе, содержащих богатый историко-этнографический материал.

Стр. 437

ἱερός γάμος (греч.) — «священный брак» Зевса и Геры, в религиозных представлениях древних греков — брак неба и земли и вместе с тем прообраз земного брака.

Стр. 437 сл.

Поэзия культа. Празднества Диониса — ср. «Три главы», стр. 307 сл. Материал об элевзинских мистериях (стр. 438) — ср. Du Ménil, стр. 235—238; о празднествах Диониса (стр. 440—442) — ср. Du Ménil, стр. 239—256.

Стр. 445

Статья Штейнтала затрагивает важную для Вес. тему развития личного самосознания в греческой поэзии. Объективному характеру гомеровского эпоса Штейнталь противопоставляет личный характер греческой лирики в ее мировоззрении, выборе тем и поэтической форме. Личное сознание возникает, по Штейнталу, в условиях разложения патриархального общества и носит сперва аристократический, затем — демократический характер.

Из лекций по истории эпоса

Печатаются по литографированному изданию «Теория поэтических родов в их историческом развитии. Часть I. История эпоса. Курс, читанный проф. А. Н. Веселовским». Университет. СПб. 1884—1885 (вып. 1), 447 стр. и 1885—1886 (вып. 2), 379 стр. На заглавном листе — эпитафия из «Метаморфоз» Овидия (ст. 1): «*In nova fert animus mutatas dicere formas*» («Дух поуждает воспеть, как тела изменяются в виды новые...»). Мы печатаем первые лекции (вып. I, стр. 1—103), в которых рассматривается ряд вопросов, разработанных в дальнейшем в статьях по исторической поэтике: общая проблема литературной эволюции, генезис поэтического языка (параллелизм, сравнение, история эпитета), первобытный народно-обрядовый синкретизм и дифференциация поэтических жанров, основы теории эпоса и вопрос о певцах как носителях эпической традиции. Остальная часть курса посвящена индийскому эпосу, гомеровским поэмам, эпосу германскому, кельтскому, финскому, новогреческому, испанскому, французскому.

По сравнению с Лекциями по истории эпоса 1881—1882 гг. (литогр. изд., 334 стр.) двухгодичный курс 1884—1886 гг. значительно расширен как в своей теоретической, так и в конкретно-исторической части (в особен-

ности — обширный раздел о германском эпосе, насчитывающий 480 стр.) Записи М. И. Кудряшева сделаны также гораздо более тщательно, чем в предыдущие годы, в частности — широко использованы одновременные статьи Вес. по затронутым в лекциях проблемам. В известном смысле мы имеем перед собою черновой набросок оставшейся неосуществленной «общей книги об эпосе», над которой Вес., по собственному признанию, работал в 80-х годах (см. вступительную статью, стр. 7).

Цитаты и ссылки уточнены по указанным в лекциях источникам.

Рукописный материал, собранный Вес. по истории эпоса, хранится в Институте Литературы АН СССР (Архив А. Н. Веселовского, опись I, № 149 Эпос).

Стр. 447

Ср. Angelo de Gubernatis «Storia universale della letteratura», 48 т., Milano, 1883—1885 гг. История литературы Губернатиса построена по литературным жанрам. Каждому жанру посвящено по 2 тома, из которых первый излагает развитие жанра, а второй содержит антологию поэтических образцов. Раздражение Вес. было вызвано, как видно из его рецензии (в ЖМНП, ч. 228, 1883, июль, отд. II, стр. 151—156), не только откровенно предпринимательским характером издания, широко-вещательной рекламой и низкопоклонническим посвящением «наследнику итальянского престола» (ср. стр. 152), но и беспечным отношением автора к столь близкой для самого Вес. методологической проблеме построения научной истории мировой литературы по принципу эволюции жанров. Высказывание о Губернатисе в Лекциях совпадает с текстом рецензии (стр. 152). С Губернатисом Вес. был знаком в Италии в 1864—1867 гг. и неоднократно впоследствии полемизировал с его мифологическим истолкованием сказочных сюжетов. Ср. Лекции, стр. 456, «Поэтику сюжетов», стр. 503 сл., и обширную рецензию, посвященную Angelo de Gubernatis «Zoological mythology» («Сравнительная мифология и ее метод», 1873 — см. Собр. соч., т. XVI, стр. 83—127).

Эта окончательная формулировка идеи «литературного развития», подсказанной Вес. его общей концепцией единства и закономерности исторического процесса, по всей вероятности появляется в лекциях 1884—1885 гг. не без влияния одновременной методологической работы русского социолога-позитивиста проф. Н. И. Кареева «Литературная эволюция на Западе» («Филологические Записки», 1885), в которой общий принцип исторической эволюции переносится на процесс развития литературы. Основные положения этой работы были ранее изложены Кареевым в статье «Что такое история литературы?» («Филолог. Записки», 1883, вып. V—VI). Вступительная лекция Вес. читана 8. X. 1884 г.

Стр. 450

Э п и т е т ы. Об эпитете — ср. Лекции по истории эпоса 1881—1882 гг. (литогр. курс, стр. 46 сл.). Первый набросок статьи «Из истории эпитета» (см. выше, стр. 73 сл.).

Стр. 451

Х а л а н с к и й объясняет образ «белого арапа» в сербском эпосе перенесением прозвища «арапы» с арабов на позднейших врагов балканских славян — турок и татар.

Стр. 453

К ю р е н б е р г — см. выше, стр. 283 и прим. Авторство «Песни о Нибелунгах» приписывает Кюренбергу К. Барч (ср. K. Bartsch «Untersuchungen über das Nibelungenlied», Wien 1865). Теория эта в настоящее время оставлена.

Стр. 454

С к а з о ч н ы е с х е м ы. Первая постановка основной проблемы «Поэтики сюжетов», в частности — вопроса о «бытовых источниках» сю-

жетов. Вес. исследует происхождение «простейших общих мотивов», из комбинации которых образуются, согласно его теории, более сложные сюжетные схемы (ср. «Поэтика сюжетов», стр. 495 сл.). В результате разбора мифологической теории и теории заимствования Вес. останавливается на возможности самозарождения «простейших форм сказки» из «простейших образов», выражающих «одинаковые психические акты» (см. ниже, стр. 500). Эта формулировка, опирающаяся на идеи «народной психологии», предшествует знакомству Вес. с работами Анджо Ланга (A. Lang «Custom and Myth» — первое издание вышло в октябре 1884 г.).

Стр. 464

О Роберте Грине (Robert Greene, около 1560—1592), английском драматурге, предшественнике Шекспира — ср. обширную рецензию Вес. на диссертацию Н. Сторожено «Роберт Грин, его жизнь и произведения», М. 1878 («Роберт Грин и его исследователи», 1879 — в Собр. соч., т. IV, вып. 1, стр. 274—308). В и к р а м (Jörg Wickram) — немецкий писатель XVI в., автор нескольких романов, сборника шванков («Rollwagenbüchlein», 1555) и библейской драмы «Блудный сын» (1540). Флорентийский драматург Ч е к к и (Giovan Maria Ciocchi, 1518—1587) — автор многочисленных религиозных драм, комедий и фарсов.

Стр. 455

С школой «мифологов» Вес. полемизирует в статье «Сравнительная мифология и ее метод», 1873 (см. Собр. соч., т. XVI, стр. 83—127) и в рецензии на диссертацию Воеводского «Введение в мифологию Одиссея» («Новая книга о мифологии», В. Е., т. II, 1882, апрель, стр. 757—777; ср. Лекции по истории эпоса, литогр. изд., т. I, стр. 141—148). См. вступительную статью, стр. 21.

Стр. 456

Последующая полемика с Де Губернатис по вопросу о происхождении сказочных сюжетов вошла в «Поэтику сюжетов» (см. ниже, стр. 501 сл.).

Стр. 464

К а н т и л е н а о с в. Ф а р о н е — см. выше Лекции по истории лирики, стр. 399, и Эпические повторения, стр. 99 и прим.

Стр. 465

Французский текст песни, записанной и «может быть, слегка подправленной Ж о р ж З а н д», приводится Вес. в статье: «Новые книги по народной словесности» (ЖМНП, ч. 244, 1886, март, отд. II, стр. 177—178).

Стр. 470

Более подробный разбор книги П и о Р а й н а в связи с проблемой исторических источников эпоса см. в рецензии Вес. «Новые исследования о французском эпосе» (ЖМНП, ч. 238, 1885, апрель, отд. II, стр. 253 сл.).

Стр. 471

«К о р о л ь Р о т е р», «Ортнит», «Гугдитрих» — немецкие эпические поэмы XII—XIII вв.

Стр. 473

«Б у г а р ш т и ц ы» — старинные сербские народные песни, написанные не обычным 10-сложным стихом сербского эпоса, а особым размером в 14—20 слогов. См. Халанский «Заметки по славянской народной поэзии. III. О бугарштицах» (Русск. Филол. Вестн., VII, стр. 121—134). К последующей истории вопроса см. «Сербский эпос», изд. Academia, 1933, стр. 54—59.

Стр. 476 сл.

Ср. Лекции по истории эпоса, 1881—1882 гг. (литогр. изд., стр. 35—46 и 203—228). Этот параграф послужил материалом для гл. II «Исторической поэтики» (см. выше, стр. 317 сл.).

Стр. 476

Кроме указанных работ Вес. пользовался материалом, собранным в книгах: Léon Gautier «Les épopées françaises», 5 т., Р. 1878—1882 (т. II, кн. 2, т. XVII—XXII — о жонглерах); Die Spielmannsdichtung, hsg. v. P. Piper (в серии Kürschners Deutsche Nationalliteratur, т. II, ч. 4, вступит. статья: «Allgemeines über die Spielmannsdichtung», 1—74).

Стр. 479

L o d d f a f n i s m á l — «Изречения Лодфафнира», цикл нравоучительных изречений в «Эдде», входящий в состав дидактического стихотворения «Изречения Высокого» («Hávamál»).

Стр. 480—491

Раздел о «б р о д я ч и х п е в ц а х» представляет частью сокращенное извлечение, частью пересказ соответствующей главы из «Разысканий в области русского духовного стиха», вып. VII Румынские, славянские и греческие коляды (гл. II Святочные маски и скоморохи, стр. 128—220).

Стр. 490

О Б е р х т е — см. Вес. «Опыты по истории развития христианской легенды. II. Берта, Анастасия и Пятница. V. Неделя — Анастасия и Пятница — Параскева» (ЖМНП, ч. 189, 1877, февр., стр. 226—228 и прим.). Этимология герман. слова berhta (нем. Berta) — «блестящая».

Поэтика сюжетов

«Поэтика сюжетов» не была закончена Вес. Тема эта намечена уже в вступительной лекции 1870 г. (см. выше, стр. 49 сл.), в особенности в Лекциях по истории эпоса 1884 г. (там же, стр. 454 сл.) и в печатной статье «Из введения в историческую поэтику» 1894 г. (там же, стр. 67 сл.). С 1898 г. Вес. читает в университете ряд курсов, посвященных разработке проблемы «сюжетности»: в 1898 г. (весенний семестр) — Историческая поэтика (поэтика сюжетов); в 1898—1899 гг. — Историческая поэтика (история сюжетов, их развитие и условия чередования в поэтической идеализации); в 1899—1900 гг. — История поэтических сюжетов; разбор мифологической, антропологической, этнологической теории и гипотезы взаимствования. Условия хронологического чередования сюжетов; в 1902—1903 гг. — Поэтика сюжетов (см. Собр. соч., т. II, вып. 4, стр. VIII). В 1901 г. он выступает в Неофилологическом обществе при Петербургском университете с тремя докладами на занимающую его тему под общим заглавием «Сюжеты как объект исторической поэтики; их бытовые основы и условия идеализации» (заседания 106-е — 15. I, 108-е — 12. II, 109-е — 20. IV). Краткие отчеты о заседаниях были напечатаны в газете «Россия», 1901, №№ 624, 648, 716 (указаны проф. М. П. Алексеевым). В первом докладе, как видно из отчета, Вес. дал общие теоретические основания своей работы («сюжет всегда является отражением бытовых изменений и социальных стремлений, только смена быта идеализуется») и иллюстрировал свои положения «на сюжетах из поры тотемистического рода» об Амуре и Психее, Рыцаре-лебеди и Мелюзине (ср. «Поэтика сюжетов», стр. 513—515, и экскурс к стр. 532 и прим.). Второй доклад был посвящен мотиву «партеногенезиса» (девственного зачатия) «в религиозных, героических и генеалогических сказках и сагах», связанному в своей поэтической идеализации с переходом «от матриархального быта к патриархальному» (ср. там же,

стр. 533—538). В третьем докладе Вес. рассматривал «бой отца с сыном», который также является «сюжетом из поры матриархата» (ср. там же, стр. 546—571).

Оставшаяся незаконченной рукопись «Поэтики сюжетов» была подготовлена к печати для acad. изд. учеником Вес., проф. В. Ф. Шишмаревым (Собр. соч., т. II, вып. 1, 1913). Рукопись состоит из 250 листов (499 стр.) формата обычной четвертки школьных тетрадей. Обложка помечена автором П о э т и к а III: очевидно, как продолжение материалов, собранных ранее в папках П о э т и к а I и II (см. выше, стр. 625). Большую часть рукописи составляет подробный «конспект лекций» двух последовательных курсов по «Истории поэтических сюжетов» (вероятно 1899—1900 и 1902—1903). Первый курс (в рукописи стр. 9—224) соответствует стр. 13—29 (гл. II) Собр. соч. (стр. 501—512 наст. изд.). После краткой характеристики мифологической школы и теории заимствований Вес. перешел к экскурсам по истории христианской легенды (рукоп. стр. 43—223), которые должны были иллюстрировать методику изучения заимствований. Экскурсы эти были выделены редактором acad. изд. для напечатания в вып. 2 и до сих пор не опубликованы (см. ниже, прим. к стр. 512). Второй курс (рукоп. стр. 224—377) является продолжением первого. В рукописи он озаглавлен «История поэтических сюжетов (продолжение курса) 1900 —». «Программа предыдущего курса, — сообщает Вес., — не могла быть исполнена в своих существенных частях, потому что желание выяснить на отдельных анализах приемы метода увлекло меня к ряду экскурсов» (рукоп. стр. 224). Новый курс в основном посвящен теориям этнографической школы, которыми Вес. пользуется, чтобы восстановить стадиальную последовательность зарождения сюжетов, соответствующую последовательным стадиям развития первобытного общества. Лишь в форме краткой программы намечены основные этапы дальнейшей эволюции сюжетов в литературе классового общества (ср. гл. VI—XI acad. изд.). Редактор acad. изд. напечатал второй курс как непосредственное продолжение первого (стр. 33—148), устранив в начале некоторые повторения и композиционные противоречия, возникшие в результате произведенного объединения (стр. 515—596 наст. изд.). Краткое теоретическое введение к второму курсу напечатано в сноске к стр. 9 (стр. 498—499 наст. изд.).

Остальная часть рукописи содержит статью «Поэтика сюжетов и ее задачи» (рукоп. стр. 380—388), помещенную редактором как введение к книге, незаконченную «программу» (рукоп. стр. 1—4) и незаконченный «конспект статьи» (рукоп. стр. 389—391) по «Истории поэтических сюжетов» и программу курса 1902—1903 гг. («чтения 1902 года») с кратким конспектом (рукоп. стр. 378—379 и 392—410), оставшиеся до сих пор неопубликованными (печатаются проф. М. П. Алексеевым в Ученых Записках Лен. Гос. универс.).

Являясь в основной своей части конспектом университетского курса, «Поэтика сюжетов» представляет обширнейшее собрание материалов, извлеченных Вес. из современных работ по этнографии, фольклору и средневековым литературам, приведенных в систему и комментированных в соответствии с вполне сложившимся общим замыслом его труда. Сравнивая этот материал с законченными главами «Исторической поэтики», можно ясно представить себе дальнейший ход работы Вес.: широко и свободное критическое изложение собранных его предшественниками фактов и выдвинутых ими теорий, из которого вырастает грандиозная концепция стадиальности развития сюжетов, обусловленного закономерным развитием человеческого общества. Редактор acad. изд. проф. В. Ф. Шишмарев проделал огромную работу, для того чтобы выделить эту основную концепцию из загромождающего ее сырого материала цитат и библиографических ссылок. Обширные извлечения Вес. из трудов «этнографов» (Лэнга, Джевонса, Гартланда, из статьи Буссе о Гильдебранде и др.) он дал в переводе, частью в сокращенном переложении, перенес из состава текста в специальные приложения монографические экскурсы и, опираясь на указания рукописи, провел через всю книгу

последовательное деление по главам, отделам и параграфам, значительно облегчившее понимание общего замысла Вес. Благодаря этой редакционной работе незаконченная книга Вес. сделалась вполне доступной читателю и поставила перед нашей наукой актуальнейшую историческую проблему — изучения реального общественного содержания, заключенного в первобытной поэзии.

«Поэтика сюжетов» печатается по тексту анад. изд. с незначительными поправками и уточнениями по рукописи.

Приношу глубокую благодарность проф. В. Ф. Шишмареву, который любезно предоставил в мое распоряжение оригинальную рукопись «Поэтики сюжетов».

Стр. 495

П с и х е я и А м у р — ср. ниже, стр. 513 сл. и «Введение в историческую поэтику» (стр. 69 и прим.).

Стр. 496

В рукописи (стр. 104) зачеркнуто: «Давно сложенные легенды и песни о кровосмесителях, как отзвук пережитой стадии в истории первобытной семьи; романтическая пора подняла вопрос о безграничной свободе чувства, и тема любви брата и сестры явилась поверкой тезиса (Гете, Байрон, романтики); так обновилась фигура личной судьбы, родового рока: романтический «двойник» у Ла-Мотт Фуке, Гофмана и др. — родни северной фильеге: что было верованьем, ответило теперь смутным исканиям». Ср. о романтизме в гл. XI (стр. 596 и прим.).

Стр. 498

R o m a n d e T r o i e — старофранцузский стихотворный «Роман о Трое» (XII в.), в котором античные герои изображены как средневековые рыцари.

Стр. 506

Главные представители теории заимствования: R. Koeler — см. в особенности «Kleinere Schriften», 3 т., 1898—1900 (т. I Zur Märchenforschung); E. Cosquin «Contes populaires de Lorraine comparés avec les contes des autres provinces de France et des pays étrangers et précédés d'un essai sur l'origine et la propagation des contes populaires européens», Paris 1887 (методологическое предисловие Коскена переведено Д. Дмитриевым в его «Исследовании о происхождении и распространении европейских народных сказок», Киев 1907).

Ж а т а к и (джатаки) — в буддийской литературе Индии нравоучительные рассказы, связанные с историей прежних воплощений Будды. По своему происхождению жатаки древнее буддизма и восходят к народным сказочным сюжетам. Сюжетное сходство индийских рассказов с западноевропейской повествовательной литературой послужило важнейшим основанием для теории «индианистов» (Бенфея и его последователей); см. выше, стр. 504 сл.

Стр. 511

«Р у о д л и б» — стихотворный латинский роман, написанный в Германии (около 1130—1150 гг.), один из памятников возрождения светской литературы на латинском языке.

Стр. 512

Дальше в рукописи следует ряд экскурсов к теории заимствований (стр. 43—223): 1) повесть об Акире Премудром; 2) книга Товита и легенда о Прове; 3) легенды о Сивилле и о Тангейзере; 4) о хитоне и о Лазаре; 5) о св. Граале, которыми заканчивается курс 1899—1900 гг. Редактор академического издания предполагал напечатать эти экскурсы как приложения к «Поэтике сюжетов» в Собр. соч. т. II, вып. 2, который остался ненапечатанным.

Стр. 518

Гарсилассо де ла Вега (1535—1616) — уроженец Южной Америки, оставил ряд трудов, содержащих богатейший, хотя и не всегда достоверный материал по истории и этнографии инков Перу, от которых он происходил по матери («Comentarios reales que tratan del origen de los Incas», 1609; «Historia general del Peru», 1617).

Стр. 522

А п р а к с е е в н а — см. В. С. Миллер «Экскурсы в область русского народного эпоса», 1892, стр. 26—27, его же «Имя былинной киевской княгини» (Этногр. Обзор., т. LVI, 1903; позднее — в «Очерках русской народной словесности», т. II, 1910, стр. 359 сл.).

Стр. 526

Статья О х р и м о в и ч а посвящена Л. Моргану и дает на стр. 48—49 изложение его взглядов, которому следует Вес. «Пуналуанская семья» — термин Моргана (ср. Энгельс «Происхождение семьи, частной собственности и государства», гл. II, раздел 2). См. ниже, стр. 579. Большинство библиографических заметок этого раздела (№№ 2—9) передают содержание соответствующих рецензий «Этнограф. Обзорения».

Стр. 527

Вес., повидимому, был знаком с книгой Энгельса только по указанной в его заметках весьма поверхностной рецензии «Этногр. Обзорения», в которой Энгельс характеризуется как «популяризатор Моргана».

Стр. 527

В с к а з а н и и о Н и б е л у н г а х Зигфрид, как сват Гунтера, вступает его место в состязаниях с Брюнхильдой и на брачном ложе; однако, сохраняя верность своему названному брату, он передает ему невесту нетронутой. Из сопоставления с аналогичными сюжетами в русских былинах и сказках можно сделать вывод, что в сказании о Зигфриде-свате сохранился пережиток обычаев периода коммунального брака, подвергшийся позднейшему переосмыслению.

Стр. 532

В рукописи (стр. 254—277) следует экскурс, который редактор акад. изд. предполагал напечатать в приложении. Под а¹ дается анализ сюжетов Амура и Психеи и Рыцаря-лебедя, под а² — сюжета Мелюзины. В первом типе — запрет со стороны мужчины, во втором — со стороны женщины (ср. выше, стр. 513 сл.).

Стр. 546

Б о й о т ц а с с ы н о м. Ср. Вес. «Южно-русские былины», 1884 (IX. Бой Ильи Муромца с сыном, стр. 307—339). Настоящий экскурс (стр. 546—571) ревьюирует статью Busse и последующую литературу вопроса.

Стр. 547

L a i — «ля», старофранцузские стихотворные рыцарские новеллы XII в., восходящие к кельтским (бретонским) фольклорным источникам. См. выше, стр. 257 и прим.

Стр. 570

С м. «Д а в и д С а с у н с к и й. Армянский народный эпос». Изд. АН СССР 1939, стр. 332—340 («Давид и Мгер»).

Стр. 580

Л е в и р а т — обычай, в силу которого брат умершего бездетным лица должен был жениться на его вдове. Древность этого обычая засвидетельствована предписаниями ветхого завета.

Стр. 588

Kalewipoeg — «Калевипоег» («Сын Калевы»), эстонский народный эпос, собранный и реконструированный из народных песен Крейцвальдом (F. Kreuzwald), изд. в Дерпте (Тарту) 1857—1861 гг., с нем. перев. Рейнталя (позднейший нем. перев. F. Loewe, Ревель 1900).

Стр. 595

Recognitiones — «узнавания» разлученных судьбою родственников или влюбленных: типичный мотив греческого и византийского романа.

Стр. 595

Veltro — см. выше, стр. 619.

«О д и ж ь е» — старофранцузский комический эпос, пародирующий героическую эпопею. Ч о с е р создает пародию на рыцарский роман в незаконченной поэме «Sir Toras» (в «Кантерберийских рассказах»). А н т у а н д е л а - С а л ь, французский поэт XV в., высмеивает рыцарство в своем «Jehan de Saintre». Пародии и сатиры на рыцарскую поэзию характерны для городской литературы XIII—XV вв.

Стр. 596

fylgja — в скандинавской мифологии душа человека, его материальный двойник, появляющийся обычно в зверином образе.

В. Ж.

СОДЕРЖАНИЕ

В. М. Жирмунский. «Историческая поэтика» А. Н. Веселовского. 3

Часть I

О методе и задачах истории литературы как науки (1870)	44
Из введения в историческую поэтику (1893)	53
Из истории эпитета (1895)	73
Эпические повторения как хронологический момент (1897).	93
Психологический параллелизм и его формы в отражении поэтического стиля (1898).	125
Три главы из исторической поэтики (1899)	200

Часть II

Из тетради «Adnotationes» (1859)	383
Из отчетов о заграничной командировке (1862—1863)	386
Из лекций по истории лирики и драмы (1882)	398
Из лекций по истории эпоса (1884)	446
Поэтика сюжетов (1897—1906)	493
Переводы иностранных выражений и цитат	597
Примечания <i>В. М. Жирмунского</i>	617

Редактор *Н. Афанасьева*. Художник *М. Кирнарский*. Художественно-техническая редакция
А. Кукуричкина, Н. Макиеева. Корректор *А. Шлянский*. М 34241. Сдано в набор 3/III
1940 г. Подп. к печати 10/XI 1940 г. Бумага 60×92¹/₁₆. Уч.-авт. л. 40,7. Авт. л. 40. Печ. л. 40¹/₂.
Бум. л. 20¹/₄. Цена в перекл. 12 р. Набрано и отпечатано во 2-й типографии ОГИЗа РСФСР
треста «Полиграфкнига» «Печатный Двор» им. А. М. Горького. Ленинград, Гатчинская, 26.
Заказ № 169. Бумага фабрики «Сокол».

Тираж 10 000 экз.

ОПЕЧАТКИ

<i>Страница</i>	<i>Строка</i>	<i>Напечатано</i>	<i>Следует читать</i>
26	27 сверху	купальной	купальской
29	3 сверху	купальной	купальской
33	12 слева	одем	сдем
34	16 снизу	построена	построена
35	2 сверху	племянники	племянник
37	11 слева	цэтики	пэтики
83	9 сверху	batlas	batlas
123	6 слева	аптефонизма	антифонизма
178	16 сверху	zlatna	zlata
618	8 сверху	отраженши	отраженных

Заказ № 169.