

Российские
копилки

Александр ВЕСЕЛОВСКИЙ

ИЗБРАННОЕ:
ИСТОРИЧЕСКАЯ
ПОЭТИКА



ББК 87,3
В 38

Главный редактор и автор проекта «Российские Пропилеи»
С. Я. Левит

Редакционная коллегия серии:

Л. В. Скворцов (председатель), В. В. Бычков, Г. Э. Великовская,
И. Л. Галинская, П. С. Гуревич, А. Л. Доброхотов, В. К. Кантор,
А. М. Кузнецов, И. А. Осиновская, Ю. С. Пивоваров, Г. С. Померанц,
А. К. Сорокин, П. В. Соснов, Т. Г. Щедрина

Автор вступительной статьи и комментариев, составитель тома
И. О. Шайтанов

Научный редактор И. О. Шайтанов
Редактор: О. В. Кирьязов
Художник: А. Ю. Никулин

Издано при финансовой поддержке Федерального агентства по печати и
массовым коммуникациям в рамках Федеральной целевой программы
«Культура России»

В 38 **Веселовский А. Н.**
Избранное: Историческая поэтика. — «Университет-
ская книга» СПб, 2011. — 687 с. (Серия «Российские
Пропилеи»)

Александр Николаевич Веселовский (1838–1906) — филолог, историк, теоретик культуры. Веселовский исследовал литературные явления в широком контексте развития культуры, рассматривая историю литературы как «историю культурной мысли». В научном наследии Веселовского выделяется несколько тематических циклов: историческая поэтика, итальянское Возрождение, средневековая литература, новая русская литература. В данный том вошли основные работы Веселовского, отражающие эволюцию его взглядов, формирование в ходе исследования литературы и фольклора общей теории развития поэзии, составившей историческую поэтику Веселовского — грандиозный замысел, уникальный не только в русской, но и в мировой науке, в значительной степени предопределивший разработку многих перспективных направлений гуманитарного знания в XX веке. Это издание не только вернет современному читателю классическую книгу, но и представит в небывалом ранее объеме филологическую теорию, послужившую основой для многих идей современной науки.

ISBN 978-5-98712-055-2

© С. Я. Левит, составление серии, 2011
© И. О. Шайтанов, составление тома,
вступительная статья, комментарий, 2011
© «Университетская книга» СПб, 2011

Содержание

<i>И. О. Шайтанов. Классическая поэтика неклассической эпохи</i>	5
<i>И. О. Шайтанов. О структуре и принципах настоящего издания</i>	50
<i>Список принятых сокращений</i>	52

Историческая поэтика

Из введения в историческую поэтику.	
<i>Вопросы и ответы</i>	55
Определение поэзии	81
Исторические условия поэтической продукции	171
Синкретизм древнейшей поэзии и начала дифференциации поэтических родов.	173
Эпические повторения как хронологический момент	305
От певца к поэту. Выделение понятия поэзии.	343
История поэтического стиля	375
Язык поэзии и язык прозы	377
Психологический параллелизм и его формы в отражении поэтического стиля	417
Из истории эпитета	509
Поэтика сюжетов	535
Фрагменты «поэтики сюжетов». Экскурсы в области сюжетности. (Чтения 1902 года). Программа	653
Указатель имен. Составитель <i>И. А. Осиновская</i>	671

ИСТОРИЧЕСКАЯ ПОЭТИКА

Из введения в историческую поэтику. *Вопросы и ответы*

История литературы напоминает географическую полосу, которую международное право осватило как *res nullius*^a, куда заходят охотиться историк культуры и эстетик, эрудит и исследователь общественных идей^{1*}. Каждый выносит из нее то, что может, по способностям и воззрениям, с той же этикеткой на товаре или добыче, далеко не одинаковой по содержанию. Относительно нормы не сговорились, иначе не возвращались бы так настоятельно к вопросу: что такое история литературы?¹ Одно из наиболее симпатичных на нее воззрений может быть сведено к такому приблизительно определению: история общественной мысли в образно-поэтическом переживании и выражающих его формах^{2*}. 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 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 поэтика Шерера^{3*} — 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, неопита эволюционизма, завязтого, как всякий новообращенный, у которого где-то в уголке сознания в тиши-

^a Имущество, не имеющее хозяина (*лат.*).

не царят старые боги, — книга, напоминающая тех дантовских грешников, которые шествуют вперед с лицом, обращенным назад^{4*}.

Такова литература предмета: исканий больше, чем аксиом; разве договорились мы, например, хотя бы относительно понимания поэзии? Кого удовлетворит туманная формула, недавно предложенная Брюнетьером: поэзия — это метафизика, проявляемая в образах и таким путем внятная сердцу (*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.

Во французских журналах по народной поэзии и старине есть привлекательная рубрика: *Les Pourquoi?* Почему? С такими вопросами пристают к вам дети, их ставил себе человек на простейших стадиях развития, ставил и давал на них внешний, иногда фантастический ответ, успокаивавший его своей определенностью: почему черен ворон? отчего багровеет солнце перед закатом и куда оно уходит на ночь? или почему у медведя короткий хвост? Такого рода ответы лежат в основе древних мифов, историческое развитие привело их в систему, в родословную связь, и получилась мифология. Переживание^{5*} таких ответов в современном 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. Полезно выставить и новые «*les pourquoi*», потому что неизведанного много, и оно часто идет за решенное, понятное само собою, как будто все мы условились хотя бы относительно, например, того, что такое романтизм и классицизм, натурализм и реализм, что такое возрождение и т. п.

Таковыми вопросами я хотел бы заняться. Примеры я возьму не из современности, хотя все к ней сводится. Старина отложила для нас в перспективу, где многие подробности затусшеваны, 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, проверка 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 праотцев арийцев. Прогресс в области мифологической и лингвистической наук зависит от проверки систем, построенных на фактах исторического прошлого, наблюдениями над жизнью современных суеверий и говоров^{6*}. То же в истории литературы: наши воззрения на ее эволюцию создались на исторической перспективе, в которую каждое поколение вносит поправки своего опыта и накаплиющихся сравнений. Мы отказались от личного, в нашем смысле слова, автора гомеровских поэм, потому что наблюдения над жизнью народной поэзии, которую внешним образом приравнивали к условиям ее древнейшего проявления, раскрыли неведомые дотоле процессы массового безличного творчества. Затем мы отказались и от крайностей этих воззрений, навеянных романтизмом, от несбыточного народа-поэта, потому что в народной поэзии личный момент объявился в большей мере, чем верили и прежде; гомеровская критика поступилась со своей стороны, и личный автор или авторы гомеровских поэм снова выступают перед нами, хотя и не в той постановке, как прежде^{7*}.

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 северноевропейского 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^{8*}. Отсюда идеализация народной старины или того, что казалось народностью: увлечение Средними веками, с включением католичества, расцветенного фантастически, и рыцарства: *moeurs chevaleresques*^a (*M-me de Staël*); любовь к народной поэзии, в которой

^a Рыцарские нравы (*франц.*).

оказывается так много не своего, к природе, в которой личность могла развиваться эгоистично, довлея себе в пафосе и наивном самообожании, в забвении общественных интересов, иногда в реакции с ними. Эти общие течения не бросают ли свет на некоторые стороны итальянского гуманизма? Основы латинской культуры и мирозерцания долго покоились в Италии под наносным грунтом средневековых церковных идей и учреждений, вымогаясь наружу, пока не сказались открыто, сознательно, отвечая такому же требованию обновления на почве народных основ, на этот раз не фиктивных и не фантастических. Гуманизм — это романтизм самой чистой латинской расы; отсюда определенность и прозрачность его формул, в сравнении с туманностью романтических; но там и здесь сходные образования в области индивидуализма и та же ретропективность в литературе и мировоззрении^{9*}.

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

Начнем с эпоса^{10*}. На известной стадии народного развития поэтическая продукция выражается песнями полулирического, полуповестьвокательного характера, либо чисто эпическими². 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 эпопеи, за которыми чувствуются групповые народные песни, поэмы, обличающие цельность личного замысла и композиции, и вместе с тем не личные по стилю, не носящие имени автора, либо носящие его фиктивно. Мы имеем в виду гомеровские поэмы и французские *chansons de geste* древней поры, представителем которых является *chanson de Roland*; 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 *πυρφο-λεπτος* — поэт и бесноватый, схваченный нимфами, одно и то же. — Это период великих анонимных начинаний в области поэзии и образовательных искусств. Народные эпопеи анонимны, как средневековые соборы.

К этому присоединяется и другой народно-психологический момент. В основе французских *chansons de geste* лежат старые былевые песни о Карле Великом и его сверстниках, заслонившие и поглотившие более древние песенные предания меровингской поры. Они жили, может быть, группировались, как наши былины, забывались и обобщались: это обычный механический процесс народной идеализации. Через два столетия *chansons de geste* обновят эти сюжеты; те же имена и сходные подвиги, но настроение новое: мы в разгаре феодальной эпохи, полной звука ме-

чей и героически-народного, жизнерадостного самосознания, поддержанного чувством единой политической силы; *douce France*^a 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 невымыслимо, да его бы и не поняли, и он бессознательно берется 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 эпопей 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 невымыслимой. 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 вы-

^a Милая Франция (*франц.*).

разилась 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!^{1а} – но личное сознание не отражается в настроении эпоса. Его носители – шпильманы, бродячие клирики, vagi, вроде Лампрехта, Конрада^{11*} 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 политической Германии: Италия и Бари, Константинополь и Палестина с Иерусалимом; это не география крестовых походов, фактически объединивших Восток и Запад, а теоретический кругозор Империи, в котором исчезали отдельные национальности, исчезала на деле немецкая. В такой яркой поэме, как Нибелунги, исторические воспоминания о бургундах и гуннах, обновившиеся с появлением новых гуннов-мадьяр, и мифологическая сказка о Зигфриде не приводят к тому боевому сознанию, которое ответило бы «милой Франции» в 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 эпоей с сюжетами из народной истории и как выражение национального самосознания освещает и другой вопрос: *почему* животная эпоея объявилась именно в феодальной Франции, ибо немецкий «Reinhart»^{12*} лишь обработка французского оригинала. В основе этой эпоеи лежат распространенные повсюду животные сказки с типическими лицами – зверями; латинские апологи и басни и чудеса «Физиолога»^{13*}, проникая в средневековую монастырскую келью, познакомили северных людей с неслыханными зверями и царем-львом; они же дали, быть может, и первый повод – пересказать и обработать туземные и заходящие сказки, до тех пор не прикосновенные к литературе. Эти животные сказки циклизуются, как былевые песни, вокруг своих героев; одна досказывает, имеет в виду другую; не получается цельной поэмы вроде старых карловингских, но нечто связанное единством содержания и освещения. Так называемый «Romans du Renart» – героический

^а «Германия превыше всего!» (нем.).

эпос наизнанку, с теми же типами, но схваченными с отрицательной стороны, с феодальным сюзереном, царем львом, с диким и глупым феодалом волком и веселым и злостным проходимцем Ренаром, буржуа и легистом, разлагающим цельность героического мирозерцания. Именно такую цельность, уже нашедшую песенное выражение, и предполагает животный эпос: сказки — его материал, литературная басня была ему поводом, героическая поэма дала схему; лишь позже явятся цели сатиры.

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

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

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

На почве европейской культуры с характерной для нее двойственностью образовательных начал он решается легче и осязательнее. Когда северный викинг видел в какой-нибудь ирландской церкви вычурное романское изображение креста, символические атрибуты, раскрывавшие за собою фон легенд, он становился лицом к лицу с незнакомым ему преданием, которое не обязывало верой, как его собственное, и невольно увлекался к свободному упражнению фантазии. Он толковал и объяснял, он по-своему творил. Так русский духовный стих представляет себе Егория Храброго живьем, по локти руки в золоте, как на иконе^{14*}.

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^{15*} рассказал поэтически-мрачную легенду, случайно вспомнившуюся Гейне: какой-то знатный

молодой римлянин позвал к себе на свадьбу друзей и знакомых; после пира, когда все были навеселе, вышли на луг, чтобы поплясать и поиграть в мяч. Молодой был мастером этого дела; снаряжаясь к игре, он снял обручальный перстень и надел его на палец бронзовой античной статуи, которая там стояла. То была статуя Венеры. Когда, по окончании игры, он подошел, чтобы взять свой перстень, палец статуи, на который он был надет, оказался пригнутым к ладони. После напрасных усилий освободить кольцо, молодой человек удалился, не сказав ни слова никому, чтобы его не осмеяли и не похитили кольца в его отсутствие. Ночью он вернулся в сопровождении слуг; каково же было его изумление, когда палец статуи оказался выпрямленным и без кольца. С тех пор между молодым и его женой всегда являлось какое-то призрачное существо, невидимое, но осязаемое: «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 наваждение³.

Западная церковь также открещивалась от чар классической поэзии, манивших средневекового человека, но заговоры не помогли, и союз совершился. Западные литературы вышли из этого сочетания; так называемый лже-классицизм^{16*} 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 народнопсихического развития. Стали творить, подражая; для этого надо было научиться языку, овладеть поэтическим словарем, проникнуться стилем, если не духом писателя — это ли не личный подвиг? В духовной школе развилось понятие *dictare* в значении упражнения, сочинения вообще, лишь впоследствии сузившегося к значению поэтического вымысла: *dichten*. От понятия труда, к которому способны были немногие, переходили к понятию творчества, сначала и естественно на языке образцов, в робком подражании их манере, с постепенным вторжением личных и современных мотивов. Когда народная речь окрепла и оказалась годной для поэтического выражения, не без воздействия латинской школы, когда развитие личного сознания искало этого выражения, импульс был уже дан. Рыцарская лирика с ее личными поэтами

и тенденциями явилась лишь новым выражением скрещивания своего, народного, с пришлым и культурным, что ускорило народно-поэтическую эволюцию, поставив ей серьезные задачи^{17*}.

Так было на Западе, с его латинской школой, незаметно рассевавшей лучи классической культуры, с Священным Писанием, которое упорно берегло 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?*⁴ Многие можно объяснить более поздним выступлением славянства на почву культурной истории, географическим положением, обязывавшим к борьбе с иноплеменным Востоком, и т. п. Остановимся лишь на школе, на двойственности образовательных элементов, которые и здесь, как на Западе, определили характер нового развития – в отличие от (видимой, по крайней мере) цельности древнего. И здесь, с одной стороны, народная, языческая, обрядовая или былевая поэзия, богатству которой мы до сих пор дивуемся в ее сербских и русских образцах, оригинальная по колориту и метру, которой не забыть в общем аккорде европейских песен; с другой – церковь, за которой стояло образовательное греческое предание, поэтическое и философское. Им она поступилась на славянской почве; целям и успеху проповеди ответил принцип народных церквей, народных и по языку поучений и по церковно-славянскому переводу Св. Писания, более внятному верующим, чем латинская Библия. Это был шаг вперед в смысле усвоения и преусовершенствования 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^{18*} языку, который был языком Библии и мессы, но и языком Вергилия; не было образцов, чужого примера, который заманил бы к подражанию, к попытке поднять и свой собственный 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, предоставленное эволюции своих собственных народных основ – вопрос, по-видимому, бесплодный, но вызывающий некоторые теоретические соображения, которым действительные факты идут навстречу. Очевидно, органическая эволюция совершилась бы медленнее, не минуя очередных стадий,

как часто бывает под влиянием чуждой культуры, заставляющей, иногда не вовремя, созревать незрелое, 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 аллюризации Виргилия, к обобщениям, которыми она орудовала, как живыми лицами: к фигурам Пороков и Добродетелей, Филологии^{19*} и Человека, Евегуман^{20*}. 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^{21*}.

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 преобладающие 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, сказалась 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 в 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 греза 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, ввиду 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 интере-

сами колокольни? Это не исключает, разумеется, книжную, кабинетную драму.

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

История греческого литературного развития дает нам, приблизительно, картину последовательного выделения литературных родов, которую мы невольно склонны обобщить, усматривая в каждом роде, являющемся на сцену истории, отражение известных общественных и художественных требований, искавших и находивших себе соответствующее выражение в эпосе, лирике, драме и романе. Литературы новой Европы дают видимо такую же последовательность, но органическую или нет, вот вопрос. Мы уже знаем, что наши литературы сложились под воздействием пришлых, классических, что, например, новоевропейская драма вышла из ненародных основ и доразвилась под влиянием древней. Прочных выводов здесь быть не может, тем более, что изучение народной поэзии открывает нам новые точки зрения, колеблющие возможные выводы. Оказывается, что в поэзии обряда, древнейшем показателе поэтического развития вообще, соединены, в наивном синкретизме, все роды поэзии, насколько они определяются внешними признаками формы: и драма в действии, и диалог хора, и эпический сказ, и лирическая песня; более того: все это в соединении с 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 поалександровскую пору. По какому принципу совершилось это выделение, мы решать не станем; вопросы генезиса, всегда темные, лучше предоставить поэтике будущего, поставленной на рационально-исторической почве. Обратимся к новой Европе, с двойственностью ее образовательных и поэтических элементов: здесь эпос и лирика даны издавна, с Средних веков; развилась и драма, испытывавшая с XIV века и влияние драмы классической; с XIV века водворяется и художественная новелла, прототип нашего романа. С тех пор мы владем 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 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 воздвигать.

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, вмещавшей 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^{22*}. 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, великолепие наших публичных зданий отличается ремесленным колоритом, зато искусство и поэзия в миниатюре спустились до домашнего употребления, и драмы 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 возникает другое, чтобы иногда снова уступить место прежним^{23*}.

Падают и возникают не одни формы, но и поэтические сюжеты и типы. Германские песни о Карле Великом восстали еще раз в формах феодальной эпопеи; в периоды народных бедствий или возбуждений, демократических или мистических, видели одни и те же страхи, и надежды одевались в те же или сходные образы: ждали последнего часа, или последней битвы, когда явится избавитель, кто бы он ни был, византийский ли император или дантовский Вельтро^{24*}, 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 благодоставлению, 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 Карлсруэ охотник встретил вечером после захода солнца три белые женские фигуры. «Кому будет есть хлеб, который уродится в этом году?» — сказала одна из них. «Кому пить вино, которого будет вдоль?» — спросила другая. «Кому будет хоронить всех тех покойников, которых унесет смерть?» — кончила третья. — В 1848 году то же настроение и сходная легенда в Ангальте: в течение нескольких ночей сторож в Klein-Köthen'e видел на поле, где вообще никаких строений не было, дом с тремя освещенными окнами; встревоженный видением, он сообщил о нем священнику, и они вместе пошли посмотреть в чем дело. В доме за столом сидел маленький человек и писал; он кивнул в окно священнику, и когда тот вошел, молча подвел его поочередно к каждому из трех окон. Выглянул священник в одно: роскошное поле, густая пшеница стоит в рост человека, отягченная колосьями; из другого иной вид: поле битвы, усеянное трупами, и море крови; в третьем открылась прежняя нива, наполовину сжатая, но на всей полосе всего один человек⁵.

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^{25*}. 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 победа не в достижении, а в целях борьбы, во внутренней потребности освобождения (*Wer immer strebend sich bemüht, den können wir erlösen*^{26*}). Другие пошли было навстречу новым веяниям, увлеклись до падения, до чувства своего бессилия и несбыточности надежд, и возвращались вспять к прежней вере, к ее простоудушно буржуазному покою. И вот почему обновляется в литературе именно XVI века, отражая нередко факты личной жизни, евангельская легенда о блудном сыне, искавшем чего-то лучшего и снова вернувшемся под отеческий кров. Все искали чего-то: лучшего общественного устройства, более свободных условий для преуспевания личности, новых идеалов. Исстари (уже Диону Хризостому^{27*}) знакома потешная сказка о какой-то небывалой стране, где все счастливы, никому ни в чем нет недостатка, реки текут молоком, берега кисельные, и жареная дичь сама летит в рот. Эта реалистическая греза служит теперь выражению идеальных потребностей духа: возникают социальные утопии, начиная с телемской обители Рабле и утопии Томаса Мора до *Sugano de Bergerac*, 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 опрошению — хотя бы в стиле барышни-крестьянки, к народной песне и народной старине: это эпохи повестей из крестьянского быта и археологических вкусов.

Это очередное обновление сюжетов, по-видимому, не всегда является ответом на органические требования общественно-поэтического развития. Талантливый поэт может напасть на тот или другой мотив случайно, увлечь к подражанию, создать школу, которая будет идти в его колее, не отвечая тем требованиям, иногда им наперекор. Так пережил свое время феодальный эпос, петраркизм; так были отсталые классики и романтики. Но если взглянуть на эти явления издали, в исторической перспективе, все мелкие штрихи, мода и школа и личные течения ступают в широком чередовании общественно-поэтических спросов 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^{28*}; тему об отцах и детях в ее различных выражениях до тургеневского романа.

Возьмем пример из далекого прошлого: Апулей подслушал какую-то милезийскую сказку^{29*} и пересказал нам ее в прелестной повести об Амуре и Психее, где реальное опоэтизировано и одухотворено настолько, что в раннюю христианскую пору Психея стала символом души, разобщавшейся со 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^{30*}. 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, об опознании или встрече, нередко враждебной или преступной, между близкими родственниками, отцом и сыном, братом и сестрой. Они встречаются в средневековом романе как интересные формулы, как данные для поэтического развития, тогда как в основе они отражали реальные факты: брака умыканием, либо эпохи грандиозных народных смешений и переселений, разлучавших родичей на далекие пространства; оттуда элемент опознаний в греческом романе

в широких перспективах александровой монархии и знакомые всем легенды о бое отца с сыном^{31*}.

Между этими реальными формулами и их позднейшими поэтическими 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 спросов на тот или другой литературный сюжет, обновление старых?..

Мы ощущаем эту эволюцию, как нечто органическое, цельное, довлеющее целям человеческого развития, хотя не надо забывать, что она переработала целый ряд влияний и международных смещений, которыми так богата, например, наша европейская культура. В наших понятиях нравственности и семьи, красоты и долга, чести и героизма есть масса моментов, привзошедших со стороны: в нашем взгляде на любовь над туземными бытовыми условиями наслоился христианский спиритуализм, в него проникли классические веяния и получилось то своеобразное сочетание понятий, нормирующих не одну только жизнь чувства, но и целые области нравственности, которое мы в состоянии проследить от рыцарской лирики и романа до 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 оставим 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 заглотнуть, 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, ког-

да 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!*^{32*} 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 вожелдений, 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*^a, которые отличают наши вкусы от вкусов дикарей (Jean Lahor). Пока эта работа не сделана, правы будут те, которые постараются извлечь понятие специально поэтического не только из процессов его восприятия и воспроизведения, но и из изучения тех особых средств, которыми располагает поэзия и которые, накопляясь 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,

^a Наука о ритмах высшего порядка (*франц.*).

производящей впечатление творчества. Все мы более или менее открыты суггестивности образов и впечатлений; поэт более чуток к их мелким оттенкам и сочетаниям, апперцепирует^{33*} их полнее; так он дополняет, раскрывает нам нас самих, обновляя старые сюжеты нашим пониманием, обогащая новой интенсивностью знакомые слова и образы, увлекая нас на время в такое же единение с собою, в каком жил безличный поэт бессознательно-поэтической эпохи. Но мы слишком многое пережили 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?*

Примечания А. Н. Веселовского

- ¹ См.: *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. franc. et de littérature, X, 4; XI, 1, 2); *Elster*, Principien der Literaturwissenschaft, I-er B., Halle, Niemeyer; *Texte*, L'histoire comparée des littératures, в Revue de philologie française et de littérature, X, 4; *Birée*, Enquête sur l'évolution littéraire, 1891, *Charpentier*. Rod, De la littérature comparée, Genève, 1886; *Ernst Grosse* [Die Anfänge der Kunst, Frbg. u. Leipz., 1894]; *Brunetière*, La doctrine évolutive et l'histoire de la littérature. Revue des deux Mondes, 1898, 15 Février, стр. 874 и 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 и след.
- ² Образец таких лиро-эпических кантилен местно-исторического содержания представляют картвельские песни (Сборн. матер. для описания местностей и племен Кавказа, XIX, 2-й отд.).
- ³ См. легенду о юноше с острова Книда, влюбленном в Афродиту Праксителя, *Cherbuliez*, L'art et la nature, p. 11.
- ⁴ Иначе Срезневский. Мысли об истории русского языка, 115–116; отсутствие стихотворства у славян объясняется исключительным спросом на литературу византийскую, где художественного стихотворства не было.
- ⁵ См. сходные легенды смоленские и екатеринославские в «Этнографическом обозрении», VI, 212; XIII–XIV, 250; XV, 189; XVI, критика, 193 (из Ков. губ. вед.); XVII, 188.

Комментарии

ЖМНП. Ч. ССХСIII, май. (1894. № 5). Отд. 2. С. 21–42.

К названию «Из введения в историческую поэтику» в журнале была сделана сноска: «Лекция, читанная 6-го февраля 1893 года в пользу общества вспоможения окончившим курс на С.-Петербургских высших женских курсах».

Настоящее «Введение» было создано в тот момент, когда новый подход к истории литературы у А. Н. Веселовского вполне сложился и историческая поэтика принимает вид завершенного целого, постепенно из лекционного курса превращаясь в печатный текст.

О том, как возник и осуществлялся замысел исторической поэтики, см. во вступит. стат. разд. «Была ли завершена историческая поэтика?»

^{1*} Задачу определить границы истории литературы А. Н. Веселовский поставил себе очень рано, уже в академических отчетах из-за границы в 1862–1864 гг. Основные трудности, которые он уже тогда осознавал, сводились к следующим проблемам:

– истории литературы как отдельной научной дисциплины не существует и ее предстоит создать;

– при ее создании следует избежать опасности непозволительно сузить круг охватываемых ею явлений, ограничивая его «изящною словесностью»;

– необходимость выдeltить историю литературы в самом широком контексте общественной мысли не снимает, а, наоборот, обостряет вопрос о специфичности ее собственного предмета.

А. Н. Веселовский всегда сопровождает мысль о необходимости определить специфику истории литературы опасением слишком жестко установить ее пределы: «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» (ЖМНП. Ч. СХІХ, сентябрь. 1863. Отд. II. С. 443; см. полный текст «Отчетов», присылаемый А. Н. Веселовским из Германии, во 2-м т. настоящего изд.). См. во вступит. стат. раздел «Определение поэтики».

^{2*} Открывая «Введение» определением того, что он теперь понимает под историей литературы, А. Н. Веселовский вносит существенные поправки в формулу, данную им самим почти четвертью века ранее – в 1870 г. в лекции, тогда же опубликованной, – «О методах и задачах истории литературы как науки» (см.: во вступит. стат. по поводу полемики Н. И. Кареева, который, основываясь на первоначальном определении 1870 г., заподозрил, что А. Н. Веселовский недостаточно учитывает эстетическую сущность литературы).

Задача определения предмета истории литературы представлялась особенно важной и была осознана А. Н. Веселовским именно в тот момент, когда история литературы только еще сложилась как самостоятельная область знания, со своими «академическими формами и жанрами». Демонстрируя, насколько поздно это произошло, А. В. Михайлов приводит мнение Шерера, высказанное им в 1879 г.: «Гервинус – единственный историк литературы в большом стиле, которого мы имеем» (*Михайлов А. В.* Проблемы исторической поэтики. С. 150).

- ^{3*} Подробный разбор «Поэтики» В. Шерера А. Н. Веселовский дал в «Определении поэзии» (см. с. 84–90 наст. изд.).
- ^{4*} *Данте*. Ад. XX, 11–15. Об отношении А. Н. Веселовского к влиятельному французскому историку литературы Фердинанду Брюнетьеру (1849–1906) и его жанровой теории подробнее см. во вступит. стат. На русский язык переведена принципиальная работа Брюнетьера «Литературная критика» в сб.: Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв.: Трактаты, статьи, эссе / Сост., общ. ред. Г. К. Косикова. М., 1987. С. 95–107.
- ^{5*} По поводу значения термина «переживание» см. во вступит. стат. и в разделе «Определение поэзии».
- ^{6*} Опровергая по сей день ходячее представление о нем как о создателе этнографической поэтики¹ и убежденном противнике мифологических интерпретаций, А. Н. Веселовский здесь во «Введении» и постоянно называет те две области филологического исследования, которые он считает основными источниками и моделями для своей поэтики: «Давно чувствуется потребность заменить ходячие „теории поэзии“ чем-нибудь более новым и цельным, что бы отвечало тем потребностям знания, которые вызвали в наши дни сравнительно-историческую грамматику и сравнительную мифологию». — Этой фразой открывается «Определение поэзии» (см. с. 83).
- ^{7*} Так называемый «гомеровский вопрос» был поставлен уже в XVII в., но приобрел особенное значение, когда Ф. А. Вольф в «Введении к Гомеру» («Prologomena ad Homerum», 1795) развил концепцию коллективного авторства поэм, родившихся якобы еще в дописьменный период и представляющих собой песенный свод. Эта точка зрения нашла много сторонников и была разработана в романтический период, отмеченный вниманием к народному творчеству. «Гомеровский вопрос» стал моделью для решения *проблемы авторства* на ранних стадиях словесного искусства, одной из центральных в рамках исторической поэтики.
- ^{8*} *Предание* — один из главных терминов исторической поэтики. Он шире значения, которое впоследствии закрепилось за ним, поскольку для А. Н. Веселовского предание — явление не только эпической родовой памяти, но оно равносильно тому, что теперь принято понимать, говоря о *традиции* и противопоставляя ее индивидуальному началу.
- ^{9*} Выдающийся историк итальянского Возрождения, А. Н. Веселовский отстаивал понимание ренессансного гуманизма как культурного движения, вызванного потребностью обновления всей национальной культуры и в полной мере состоявшегося лишь там, где оно помогло осуществиться этому обновлению. В этом смысле Италия, где движение началось и античное предание никогда полностью не прерывалось (как полагал А. Н. Веселовский), представляет собой пример неудачи, ибо гуманизм не развился там во что-либо более значительное, чем эрудитское увлечение античностью (см. об этом ниже, а более подробно в работе «Противоречия итальянского Возрождения» и др. во 2-м т. настоящего изд.).
- ^{10*} *Эпос* в его отношении к другим поэтическим родам — лирике и драме — и наряду с ними предстает в исторической поэтике как фактор первоначальной