

ТРИ ГЛАВЫ ИЗ ИСТОРИЧЕСКОЙ ПОЭТИКИ

(Предисловие к отдельному изданию)

«Три главы из исторической поэтики» представляют отрывки из предложенной мною книги, некоторые главы которой помещаемы были разновременно 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^a

Попытка построить генетическое определение поэзии с точки зрения ее содержания и стиля на эволюции языка-мифа¹ будет по необходимости не полна, если не сосчитается с одним из наиболее существенных элементов определяемого: ритмическим. Его историческое объяснение в *синкретизме*² первобытной поэзии: я разумею под ним сочетание ритмованных, оркестических³ движений с песней-музыкой и элементами слова.

В древнейшем сочетании руководящая роль выпадала на долю ритма, последовательно нормировавшего мелодию и развивавшийся при ней поэтический текст. Роль последнего вначале следует предположить самую скромную⁴: то были восклицания, выражение эмоций, несколько незначащих, несодержательных слов, носителей такта и мелодии. Из этой ячейки содержательный текст развился в медленном ходе истории; так и в первобытном слове эмоциональный элемент голоса и движения (жеста) поддерживал содержательный, неадекватно выражавший

155

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 катарсиса*, какой был формулирован Аристотелем для драмы⁵; она сказывается и в виртуозном даре слез у женщин племени *Maoris* <маори>⁶, и в повальной слезливости XVIII века. Явление то же; разница в выражении и понимании: ведь

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

и в поэзии принцип ритма ощущается нами как художественный, и мы забываем его простейшие психофизические начала.

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

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

Материалы для характеристики синкретической поэзии разнообразные, 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 памятей о древних культурных народностях. Так греческая подражательная игра *Γέρανος* <журавль> находит себе соответствие в таких же играх-плясках североамериканских индейцев, которые со своей стороны позволяют устранить, как позднее историческое измышление, легенду,

будто <журавль> введен был на Делосе Тесеем в воспоминание и подражание своих блужданий по Лабиринту⁸. Так развитие амебейного⁹ пения в народной поэзии, не испытавшей литературных влияний, ставит границы гипотезе Рейценштейна о культовом происхождении сицилийской буколики¹⁰.

Следующие сообщения группируются, быть может, несколько внешним образом, по отделам некультурных и культурных народностей. Записи, касающиеся первых, далеко не равномерны: старые, появившиеся до обособления фольклора как науки, не имели в виду его запросов и могли обходить как неважные такие стороны явлений, которые стали с тех пор в центре его интересов; новые записи лишь случайно и стороной захватывали ту область народнопоэтических данных, которая подлежит нашему наблюдению, и не всегда отвечают его специальным, иногда мелочным требованиям. Так, например, мы часто в неведении, в каких отношениях находится текст запевалы к припеву хора, в чем состоит припев, приводится ли он из хоровой или единоличной песни, и т.п.

Иначе обстоит дело с параллельными явлениями в сфере культурных народностей: здесь, при обилии материалов, возможность народных общений и влияний может затруднить вопрос о том, что в каждом отдельном случае свое или чужое считается или нет единицей в сумме данных, которые предстоит обобщить. Впрочем, в области обряда и обрядовой поэзии, обусловленной формами быта, перенесение ограничивается по большей части эпизодическими подробностями, относительно которых только и может возникнуть сомнение о заимствовании. Я имею в виду хотя бы песни, играющие роль в связи обряда;

они могут быть искони крепки ему, могли быть внесены в него и позднее, на место древних, если отвечали содержанию обрядового момента. Примером первых может служить финская руна о Сампо¹¹, которую поют при посеве; примером вторых — балладные песни, которые исполняются и отдельно, и при свадебном обиходе, очевидно, в связи с сохранившимися в нем следами древнего «умыкания»¹². Другим примером являются новые песни, которые не только поются, но и играют в стиле старых, народносинкретических. Удержалось не содержание песни, а хорическое начало исполнения; с первым мы не считаемся, второе подлежит нашему обобщению как переживание.

Эти немногие методические замечания приготовят нас к следующему обзору, по необходимости неполному.

1

Поэзия некультурных народов проявляется главным образом в формах хорического, игрового синкретизма. Начну с общей характеристики.

Замечательно тонко развитое чувство ритма, даже при отсутствии мелодии, ритма, выражающегося постукиванием, хлопаньем, подражанием конской рыси (у сингалезцев есть ритм, носящий именно это название) и голосам животных.

У кафров¹³ присутствующие по очереди импровизируют какую-нибудь фразу, на которую отвечает хор; так и у дамаров (Африка)¹⁴; здесь

157

подхватывание хора обозначается как <припев>. Негры импровизируют, их песни — род речитатива с хором: запевала споев стих, хор подхватывает припевом. Неясно отношение хора и запевалы на Мадагаскаре: содержание песни дано обыкновенно в ее первой строке, по которой песня и зовется, начинает ее хор, запевала отвечает, чтобы снова дать место хору. На одном из островов Фиджи (Лакемба) игра лицедея (клоуна) сопровождается пением и музыкой, которые чередуются друг с другом; некоторые из участников бьют в ладоши, другие дуют в длинные бамбуковые трости¹⁵, издающие звук, похожий на звук слабо натянутого барабана; в заключение каждой песни раздается нечто вроде военного клика, обычного в Полинезии. На островах Дружбы существуют два рода песен: одни, Niwa, нечто вроде речитатива, другие, Langi, построены строго метрически и снабжены рифмованным текстом. Niwa предшествует Langi и затем продолжает чередоваться с ним, причем переход от первого ко второму выделяется особым, резким возгласом. Как распределяется то и другое между запевалой и хором, мы не знаем. Музыканты снабжены бамбуковыми тростями разного тона, звук которых напоминает тамбурины, когда, стуча ими в землю, играющие отбивают такт. Певец-тенор аккомпанирует себе, ударяя небольшими палочками о бамбуковую трость, тогда как трое других участников, усевшись против него, жестами выражают то, о чем поется. В Полинезии (Tutuila) девушки пляшут, одни из присутствующих подпевают веселую песню, другие издают какие-то горловые звуки, похожие на хрюканье. У минкопиев¹⁶ дирижер, он же сочинитель пляски и песни, отбивает такт, ударяя ногою о доску, нормируя певцов и пляшущих; пока он поет речитатив, царит общее молчание, затем, по данному им знаку, плясуны вторгаются в круг под звуки припева, который исполняют женщины. По свидетельству Торквемады, древние мексиканцы пели хором: начинали двое запевал; вначале пели тихо и протяжно, в минорном ладе, причем первая песня имела отношение к содержанию праздника; затем вступал хор и начиналась пляска. В плясовой игре, которою гренландцы встречают ежегодное появление солнца, каждый из выступающих певцов поет по четыре песни; первые две целиком построены на теме Amna-ayah, две следующие — речитативы, коротенькие стихи которых чередуются с припевом хора: Amna-ayah.

Это дает мне повод обратиться к вопросу об эволюции текста, сопровождающего синкретические игры. Вначале он импровизируется; мы видели это у кафров и дамаров; то же у жителей Тасмании, ирокезов¹⁷ и др. Иногда весь текст состоит из повторяющегося под мелодию восклицания: Heia, heia, как у индейцев в британской Гвиане; либо это небольшая фраза, всего несколько слов, подсказанных каким-нибудь случайным событием или впечатлением и неограниченно повторяющихся.

Такие песни не знают предания. У негров (Abongo) не существует традиционных песен, которые бы передавались из рода в род; целая песня снуется, например, на такой фразе: «Белый человек — добрый человек, он дает Абонго соли!» Национальная песня камчадалов¹⁸ состоит в бесконечном повторении одного и того же слова: Bahia; либо запевают так: «Дарья

все еще пляшет и поет!» Это повторяется до восьми раз. То же явление у австралийцев, кафров; арабские женщины перпевают пять-шесть раз первые два стиха песни, которые подхватываются присутствующими, но третий стих, в котором упоминается имя какого-нибудь славного витязя, повторяется до 50-ти раз.

Несколько примеров импровизации по поводу. На острове Mexiana у устьев Амазонки певец начинает: «Батюшка (padre) заболел и не мог прийти! Хор подхватывает эти слова; другой певец продолжает: Мы решили на следующий день пойти узнать о его здоровье!» И эти слова также подхватываются хором. <...> Когда Дарвин прибыл на Таити, девушка сложила про него четыре строфы, исполнение которых сопровождалось хором.

Интересный образчик ex tempore <лат. — экспромта> представляет лопарская¹⁹ (не хоровая) песня. Лопарь воспевает всегда то, что видит и слышит в данную минуту: приезд путешественника, чиновника и т.д. <...>

Сообщенные выше песни представляют образчики уже развитого текста; вызванные по поводу, они могут исчезнуть вместе с ним, когда интерес к вызвавшему их событию охладел, но могут и прожить некоторое время в создавшей их среде. Когда импровизация ограничивалась двумя-тремя стихами, подсказанными случайными впечатлениями, наполняющими мелодию бесконечными повторениями, их смысл должен был утратиться тем быстрее. Оттуда явление, довольно распространенное на первых стадиях поэтического синкретизма: поют на слова, которых не понимают; либо это архаизмы, удержавшиеся в памяти благодаря мелодии, либо это слова чужого, соседнего языка, переселившиеся по следам напева. В торжественной умиловительной пляске карокских индейцев (Калифорния), в которой участвуют одни мужчины, начинают два или три певца, импровизируя воззвание к духам, а затем все поют установленный хорал, текст которого лишен всякого значения. В песнях диких, например, патагонцев, папуасов, североамериканских индейцев, слова столь же бессмысленны; на островах Тонга поются песни на языке Намоа, которого туземцы не понимают; то же явление наблюдается в Австралии и северной Америке: мелодия передается с словами от одного смежного племени к другому и переживает понимание текста. Язык «змеиной песни» индейцев Passamaquoddy непонятен самим певцам, как слова военной песни ирокезов: его словарь либо архаичен, либо принадлежит к тайным и условным; австралийцы нередко не понимают текста песен, сложенных на их же диалекте, <андаманский> певец бывает принужден объяснять хору и слушателям значение им же сложенной песни.

При таких отношениях текста к мелодии первый является в роли стропил, лесов, поддерживающих здание: дело не в значении слов, а в ритмическом распорядке; часто поют и без слов, и ритм отбивается, например, барабаном, слова коверкаются в угоду ритма: в устах негров тексты Св. Писания и хорошо им знакомых церковных песнопений искажаются на все лады, лишь бы подогнать их под условия ритма. Это явление можно проследить и далее: Миклошич²⁰ объяснял его в сербских песнях в связи

с «усилением», обычным в турецком языке <...>. Наоборот, в песенном исполнении русских духовных стихов Федосовой стих обрывался, в уровень с концом музыкальной фразы, на последнем ударяемом слоге; следующий, неударяемый, умалчивался. Это невольно поднимает вопрос: в каком хронологическом отношении находится текст и размер стиха к сопровождающему его напеву? Что к чему прилажено?

Слова вообще не крепки к тексту: индейцы Navajos <навахо> поют подряд несколько песен на тот же сюжет, но на разные мелодии и с разными припевами; <маори>, поэзия которых стоит уже на степени значительного содержательного развития, подбирают слова к знакомым напевам; когда об этих песнях говорится, что они не только держатся в памяти, но и унаследуются, то понятен вопрос: что подлежит традиции, текст или мелодия? Еще в средние века мелодия почиталась важнее связанного с нею слова и могла распространяться отдельно.

Преобладание ритмическо-мелодического начала в составе древнего синкретизма, уделяя тексту лишь служебную роль, указывает на такую стадию развития языка, когда он еще не владел всеми своими средствами, и эмоциональный элемент в нем был сильнее содержательного, требующего для своего выражения развитого сколько-нибудь синтаксиса, что предполагает, в свою очередь, большую сложность духовных и материальных интересов. Когда эта эволюция совершится, восклицание и незначащая фраза, повторяющаяся без разбора и понимания, как опора напева, обратятся в нечто более цельное, в действительный текст, эмбрион поэтического; новые синкретические формы вырастут из среды старых, некоторое время уживаясь с ними либо их устраняя. Содержание станет разнообразнее в соответствии с дифференциацией бытовых отношений, а когда у народа явится и отдельная память прошлого, создастся и поэтическое предание, чередуясь с старой импровизацией; песня станет переходить из рода в род, от одной народности к другой, не только как мелодия, но как сам по себе интересующий текст.

Развитие началось, вероятно, на почве хорового начала. В составе хора запевала обыкновенно зачинал, вел песню, на которую хор отвечал, вторя его словам. При появлении связного текста роль запевалы-корифея должна была усиливаться, участие хора сократиться; он не мог более повторять всей песни, как прежде повторял фразу, а подхватывал какой-нибудь стих, подпевал, восклицал; на его долю выпало то, что мы называем теперь <припевом>, песня в руках главного певца. Это требовало некоторого умения, выработки, личного дара; импровизация уступала место практике, которую мы уже можем назвать художественною; она начинает создавать предание. В малайской хоровой поэзии песни <экспромты> уже чередуются с тщательно отделанными речитативами, которые произносятся главным образом при народных празднествах. Из запевалы вышел певец: он владеет словом, у него свои песни и мелодии; на Андаманах считается недозволенным пользоваться мелодией, сложенною другим лицом, тем более усопшим. С этим новшеством певец соединяет и репертуар древнего хора: индийские певцы, занзибарские носильщики, о которых говорит

Томсон, действуют единолично, самостоятельно, сказывают, и поют, и пляшут, отбивая такт руками, и жестикулируют, действуют.

Момент «действия», вторящий содержанию хоровой игры, впоследствии и словам текста, уже встречался нам на пути; далее мы обратим внимание на специальные проявления этого мимического начала.

Движения пляски не безразличны, а содержательны по отношению к целому, выражают орхестически его сюжет. Такие пляски отбиваются часто без сопровождающего

их текста; они могли сохраниться из той далекой поры хоризма, когда ритмическое начало брало верх над остальными, и далее развиваться до пантомимы.

Рядом с одним хором нередко выступают два, содействующих друг другу, перепевающих. Таковы хоры негритянок <...>, похоронные хоры австралиек. Эта двойственность развила принцип перепевов, вопросов и ответов, популярный в поэзии некультурных народов: на островах Самоа так перепеваются за работой, на гребле, на прогулке, нередко издеваясь над неприятными людьми и т.п.; порой какая-нибудь старуха станет позорить воина, известного своей храбростью, он приходит в негодование, отвечает, хор поддерживает его, восхваляя. Из этого хорового чередования вышло амебейное пение отдельных певцов, до сих пор держащееся в европейском народно-песенном обиходе. Импровизация кафров принимает форму вопросов и ответов, чередующихся между мужчинами и женщинами; у <маори> девушки и молодые люди перепеваются строфами любовного содержания, с поддержкой и под пляску хора; маорийский красобай выходит ночью за порог своего дома и затягивает громким голосом какую-нибудь старую знакомую песню, имеющую отношение к сюжету речи, которую он намерен держать; кто-нибудь отвечает на его речь, и прение продолжается далеко в ночь. У гренландцев личное оскорбление можно смыть состязанием в песнях, слушатели являются судьями; якутские певцы устраивают состязания другого рода и поют попеременно, добываясь похвалы слушателей.

Поводы к проявлению хорической поэзии, связанной с действием, даны были условиями быта, очередными и случайными: война и охота, моления и пора полового спроса, похороны и поминки и т.п.; главная форма проявления в обрядовом акте.

Подражательный элемент действия стоит в тесной связи с желаниями и надеждами первобытного человека и его верой, что символическое воспроизведение желаемого влияет на его осуществление. <Психо>физический катарсис²¹ игры пристраивается к реальным требованиям жизни. Живут охотой, готовятся к войне, — и пляшут охотничий, военный танец, мимически воспроизводя то, что совершится наяву, с идеями удачи и уверенности в успехе: как в «Песни о Роланде» поражение обратилось в клик народного самосознания, так в Судане, когда йорубы²² бывают разбиты Наппа'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 волхования, как в хорической песне текст, развившийся постепенно на помощь ее мимическому моменту.

Хоровые пляски с преобладающим в них мимическим, подражательным началом, описаны в значительном количестве; принадлежат они к разным стадиям развития, с накоплением древних и новых элементов. Постараемся разобраться в немногих примерах, приводимых далее.

У <маори> военные песни-пляски выдержаны в особом ритме и сопровождаются соответствующими телодвижениями; туземцы Виктории пляшут перед боем и по окончании его; новозеландцы также пляшут перед битвой, чтобы довести бойцов до высшей степени остервенения. В Новом Южном Уэльсе военный танец представляет картину настоящего сражения; из военных плясок североамериканских индейцев одна представляет рекогносцировку неприятеля, другая зовется «Пляской скальпа». Интересна «Пляска стрелы»: участвующие становятся в два ряда, действуют парень и девушка: она является в особом костюме и зовется Малинки. Парень стоит впереди фронта на коленях, с луком и стрелой в руках, следя внимательно за девушкой, пляшущей вдоль фронта; вот она

ускоривает темп — это она увидела врага; пляска становится все быстрее, бешенее; вдруг Малинки выхватывает у молодца стрелу, ее телодвижения показывают, что бой начался, стрела спущена, неприятель пал и скальпирован. Действо кончено, стрела отдана молодцу, и новая партия играющих выступает на смену первой.

У дайяков на Борнео в ходу такая пантомима: представляется битва, один из воинов падает мертвым, и убивший его открывает слишком поздно, что он поразил приятеля; он выражает знаками свое отчаяние, а мнимо-убитый уже встал и предается неистовой пляске. Сходна мимическая игра индейцев: на сцену выходит человек, руки его связаны позади веревкой, концы которой держат другие; пока они гоняют пленника, зрители отбивают такт на досках и барабанах, обтянутых медвежьей шкурой; внезапно является предводитель и несколько раз вонзает нож в спину пленника, пока не покажется кровь (состав из красной смолы, резины, олея и воды) и пораженный не повалится на землю, словно убитый. У племени тупи²³ повод к подобной сцене реальный — принесение в жертву пленника: женщины связывают ему ноги, кладут петлю на шею, после чего раздаются песни: «Мы поем о женщинах, что схватили за горло птицу и издеваются над пленником; ему не уйти. Если бы ты был попугаем, что опустошает наши поля, как бы ты улетел?»

О военных плясках фракийцев и мизинцев²⁴ такого же мимического характера говорит Ксенофонт²⁵.

Среди племен, живущих охотой, сложились соответствующие подражательные игры. На Борнео подражают обиходу охоты; «Буйволоный танец» североамериканских индейцев — мимическое действие, всецело выросшее на почве охотничьего быта: когда в равнинах переведутся буйволы,

162

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 пояснительной песней распорядителя пантомимы и звуками оркестра, состоящего из женщин.

В связи с охотничьими стоят широко распространенные пантомимы, в которых рядятся зверями, перенимая их движения и голос. В Африке представляют гориллу, туземцы Виктории пляшут, подражая кенгуру, эму, лягушке, бабочке; папуасы подражают пению птиц; у индейцев (Rocky Mountains <англ. — Скалистые Горы>) существуют пляски медведя, бизона, быка, у других (Sioux <сиу>)²⁶ собачий танец; камчадалы знают тюленью, медвежью, куропачью пляски и т.п.; африканские дамары мимируют движения быков и овец. В таких пантомимах участвует иногда целая труппа китайских актеров.

С развитием и большим разнообразием бытовых форм и культурных опросов должны были явиться и новые мотивы подражания. Австралийцы мимируют греблю в лодках; плясовая песня у <маори> представляет, как кто-то делает лодку, а его подкараулили враги, преследуют его и убивают; пока чукчи подражают жестами движениям войны и охоты, женщины им подпевают и, в свою очередь, воспроизводят мимически свои повседневные занятия: как они ходят по воду, собирают ягоды и т.д. У народов-землепашцев станут подражать актам сеяния, жатвы, занятий, обусловленных климатом, чередующихся в определенном порядке календаря. Как у греков была игра под названием «рост ячменя»

(ἀλφίτων ἔκχυσις), так у североамериканских индейцев — green-corn-dance <англ. — танец зеленого кукурузного початка>; у Ксенофонта энианы и магнеты под звуки флейты пляшут карпаю, танец «сева»: кто-нибудь представлялся пашущим и сеющим, другой — разбойником, который похищает у первого оружие, хочет отобрать у него и рабочий скот, связывает его, либо связан сам.

Надо полагать, что и охотничий промысел, и воинственные набеги за человеческим мясом ограничены были благоприятным сезоном, как и половое общение в природном быту определенной порой года. Остатки последнего приурочения сохранились теперь, на почве личного брака, в немногих переживаниях; в пору общинно-родовых отношений это приурочение отвечало животному, календарному спросу и вызывало такое же развитие обрядовых, подражательных игр. Эротические игры — пляски (Ruge-ruge)

163

у <маори> сопровождаются непристойными телодвижениями; в Порт-Джексона пантомима изображает ухаживание мужчины за женщиной в крайне откровенной мимике; на языке североамериканских индейцев (Owawhaws) слово Wertche означает и танец и половое общение. У австралийских вачаудов (Watschaudas), при первом новолунии, когда поспеет уат (диоскорея, мучнистые корни которой служат им пищей), после пира и попойки копают яму, которую огораживают кустарником, что должно изображать κτερίς; <гр. — женский половой орган>; при свете месяца в высшей степени обценный²⁷ танец совершается вокруг ямы, в которую тычут копьями (символ мужской силы); при этом поется в течение всей ночи один стих: Pulli nira, (трижды) wataka! (не яма, а ...).

Календарный обряд обнял опросы быта, и занятия, и надежды, овладел и хорическую песней — игрой. Когда простейшее анимистическое миросозерцание вышло к более определенным представлениям божества и образам мифа²⁸, обряд принял более устойчивые формы *культы*²⁹, и это развитие отразилось на прочности хорового действия: явились религиозные игры, в которых элемент моления и жертвы поддерживался символическою мимикой, значение которой мы знаем. Таких религиозных плясок много у североамериканских индейцев: змеиная пляска, пляска духов и т.п. Ряжение зверями, маски и соответствующие игры пришли в уровень с тотемистическими верованиями: действующие лица австралийской или африканской религиозной драмы могли в самом деле представляться богами, типически осуществлявшими то, о чем их молили; драма была заговором в лицах. И в то же время развитие мифа должно было отразиться на характере поэтического текста, выделявшегося из первоначального хорового синкретизма, где он играл служебную роль: обособлялись внутри и вне хорового состава песни с содержанием древних поверий, песни о родовых преданиях³⁰, которые мимируют, на которые ссылаются как на исторические памяти.

Вне календаря остались такие песни, как похоронные, переходившие, впрочем, в виде поминальных, и в годичную обрядовую очередь³¹. У многих народов Азии и Африки, Америки и Полинезии погребальные песни поются и пляшутся хором; элемент сетования соединяется с похвалой умершему и типическими вопросами: Зачем ты покинул нас? Не угождали ли мы тебе, не во всем ли был у тебя достаток и т.д. «Увы, увы, умер мой хозяин! — поют на Сандвичевых островах, — не стало моего господина и друга. А был он мне другом в пору голода и засухи, в бурю и непогоду и т.д. Удалился он, увы! Никогда не увижу я его более». Так причитают и в Австралии, хором, с тем же припевом: (молодые женщины) «Мой юный брат! (старухи) Мой юный брат! (вместе) Никогда более не увижу я его». <...>

Вне обряда остались гимнастические игры, маршевые песни, наконец, хоровые и амебейные песни за работой, с текстом развитым или эмоционального характера, часто набором непонятных слов, лишь бы он отвечал очередным повторениям ударов и движений.

Рабочие песни³² распространены повсюду, отвечая такту самых разнообразных производств. Судовые

164

песни известны, например, в Египте, голландской Индии (=Индонезии), Гельголанде, на Мадагаскаре, где партия запевалы ограничена речитативом, содержание которого составляет что-нибудь лично пережитое. Это напоминает келевсмы <гр. – приказания, команды> греческих и римских моряков; они пелись в чередовании запевалы и хора, каждая строфа которого кончалась возгласом: heia! И теперь еще так поют греческие судовщики <...>. Другие работы вызывали другие песни соответствующего темпа. В древнем Египте раздавалась песня погонщика волов, обминавших снопы: «Топчите сами, вола, топчите сами, топчите сами колосья; жатва принадлежит хозяину». Песни за жерновами знакомы древней <...> и новой Греции, в северной <<Песне о мельнице Гротти>> их поют амебейно <Фенья> и <Менья>³³, как и финские женщины, когда их две за работой, поют вместе, либо чередуясь; содержание песен гномическое³⁴, сатирическое, либо балладное, любовное. Так и в соответствующей литовской: 1) «Шумите, шумите, жернова! Кажется мне, не одна я мелю. 2) Одна я молола, одна пела, одна вертела рукоятку. 3) Зачем, милый молодец, понадобилась тебе я, бедная девушка? 4) Ведь знал ты, дорогой, что у меня нет двора! 5) По колени в болоте, по плечи в воде. Печальны мои дни». В северной Африке негрятянки поют, когда толкут пшеницу, о возвращении воина, поют в такт; внезапно он нарушен, и песня обращается в заплачку: утешают девушку, у которой убили ее милого; далее говорится, будто закололи козла и по его внутренностям решили, что если милый пал, то с честью. Тогда песты снова стучат в такт, и песня кончается подхватом хора. Так у Вергилия nereиды поют за пряжей о любви Арея и Афродиты, так и китайская ткацкая песня говорит о подвигах какой-то девы-воительницы.

Песни не отвечают содержанию работы, но продолжают отвечать ее темпу; в сущности это балладные песни; старофранцузское название для таких песен, *chansons de toile* <фр. — песни за пряжей>, указывает на их происхождение. Они не создались при работе, а примкнули к ее такту и окрепли под его влиянием. Наоборот, хоровые песни с содержанием, отвечающим известному бытовому моменту и рабочему темпу, могут безразлично повторяться и вне вызвавших их условий. Так, <...> туземцы в Африке день-деньской тянули одну и ту же походную кантилену³⁵ в чередовании запевалы и хора и с эмоциональным припевом: Куда вы идете? — На войну. — Против кого? — Против Марамбо и т.д.

В хоровой игре обрядового характера песня должна была быть крепче к ее содержанию, но и в обряде были свободные моменты, где старина скорей забывалась, и очищалось место нововведениям, не нарушавшим единства целого. Это уже начало разложения обрядового хора.

На этом мы покончим обозрение явлений поэтического синкретизма среди некультурных народностей. Перед нами прошли все его виды: древнейшие хоровые игры без текста и с зародышами текста, игры мимические, обрядовые и культовые хоры. Создалась пантомима с сюжетами бытового характера, вопросы и ответы выделили принцип диалога; собраны элементы драмы, но драмы еще нет. Она и не выйдет из обряда, а разовьется

165

в непосредственной связи с культом. Условия такого развития впереди, пока выяснился один результат, богатый последствиями: из связи хора выделился его корифей, певец; он — носитель текста, речитатива, сочиняет пляску, в Австралии руководит пантомимой, сопровождая ее пояснительною песней; на Яве он читает *libretto* <ит. – либретто>, содержание которого играющие воспроизводят жестами. <...>. Порой он выступает и один, самостоятельно.

Те же хоровые песни мы встречаем и в народной поэзии культурных племен, еще бытующей, либо сохранившейся в исторических воспоминаниях. Пели и плясали хором евреи и германцы, римляне и греки, пели, совершая обряды, торжествуя победу, идя в битву, на похоронах и свадьбах. Начну с воспоминаний: греческие свидетельства восходят к «Илиаде», они и послужат к общей характеристике разновидностей хоровой игры.

Известно изображение обрядового жатвенного хора на щите Ахилла (<<Илиада»> XVIII, 561 след.): толпа девушек и парней в винограднике, они несут зрелые гроздья, среди них юноша поет гимн, подыгрывая себе на кифаре, они же пляшут, притоптывая в такт и подпевая. Имеется в виду припев: *Aĩ Λίνε!* <<О, Лин!»>, перенесенный впоследствии как название на песню и на действовавшее в ней лицо³⁶. Что пелось о Лине в этой жатвенной песне, мы не знаем; позже стали рассказывать о мальчике, взросшем среди ягнят и растерзанном псами. «О, Лин, — поется о нем в одной народной песенке, — ты почтен был богами, ибо тебе, первому из смертных, они послали дар сладкозвучных песен. Феб убил тебя из зависти, Музы тебя оплакивают».

Афинея³⁷ говорит о крестьянской пляске, *ἄνθεμα*, которую мимировали (*μιμούμενοι*) припевая: Где же розы, где фиалки, где красавица петрушка? Вон где розы, где фиалки, где красавица петрушка! <...>

Это отзывается непосредственной свежестью весеннего хоровода, напоминая поиски первой фиалки, вестницей весны, в немецком <минне-занге>³⁸.

Пели и исполняли орхеистически³⁹ гипорхемы⁴⁰ и дифирамбы⁴¹, некоторые гимны, иногда пэаны⁴²: обрядовые песни — игры, пристроившиеся к культу того или другого божества, с содержанием его мифа, которое разрабатывалось диалогически. В отрывках недавно открытого дифирамба Вакхилида⁴³ сюжет — возвращение Тезея из Крита; корифей ведет партию Эгея, хор представляет афинянок; они спрашивают царя о появлении какого-то незнаемого витязя, который и окажется Тезеем; Эгей отвечает. Сохранилось всего четыре строфы, в чередовании вопросов и ответов.

Пели, плясали и мимировали; у нас есть сведения об играх, в которых подражали движениям животных (оттуда названия: лев, журавль, лиса, *σκόψ* <гр. — филин>), актам винодела: как собирают виноград, кладут в точила и т.д. На Делосе женский хор исполнял гипорхему: пел про Латону⁴⁴

166

и Артемиду⁴⁵, чарующую песнь о мужах и женах старины, и так искусно подражал, под звуки кастаньет, голосам разных людей, что всякому мнилось, будто он сам себя слышит (<гимн «К Аполлону Делосскому», 159>след)⁴⁶. Пляшущие носили соответствующие костюмы и имена действующих лиц мифа (<Плутарх. «Пиршественные исследования»>. IX, 15), по другому показанию (<Лукиан. «О пляске»,> 16)⁴⁷, пока хор двигался, несколько человек более искусных, отделившись от него, выражали жестами содержание действия. Так плясали приключения Диоскуров⁴⁸, исступление Аякса⁴⁹, суд Париса⁵⁰, смерть Гектора⁵¹, и еще в последнюю пору язычества — подвиги и бешенство Геракла⁵²; в «Пире» Ксенофонта⁵³ юноша и девушка представляют встречу Диониса⁵⁴ с Ариадной⁵⁵, покинутой на Наксосе, и т.д. Изящные движения пляски и выразительная мимика возведены были в искусство: пляска подражала пению муз (Платон)⁵⁶, изображала своим ритмом нравы, страсти, действия (Аристотель)⁵⁷; ей доступны все исторические и поэтические сюжеты (Лесбонакс из Митилены)⁵⁸; жест заменяет ей слово <...>; она наставляет и вместе ритмически настроивает души зрителей (Лукиан)⁵⁹.

Психофизический катарсис древней игровой песни перешел в эстетический.

Принцип двух или нескольких хоров, отмеченный нами в поэзии некультурных народностей, удержался и в условиях культуры^b. Достаточно привести греческие примеры, тем более интересные, что они проделали эстетическую эволюцию, перейдя за порог художественной драмы. В «Щите Геракла», поэме, приписываемой Гесиоду⁶⁰, изображены два свадебных хора, один с кифарой, другой со скрипкой; напомним свадебные хоры Сапфо⁶¹. У Плутарха⁶² в биографии Ликурга три хора; хор старцев начинает: Когда-то и мы были здоровыми молодцами <...>, мужи подхватывают: Мы таковы, коли желаете, полюбуйте нас <...>, а мы будем сильнее всех <...> — припевают ребята. Укажу на дихорию⁶³ греческой трагедии, на два перепевающих, иногда состязающихся хора греческой комедии. Из дихории рождалось амебейное состояние или чередование отдельных певцов.

На почве хорической поэзии культурных народностей границы календарно-обрядовой и календарно-бытовой поэзии суживаются. Многие, что в древнем быту подчинялось физиологическим либо профессиональным 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 переживаниях⁶⁴. Образцы календарно-обрядовых игр, приводимые далее, не дадут нам повода коснуться вопроса, не всегда разрешимого в отдельных случаях, о границах между обрядом, в нашем обычном понимании этого слова, и культом предполагающим большую органичность форм, пластически выраженную идею божества, цельность мифа.

167

Обряд вел к культу и мог недоразвиться до него, но он мог сохранить и память о культе, отжившем или устраненном, сохраниться как переживание полупонятого обихода и лишенная содержания внешность. На Ливане, в ночь на 21 сентября, мужчины и женщины пляшут в течение всей ночи вокруг священного дуба; римская надпись на алтаре финикийского храма Солнцу, стоявшего выше, посвящена богу-покровителю плясовых игрищ. Освящение полей живет в современном обряде и совершается семьей, общиной <...>. Наши весенние хороводы и греческие хоровые гимны находятся в таких же взаимных отношениях. Обряд перешел в культ, формы остались те же, и в вопросе об их генезисе мы считаемся с ними безразлично⁶⁵. Иной критерий явится, когда на почве культа и культурного мифа обрядовая сторона разовьется до нового художественного создания и побегов поэзии. Мы встретимся с этим вопросом при началах греческой драмы.

Пока обратимся к анализу некоторых календарных обрядов и сопровождающего их хорового действия, чередуя современное с древним. Выбор определился нашей целью: уследить выделение песни из обрядовой связи.

По римскому поверью в Сретенье зима встречается с летом, чтобы с ним побороться, а на Благовещение, говорят, что весна зиму поборолла. У нас это прение лета и зимы, кончающееся поражением последней, выражается в форме игры: осадой снежного города; либо соломенное чучело, изображающее зиму или смерть, обносится с песнями по полям, а затем сжигается или бросается в воду⁶⁶. На западе этот обряд разработан подробнее, и у него есть свои литературные истории⁶⁷. <...>... В середине поста, когда зима и лето, мороз и тепло уравнивают друг друга, еще недавно совершалась игра, представлявшая борьбу лета и зимы, особенно на берегах верхнего и среднего Рейна. На сцену выходили двое мужчин, один окутанный зеленью, другой соломой и мхом, Лето и Зима, и состязались друг с другом. Зима побеждена, с нее срывали ее костюм, причем собравшаяся молодежь, вооруженная большими жердями, пела песни в привет весне и на глумление зиме <...>.

Древнейшее упоминание этой игры восходит к 1542 г.; в летучих листках 1576 и 1580 гг. сохранилась и соответствующая песня. Вот ее содержание: Зима и Лето выступают друг против друга среди толпы слушателей, в веселый день встречи лета, и препираются: кто

^b См. выше мою статью: «Эпические повторения как хронологический момент». С. 81 след.

из них господин, кто слуга? Лето пришло со своею челядью из Oesterreich <Австрия>, с востока, где всходит солнце, и велит Зиме убраться. А Зима, грубый крестьянин, в меховой шапке, явилась с гор, принесла с собою студеной ветер, грозит снегом и не думает удалиться: она похваляется белоснежными полями, Лето зелеными долами; летом произрастают травы и листья, зимой изобретены разные хорошие напитки; лето дает сено, жито, вино, но все это уничтожается зимой, и т.д. Очевидно, все это содержание распределялось, как вопросы и ответы, между главными действующими лицами, за которыми стояла их «челядь», хоры. Победа остается за Летом, Зима называет себя его работником и просит подать ему руку, чтобы вместе пойти в другие страны. Тогда Лето объявляет, что бой кончен, и желает всем покойной ночи.

168

Эта обрядовая игра известна в Швабии, Швейцарии, Баварии и Хорутании. Здесь, в Гурской долине, с наступлением весны парни составляют две группы: старшая изображает зиму, младшая — лето. В подобающем наряде, с соответствующими атрибутами, обе группы прогуливаются в ясный весенний день по селу, состязаясь перед домами зажиточных крестьян в пении песен, пока лето не победит. Происходит это обыкновенно в марте, местами в день Сретения.

Игра дала содержание двум песням XIV и XV веков, одной нидерландской драме и драматическим диалогам <Ганса Сакса>⁶⁸: «Gespräch zwischen dem Sommer und dem Winter» <«Беседа между Летом и Зимой»> (1538) и «Ain schöner perck-rayen von Sommer und Winter» <«Веселая хороводная песня о Лете и Зиме»> (1565), перенесшим прение на осень, почему и исход другой: победительницей является зима.

На французской и англонорманской почве воспоминание о соответствующем народном обычае восходит к XIV в. В Англии древнее прение является в новой обстановке: вместо олицетворений лета и зимы — характеризующие их растения: остролистник (holly) изображает собою лето, плющ (ivy) — зиму, как в сходной немецкой песне в тех же ролях выступают бук с ивой. Прение между ними отнесено к святкам, поре зимнего поворота солнца; известно, что именно к святочному циклу приурочены в народном европейском поверье надежды на будущие посевы и урожай и выражающие их обряды. <...> И в Англии обрядовые прения зимы и лета дали сюжет для драматических эпизодов: в <«Последней воле и завещании Лета» (1593) Томаса Нэша>⁶⁹ выведены четыре времени года с товарищами, между ними Весна с ее свитой, она одета в зеленый мох, представляющий короткую молодую травку; ее песня подражает пению кукушки и других весенних птиц. В шекспировских <«Тщетных усилиях Любви», акт 5, сц. 2> весна и зима представлены кукушкой и совой, и в их песенном прении слышен то весенний припев: ку-ку!, — то клик ночной птицы. Песни, исполняемые при этом спорящими, несомненно, сложены Шекспиром, но мотив игры народный, только разработанный литературно⁷⁰; как, например, у <Жилия Висенте>⁷¹ и в итальянских contrasti <спорах>, где спорящими являются двенадцать месяцев.

Подобную попытку литературной разработки мы встречаем уже в каролингскую пору⁷², в одном латинском стихотворении VIII-IX в.⁷³, подражании III вергилиевской эклоге⁷⁴; оно свидетельствует об относительной древности лежащего за ним обряда <...>

... В основе этого латинского диспута лежит таковой же, но народно-обрядовый, хорический или амебейный; именно популярностью этого рода следует объяснить и усвоение в средние века диалогического момента эклоги; прения бродячих потешников, школьные диспуты, художественные тенцоны⁷⁵ и débats <фр. — споры> средневековых поэтов, — все это уложилось в мерку этой популярности^с. При анализе литературных прений

^с См.: <Веселовский А.Н.> Эпические повторения... <С. 84 след.>

необходимо иметь в виду возможность взаимных влияний и разнообразных скрещиваний, но исходною точкой, моментом, усвоившим остальные, всюду является народный обряд⁷⁶. Как в Европе, в пору перелома от зимы к весне, они выступали в споре друг с другом, так они являются, в тех же отношениях, в сказке североамериканских индейцев и в эзоповской басне⁷⁷.

К спору зимы и весны-лета, побеждавшего противника, примыкало торжественное чествование победителя: декоративный обряд, распространенный в былое время от Скандинавии и Северной Германии до Франции и Италии. Я имею в виду обходы *Mairöslein* <нем. — Майской розочки> в Эльзасе, процессии майского графа и графини, хождение в лес за маем, символом не только обновившейся природы, но и производительной силы, зеленой веткой, деревом, березкой русского обряда; в великорусских губерниях ее срубуют о Семике⁷⁸, наряжают в женское платье, либо обвешивают разноцветными лентами и лоскутками и несут из леса в деревню, где она остается в каком-нибудь доме гостейкой до Троицына дня. Драматический характер этих празднеств удержался, в поздней перелицовке, за итальянским *Maggio* <май>: это — дерево, ветка майского обряда и вместе с тем название драматических пьес необрядового характера, значения которых мы еще коснемся.

В немецком «прении», в народных обрядах выноса, изгнания смерти-зимы и кликания весны, зима и весна представляются раздельными, враждебными друг другу существами, в чередовании победы и поражения. Когда эта двойственность сольется в представление чего-то одного, то обмирающего, то возникающего к новой жизни, религиозное сознание подвинется на пути развития: борьба жизни и смерти примкнет к мифу *одного* существа, бога⁷⁹, выразится в соответствующих обрядах календарного характера; когда этот миф обобщится психологическими мотивами, он даст материал для художественной дионисовской драмы⁸⁰; либо он выйдет из пределов годичной смены зимы и весны к дионисовским триэтериям⁸¹, наконец, переселится к концу мирового года, к концу дней, когда за гибелью всего существующего ожидали иного светлого порядка вещей. Календарный миф станет эсхатологическим⁸²; такую-то эволюцию пережил северный миф о Бальдре⁸³.

Но вернемся к смене весны и зимы в ее новом понимании. Представляли себе, что кто-то умер, погиб, что его убили из зависти, ревности, — и его оплакивают; но пришла весна, он очнулся, все зажило, даже маны⁸⁴ выглянули на божий свет, керы⁸⁵, русалки⁸⁶; в Германии о святках души умерших проносятся в сонме Дикой охоты⁸⁷: очевидно весенний образ, отодвинутый к началу года; в том же освещении представляются мне теперь и январские русалии⁸⁸ болгар. По манам творят поминки, они 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 Иродиады⁸⁹. Оба момента печали и ликования отразились в разном чередовании и в весенних играх, и в цикле обрядов, выражавших, что лето пошло на склон. Сложились типические легенды о рано отцветшем юноше, сраженном богом, растерзанном, брошенном в воду. Лине или Адонисе⁹⁰ <...> В Малороссии хоронили соломенное чучело Ярилы⁹¹, вооруженное фаллосом, голося 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

^d Для следующего см.: <Веселовский А.Н.> Гетеризм, побратимство и кумовство в купальской обрядности // Журнал Министерства народного просвещения. 1894. Февраль. *Passim*; <его же.> Разыскания в области русского духовного стиха // <Сборник имп. Академии наук. ОРЯС Спб., 1890. Т. 46.> XIV, XV и XVI.

начале весны, в первый понедельник Петровки, хоронили соломенную куклу, над которой причитали:

Помер, помер, Кострубонько,
Сивый, милый голубонько!

Либо умершего представляла девушка, лежавшая на земле: вокруг нее двигался с печальной песней хоровод; немного погодя она вскакивала, и хор весело запевал:

Ожив, ожив наш Кострубонько,
Ожив, ожив наш голубонько!

<...> На Ливане среди греческого населения мальчики ходили прежде на Пасхе из дома в дом, изображая воскресение Лазаря⁹³, на Кипре, в день его памяти, кто-нибудь, одетый по-праздничному, представляет таким же образом усопшего; в его оживлении принимает участие и духовенство. Церковь овладела весенним обрядом, и мы в состоянии различить долю народного и церковного элементов и в кахетинской лазарэ, кукле, с 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^с.

Мне уже довелось при другом случае^ф поднять вопрос о возможности перенесения и усвоения известной нехристианской обрядности, уже осложненной где-нибудь формами и именами христианской легенды. К лазарским песням и действию присоединю и другой пример: в русском поверье Кузьма и Демьян⁹⁴ представляются ковачами: они куют «свадебку», что не трудно было бы объяснить символом брака — связи, но в Изернии,

171

городке близ Неаполя, те же святые являются в более откровенной роли, указывающей на следы местного приапического⁹⁵ культа: к ним обращаются с молитвой девушки и неплодные жены и на их алтарь возлагают, в виде приношения, восковые фигурки в образе фаллоса. Таким образом, и Лазарь дал лишь имя народному обряду, выразившему идею оживления, оплодотворения, любви, дождя. Оттуда в болгарских обходах тип «невесты», которую представляет одна из девушек; в Крыму, в Лазареву субботу, молодежь устраивает скачки: это она встречает Лазаря и Пелагию. По легенде (греческой) она дочь Мангупского князя, властвовавшего над православными греками, была при смерти, а «четырёхдневный Лазарь» отпросился у бога, чтобы исцелить ее в день своего воскресения. Может быть, и Пелагия явилась заменой какого-нибудь образа, аналогию к которому мы найдем в «парах» весенней обрядности.

Бог оживает; либо он покоился сном, и его будят. В Нерехте, в четверг перед Духовым днем, девушки кумятся, целуясь через венок, сплетенный в нижних ветвях дерева; одна из них бросается на траву, будто опьяненная, и представляется спящею; другая будит ее поцелуем. В Бриансоне (Дофинэ) существует такой майский обычай: молодой человек, милая которого его покинула либо вышла замуж за другого, лежит на земле, окутанный зеленью, будто спит; это le fiancé du mois de May <фр. — майский жених>; девушка, чувствующая к нему склонность, подает ему руку; они идут в таверну — первая пара в пляске; в том же году они обязаны обвенчаться.

^с См.: <Веселовский А.Н.> Разыскания <в области русского духовного стиха // Записки/имп. Академии наук. Спб., 1883. Т. 45.> VIII. С. 312-314, 457 (примечания к с. 312-314) <...>.

^ф См.: <Веселовский А.Н.> Гетеризм, побратимство и кумовство в купальской обрядности. > С. 288 след.

С проводами лета картина меняется: за любовными песнями нашего ивановского цикла следуют похороны — сожжение Купалы⁹⁶.

Мифы о Дионисе и Адонисе⁹⁷ обняли весну и зиму, идею жизни и смерти. О дионисовских обрядах мне придется говорить в связи с вопросом о началах греческой драмы; Адонис дал сюжет для декоративной александрийской пантомимы, воспетой Феокритом⁹⁸. По легендам — он плод тайной связи отца с дочерью <...>, любимец Афродиты⁹⁹, убит вепрем, образ которого принял Арей¹⁰⁰ или Аполлон¹⁰¹; треть года он проводил у Персефоны¹⁰², весной возвращался на землю. Весенние адонии в Библосе начинались с сетования по нем: вокруг изображения усопшего женщины причитали, били себя в грудь, пели под звуки флейты адониазмы¹⁰³, обрезали себе волосы в знак печали либо в течение дня отдавались каждому проходящему, и мзда назначалась в жертву Афродите; обряд, отвечающий киприйской легенде о сестрах Адониса, отдавшихся чужеземцам (<Аполлодор>: 3, 14, 3)¹⁰⁴. На другой день праздновали восстание Адониса, и раздавались клики: Жив, жив Адонис! вознесся на небо (<Лукиан. «О сирийской богине».> б)¹⁰⁵. Александрийские адонии отбывались в конце лета, и порядок обряда был другой; мы знаем его по описаниям Феокрита и Биона¹⁰⁶; фигуры Адониса и Афродиты покоились на ложе — символ их брачного союза:

Ложе твое пусть займет, Киферея, прекрасный Адонис:
Он ведь и мертвый прекрасен; прекрасен, как будто уснувший;
В мягких одеждах его положи почивать благолепно,

172

В коих с тобою вкушал он глубокою ночью священный
Сон на ложе златом^g.

Вокруг расставлены плоды, пироги, изображения различных животных и так называемые «садики» Адониса, горшки с засеянной в них обрядовой, быстро поднимающейся и увядающей зеленью, символом производительности и вместе могильным: их звали *ἐπιτάφια* <гр. — эпитафии. У Феокрита певица славит Афродиту, к которой через год Горы вернули милого от вечных волн Ахеронта; пусть порадуется сегодня, завтра же на заре женщины понесут его в море, распустив волосы, обнажив грудь, с громкою песней и пожеланиями возврата: «Будь к нам милостив, Адонис, теперь и в будущем году; милостивым ты пришел, будь таким же, когда вернешься». Надгробная песнь Адониса у Биона, сохранившая обрядовый <припев>, заставляет плакать по нем горы и дубы, и реки, и соловья; причитает сама Киприда¹⁰⁷, но песня кончается не пожеланием, а призывом к веселью:

Ныне свой плач прекрати, Киферея, вернися к веселью:
Снова ты слезы прольешь, через год снова плакать придется.

На фоне этих весенних и летних празднеств вырисовываются пары: девушка, будящая майского жениха, майские граф и графиня, <Робин Гуд и Дева Мэриан>, Купала и Марена, Иван и Марья белорусских песен и малорусских преданий, Адонис и Афродита <и др.> Они — выражение идей смерти и любви, наполнивших содержание и практику обрядов; их эротизм, находящий себе параллель в соответствующих хоровых играх некультурных народностей, восходит к эпохе коммунальных браков и первоначальной преуроченности половых сношений к известным временам года^h

^g Бион. Надгробная песнь Адонису // Латышев В. Переводы из древних поэтов. Спб., 1898. С. 34 и след.

^h См.: <Веселовский А.Н.> Гетеризм, побратимство и кумовство в обрядности.> С. 311, 290-294; сл. Выше — с. 163.

О бесстыдстве купальских обычаев говорит уже Блаженный Августин¹⁰⁸, и свидетельствует для XVI в. наш игумен Панфил; храмовому эротизму весенних адоний в Библиосе отвечает <ют майские празднества> в Англии XVI в.: толпы народа выходили в горы и лес, приносили майское дерево, вокруг которого плясали; разгул был так велик, что третья часть девушек теряла целомудрие. Позже этот эротизм смягчился, приняв в переживаниях обряда формы брака и кумовства. У нас «невестятся» в первое воскресенье после Петрова дня¹⁰⁹; у славян свадьбы являются кое-где приуроченными к известным годовым срокам <...>. В средней и южной Италии молодые люди обоего пола кумятся на Иванов день с обрядностью, напоминающей адонии 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

(piatta di sepulcru <ит. – надгробное блюдо>), как садики Адониса. Их главная роль об Ивановое дне, когда кумятся: их выставляли у окон, украшали лентами, в былое время, до церковного запрета, и женскими статуэтками, либо фигурками из теста¹¹⁰ наподобие Приапа.

В современной весенней песне, как, вероятно, и в старофранцузских майских *reverdies* <весенние песни> отзвуки этого эротизма не выходят из границ новых бытовых порядков, но еще дают сюжеты и настроения: просьба любви, искание, порывы к свободе наслаждения, бегство из супружеской неволи, ухаживание, сватовство¹¹¹. Обо всем этом поется, все это играет в хороводе, *choreas venereas* <лат. – хороводах Венеры>, как назвал их один из певцов «*Carmina Burana*» <«Буранского сборника»>¹¹², но песня и отвлекалась от действия, балладная, новеллистическая, иногда с моментами игрового диалога. Песня о связи брата с сестрой 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 неділечку,
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 тепер, мій Кострубоньку,
Не лай, не лай, моєй мами,
Ти у глибокій уже ями.

В другой хороводной песне уже нет обрядового имени Коструба: жена выбежала, чтобы поплясать, старый муж является, и хоровая игра переходит в пререкание, в обмен вопросов и ответов, с припевом и вмешательством хора. Таково, в сущности, построение и старой провансальской песни, с перебоем <припева> и возгласами в конце каждого стиха, видимо указывающими на хоровое исполнениеⁱ. Песни на тот же сюжет существуют в современном Провансе и Гасконии, известны и ломбардские плясовые XV в. Либо жена заплясалась, и муж зовет ее домой: там дети плачут, есть, спать хотят; действующие лица только мимируют, за них говорит хор (малорусская). Или жене, зыбившейся в веселой пляске, говорят, что мужу дома нечего есть, пить; поест, напьется и без меня, — отвечает она; муж умер: пусть женщины поплачут над ним, певчие его отпоют, попы погребут, черви съедят. Так в лесбосской хоровой песне, к которой я указал французскую параллель; вот и немецкая, вероятно, исполнявшаяся когда-то хором:

ⁱ См.: <Веселовский А.Н.> Эпические повторения... <С. 82, примеч. 3; сл. там же С. 81 след.>

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.

<Жена, ты должна идти домой,
Потому что твой муж болен.
Если он болен, пусть болеет,
Положите его у печи на лавку,
А я не пойду домой.>

Далее ей говорят: твоему мужу стало хуже, он скончался, его выносят, хоронят; она все не хочет вернуться, но когда ей сообщают, что приехали женихи, она велит не отпускать их:

Sind die Freier in dem Haus?
Ei so lasst mir keinen raus,
Und ich komm gleich nach Haus.

<Женихи в доме?
Так не выпускайте никого,
И я сейчас же приду домой.>

В другом варианте жена, при повторяющихся вестях о болезни мужа, продолжает плясать, каждая строфа кончается ее словами:

Noch a Tänzal oder zwei,
Und dann wer i gleich hamet gehn.

<Еще один танец или два,
И тогда я сразу пойду домой.>

Только когда она слышит, что «en Andrer ist schon da» <другой уже здесь>, она отвечает:

n'Ander da?
Hopsasa!
Nun kan Tanzal mehr, bedank mich schön!
Jetzt, jetzt werd i glei named gehn.

<Другой здесь?
Гоп-ца-ца!
Ни танца больше, благодарю покорно!
Сейчас же, сейчас иду домой.>

Содержание следующих русских игр — сватовство: несколько девушек становятся в ряд; взявшись за руки; против них особо две девушки. Кланяясь одни другим, они поют поочередно; начинающие 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 дшчиною.
«Царенку, за которою?»
—Царівно, за старшенькою.
«Царенку, старшенька крива».
—Царівно, так ми и пидемо.
«Царенку, так вернггеся».
—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 заряжена».
— Царівно, так ми й зрядимо.
«Царенку, вже ж ми й зрядили».
— Царівно, так ми й віземо.

При последнем стихе отдельно стоящие девушки, сомкнувшись, поднимают руки вверх, а под их руками хоровод пробегает 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)¹¹³, заменен здесь другим, столь же распространенным, эротическим: топтанием проса (сада, винограда и т.д.). Девушки разделяются на два ряда – хора, в десяти шагах один от другого. Один хор поет:

А ми просо сіяли, сіяли,
Ой дід ладо, сіяли, сіяли!

176

Второй хор:

А ми просо витопчем, витопчем,
Ой дід ладо, витопчем, витопчем!

(Припев, повторяющийся после каждого стиха).

Так продолжают, чередуясь:

- А чим же вам витоптать?
- «А ми коні випустим».
- А ми коні переймем.
- «Да чим вам перейнять?»
- Ой шовковим неводом.
- «А ми коні викупим».
- Ой чим же вам викупить?
- «А ми дамо сто рублів».
- Не треба нам тисячи.
- «А ми дамо дівчину».
- А ми дівчину візьмемо.

Первый хор поет:

Нашего полку убуде, убуде,

второй:

Нашого полку прибуде, прибуде.

Из первого полка девушка перебегает во второй, и это продолжается, пока все не перебегут.

К распространенным мотивам весенних песен относятся жалобы жены, неудачливой в браке (Malmariée, Malmaritata), монастырской заключенницы; либо девушка откровенно пристаёт к матери, чтобы она выдала ее замуж: широко распространенный мотив канцоны *del picchio* <ит. – песни о ракушке>, которую в «Декамероне» предлагает спеть Дионео¹¹⁴. Такою именно просьбой о муже кончается хоровая игра из Минской губернии: она играется на Благовещение и носит название «Шума»; этого «Шума», ходящего в «диброви», 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.

177

Где царица шла,
Там рожь густа,
Из колосу осмина,
Из зерна коврига,
Из полузерна пирог,
Родися, родися рожь с овсом,
Живите богаты сын с отцом.

Это вводит нас в круг аграрных хоровых игр, привязанных к круговороту земледельческого года; их основа — обрядовая, подражательный характер напоминает сходные пляски ряженых у некультурных народов. Напомним турицу славянского весеннего обряда, хождение с козой, кобылкой у нас о святках, аналогическое ряжение оленем, старухой, употребление звериных масок в святочном обиходе средневекового запада¹¹⁵. Известные очередные моменты вызывали особые приливы хорового веселья: в пору зимних Дионисий в Греции ходил веселый комос и раздавались фаллические хоры, в Риме (*versibus alternis opprobria rustica* <лат. — крестьяне ругали друг друга в чередующихся стихах>.

Я не имею в виду исчерпать весь относящийся сюда богатый материал, а ограничусь разбором нескольких игр мимического характера. Иные из них спустились теперь до специально детской традиции, другие, видимо, отвязались от обряда и не деются, а поются свободно.

В Малороссии «дівчата» и «молодиці» образуют собою круг, в середину которого садится несколько девочек, вокруг которых ходят и поют:

Ой на горі лён, лён,
На горі маковець,
По тисячі молодець,
По шелягу стрілка,
А по денежці дівка.
Мої любі маковочки,
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.

178

По большей части это делается таким образом: спрашивают: «Чи виорано?» Дети отвечают: «Виорано». Потом опять ходят кругом, продолжая спрашивать: «Чи зараяно? — Зараяно. — Чи заволочено? — Заволочено. — Чи засіяно? — Засіяно. — 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 жестом показывает, как это делать:

Да вот эдак, дочи, дочушки!
Да вот так, да вот этак!

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 молодцем плясать буду,
Да вот так, да вот этак.

Норманская *ronde mimique* <хоровая игра>¹¹⁶, параллели к которой известны в Каталонии и Италии, не привязана, кажется, ни к какому обрядовому акту. Сюжет — сеяние и обработка овса <...>

Следуют соответствующие телодвижения, сопровождающие <...> вопросы песни: как боронят, полют, косят, вяжут, вывозят, молотят, веют, мелют, едят овес и т.д., как и в *chanson du vigneron* <песне виноградаря> или «*La coupe du vin*» <«Чаше вина»> изображаются последовательно занятия винодела <...>.

Следующие строфы продолжают *De bine en pousse, De pousse en branche, De branche en fleur, De fleur en grappe* <от почки к ростку, от ростка к ветке,

179

от ветки к цветку, от цветка к грозди> и, наконец, *De verre en trinque* <от стакана к чоканью>.

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 испоядем, 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 *ἐπιλήνιοι ὕμνοι* <виноточильные гимны> могли отличаться таким же мимическим характером; у Лонга¹¹⁷ описываются сельские забавы: кто-то затянул песню, какую за работой поют жнецы (IV, 38), другой принялся потехи ради подражать движениям винодела. Подобная мимическая пляска выражает у <маори> сажание и выкапывание пататов.

У румын, накануне Нового года, мальчики и парни ходят по домам с пожеланиями, пением и действием «Плуговой песни»¹¹⁸. Пение сопровождается игрой на флейте и звяканьем желез от сохи либо звоном колокольчика, хлопанием бича и игрой на инструменте, прозванном «быком»; притом тащат либо настоящий плуг, либо игрушечный, украшенный цветами и разноцветною бумагой. Сходный обряд существует и у галицких русинов. Содержание румынской песни провожает земледельца от его первого выезда в поле с плугом к пашне, посеву и жатве, на мельницу, а оттуда в дом, где печется румяный святочный «колач»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^к; 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

180

представление божества, действия будут исходить от него, слово и подражательный акт обратятся к нему. В Малороссии ребятишки ходят под Новый год, посыпая зерном хозяев и хаты, приговаривая: «На счастье, на здоровье, на Новый год! Сады, боже, жито, пшеницю и всяку пашныцю», после чего поется «посыпальница»¹¹⁹:

А в поли, поли сам плужок ходе,
А зы тым плужком сам Господь ходе,
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 святые: Василий, Илья и др. Но такое развитие от обряда к мифу¹²⁰ могло совершаться и органически: так сложились из жатвенного обихода мифы и песни о Лине, Манеросе и др. Такие мифологические песни, отрешившись от обряда, поются отдельно, как, с другой стороны, обряд, отрешившись от своего содержания, может очутиться простою мимической игрой; таково, быть может, отношение распространенной повсюду пляски «мечей» (немецкие Schwerttänze, Bacchuber в Бриансоне и т.д.), которую я сближал с готской игрой византийского святочного церемониала к болгарским русалиям, несомненно люстрального¹²¹ характера¹.

¹¹⁸ См.: <Веселовский А.Н.> Разыскания <в области русского духовного стиха// Записки/имп. Академии наук. Спб., 1883. Т. 45. VII.> С. 114 след.

^к Об одночленном параллелизме см.: <Веселовский А.Н.> Психологический параллелизм... <С. 138 след.>

¹ Сл.: <Веселовский А.Н.> Разыскания <в области русского духовного стиха// Сборник/имп. Академии наук. ОРЯС. Спб., 1890. Т. 46.> XIV; о представлениях греческих митрагиртов, вооруженных мечами и топорами, сл. Лукиана и Апулея; о готской игре см. теперь исследование Krauss'a в Paul's Beiträge. XX. S. 224 след.

Третье выделение касается заговорной формулы, забывающей порой приурочение и употребляющейся вне календарной связи¹²². Кахетинские лазарэ отбываются вообще во время засухи.

3

Переход от календарных обрядов к свободным от приурочения представляют те переживания древнего гетеризма и обрядов инициации, принятая в род, которые еще уследимы, например, в современных обычаях кумления, по-прежнему привязанных к определенной годовой поре. Брачный обиход уже вышел большею частью из этой условности, сохранив свой игровой и мимический характер. Народную свадьбу называли не раз народной драмой; я предпочел бы название свободной мистерии¹²³: это накопление

181

хоровых мимических действий, отвечающих тому или другому моменту одного связного целого, как эпические песни могли спеваться, объединяясь одним сюжетом, одним героическим именем. Преобладает хорическое начало <...>, а именно принцип двух хоров: мы уже говорили о двух хорах греческой свадьбы; та же двучленность присуща и римским *carmina nuptialia* <брачным песням>, известна во французском, эстонском и русском брачном обиходе; естественное деление на группы дано двумя сошедшимися родами, жениховым и невестинным, они препираются, стараясь показать, что они не «дурной родни», обмениваются шутками и прибаутками, задают друг другу загадки. Отсюда форма амебейности¹²⁴, вопросов и ответов, диалога <...>. Не только накопление действий, но и действий, относящихся к различным порам развития хорового начала, как и в самом содержании свадебных актов отразились в пестрой смеси разновременные формы брака, например умыкания¹²⁵ и купли. Обряд раскрывался в некоторых своих отделах, слабее упроченных символическим действием, для свободной импровизации, для личной песни, шуточной или балладной. В этот-то разрез вторгались заходящие веселые люди, шпильманы¹²⁶ и скоморохи, личные певцы, игра которых на свадьбах, похоронах и поминках вызывала протесты средневековой церкви. И, наоборот, сложившаяся в брачном или другом ритуале песня могла выйти из его состава и разноситься на стороны, оторвавшись от родимой ветки¹²⁷.

Русский свадебный обиход открывается сватовством, обставленным символическими обрядами и традиционными разговорами сватов с родителями невесты. Разговор ведется исключительно в форме загадок; этот мотив состязания загадками и находчивыми ответами проходит по всем дальнейшим эпизодам свадьбы; удачно разрешенная загадка открывает женихову поезду доступ в дом. Следует рукобיתье, с казовою продажею 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 краснобай, отлично помнящий все тонкости свадебного обихода и свадебных «приговоров», полный самосознания, как и невестой руководит дружка, такая же опытная и ловкая, знающая, когда и что следует делать, петь и говорить, носящая различные названия: «княжны-свахи», вытницы, вопленницы, плачеи, певули, стиховодницы, заводницы и т.д. Она и дружка жениха — распорядители свадьбы, в составе которой мы уже наметили разновременное наслоение бытовых форм в их песенных и мимических выражениях. Такова, например, подробность обряда, напоминающего умыкание невесты: сваты являются под вечер, в виде странников или охотников, просят пустить их обогреться, уверяют, что их князь охотился на красного зверя и сам видел, как одна куница

или лисица скрылась во дворе именно этого дома. Их пускают во двор, но не иначе, как после долгих переговоров и за известную

182

плату, например за угощение. В день свадьбы перед поезжанами жениха запирают ворота; разыгрывается примерная борьба, иногда даже с выстрелами; брат невесты защищает ее с саблей в руках. Вечером, после свадебного пира, молодой хватает новобрачную в охапку и выносит из дому; та вырывается и бежит; девушки ее защищают; жених и поезжане снова овладевают ею и увозят в дом жениха. В ритуале народной свадьбы на Синайском полуострове невеста бежит, прячется от жениха, которому приходится искать ее. Такого содержания и одной фарейской песни, сопровождающей какую-то народную игру. <...> Такие песни существуют в пересказах малорусских, венецианских, сицилианских, новогреческих, русских; они ходят отдельно, кое-где поются в связи с свадебным ритуалом, искони ли выражая содержание соответствующего эпизода или примкнув к нему со стороны, по созвучию? Что аналогичные сюжеты могли вытеснить традиционное содержание обрядовой песни, тому свидетельством история дифирамба, в котором исконные мотивы дионисовского мифа уступили место героическим вообще. Это открывало путь к песенным нововведениям, уже вне видимой связи с каким бы то ни было обрядовым моментом; на польской и болгарской свадьбе поется на свободно бытовую тему о том, как муж вернувшись из отъезда, попал на брачный пир своей жены. В таком положении является Добрыня-скоморох¹²⁸ в былине о нем: песня могла зайти в обряд из скоморошьего репертуара; вероятнее, что она в нем только преобразовалась и что ее первоначальное содержание навеяно было бытовым мотивом брачного умыкания.

Другие эпизоды брачного действия напоминают о купле-продаже невесты: сваты являются в виде купцов и обязаны выкупить невесту у ее брата деньгами, либо решением загадок; происходит осмотр товара и примерный торг, запиваемый магарычем.

И все это в сопровождении песен, в чередовании хоров и с моментом ряжения, в котором теперь трудно отличить свое и серьезно-бытовое от навеянного и бесцельно потешного: 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, долы хвостом устилал; мелки речки перескакивал; доскакивал мой добрый комань до синего моря; на том синем море, на

183

белом озере, плавали гуси серые, лебеди белые, соколы ясные (?). Спрошу я гусей-лебедей: где стоит дом, где стоит терем нашей княгини молодой новобрачной? На это мне гуси отвечали: Поезжай к синему морю в восточную сторону, тут стоит дуб о двенадцати корнях. — Я поехал в восточную сторону, доехал до того дуба; выскочила кунка; не та кунка, что по лесу ходит, а та кунка, которая сидит в высоком тереме, сидит на решетчатом стуле, шьет ширинку нашему князю молодому новобрачному. Я, предъезжий дружка с

молодым подружием, поехал по куньему следу, доехал до высокого терема на широкую улицу к княгине молодой новобрачной к высокому терему; след куний по подворотнице ушел, а назад двором не вышел; след куний отведи или ворота отопри!»

Из-за ворот спрашивают: «Кто тут, комар или муха?»

«Я не комар, не муха, тот ли человек от святого духа. След куний отведи или ворота отопри!»

Изнутри слышится голос: Поди под кутное окно; либо: Лезь в подворотню; Ворота заперты, ключи в море брошены; или: Ворота лесом и чащей заросли. На все у дружки есть ответ, например: «Наш князь молодой новобрачный ездил к синему морю, нанимал рыбачев удалцов, добрых молодцов; они кидали шелковый невод, изловили белую рыбицу, в той белой рыбице нашли златы ключи». За каждым ответом то же требование: След куний отведи или ворота отопри!

Легко было бы подвести к приведенным примерам ряд аналогич<ных> из свадебного обихода других народностей, но они не изменили бы характера тех обобщений, которые мы имеем в виду. Остановимся лишь на одном вопросе: когда в обиходе народной свадьбы, как и в гомеровских поэмах, встречаются указания на такие формы брака, которые, 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 обрядность¹²⁹ построена на таком же хорическом начале, выражавшемся в пении, пляске и действии. Так, уже в классическом мире. Над Ахиллом¹³⁰ причитают, чередуясь, отвечая друг другу (*ἀμειβόμενοι*), девять муз, nereиды вопят («Одиссея» XXIV, 60 след.); при теле Гектора певцы заводят плач — причитание, женщины испускают вопли^m. Говорят, что пирихий (военный танец) изобретен был Ахиллом, исполнявшим его перед костром Патрокла¹³¹; судя по барельефам, на египетских похоронах плясали скоморохи <...>; погребальные пляски у римлян заменились впоследствии театральными представлениями, сопровождавшими еще в пору Веспасиана¹³² <Светоний. «Божественный Веспасиан», 19> похоронный обряд, что объясняет отчасти нахождение в гробницах масок и ваз со сценическими изображениями. Как в Алжире 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* (роптанье), *egherg* (жалоба) и *ogbh* (заплачка); являлась толпа плакальщиц, называвшихся *dsterg sgo* (дочери сетования, траура), с ними *на́большая*, *maïr oghbots*, мать сетования. Они плясали, плеща друг друга по ладоням, пели, подыгрывая на разных инструментах; воспевали доблесть, благотворительность покойного, обращаясь к нему, вопрошая, зачем он покинул неутешную молодую жену и детей, либо прощались от его имени с вдовой и т. д. <...>

Известно, как ратовала западная церковь против *sadtationes* <лат. — прыжков> и *carmina diabolica* <лат. — дьявольских песен> на кладбищах, «Стоглав»¹³³ против скакания и пляса и сатанинских песен на погостах в троицкую субботу. Козьма Пражский¹³⁴ говорит об игре ряженных и сценических представлениях на могилах, как позже в Малороссии похоронные, поминальные песни сменялись веселыми и пляской вприсядку.

В иных случаях погребальный драматизм выражался другими чертами. Двенадцать витязей объезжают могильный холм Беовульфа¹³⁵, сетуя и славословя («Беовульф», ст. 3169 сл.); Иордан¹³⁶ так описывает, со слов Приска¹³⁷, похороны Аттилы¹³⁸: посреди

^m «Илиада», XXIV, 720 <...>.

стана, на холме, под шелковым наметом положили тело усопшего; выбрали из гуннского народа лучших наездников, и они объезжали холм, восхваляя Аттилу в искусных песнопениях, *cartu funereo* <лат. — погребальная песнь>: «Славный король гуннов, Аттила, сын Мундзука, повелитель храбрейших народов, владел в неслыханной дотоле мощи, единично, скифскими и германскими странами, устрасил взятием городов обе римские империи, но, дабы не предавать всего грабежу, снисходя к просьбам, соглашался принимать ежегодную дань. И когда, поддержанный удачей, он совершил все это, обрел смерть не от раны, нанесенной врагом, и не предательством своих, а среди своего народа, стоявшего на 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 *θρήνοι* <трены>, римские *neniae* <лат. — нэнии>, средневековые *Planctus*, *complaintes* <лат., фр — плачи>¹³⁹, в которых лирический момент сетования, возгласа, заплачки естественно чередовался с моментом рассказа, воспоминаний о делах усопшего, с тем, что можно обособить названием *причитания*. Они проникались взаимно или делились; в последних импровизация, пение <экспромтом> обусловлена была тем обстоятельством, что о каждом отдельном лице приходилось поминать разное; заплачка должна была скорее принять более прочные, фиксированные преданием формы, согласно с ограниченной группой вызвавших ее настроений.

185

Такие заплачки — причитания могли раздаваться или создаваться и на поминках вне обрядового действия <...>

Так могли воспевать гунны смерть Атиллы, вестготы своего короля Теодориха¹⁴⁰. Средневековые <плачи>, сохранившиеся на латинском и народных языках, принадлежащие уже художественному почину, покоятся на обрядовом акте и вышедшем из него хоровом или личном причитании — заплачке. Ряд относящихся сюда памятников начинается с <плача> на убитого в 799 году Эриха Фриульского¹⁴¹ и с плача безыменного автора на смерть Карла Великого¹⁴² и т.д. <...> Близость подобного рода литературных причитаний к народной почве обнаруживается ритмическим строем некоторых из них, припевом, наследием хорового исполнения, и преобладанием эпической канвы над лирическим сетованием. Таковы <плачи> на смерть Фулькона Реймского¹⁴³ и Вильгельма *Longue-Épée* <фр. — Длинная Шпага>¹⁴⁴, говорящие о делах покойных и обстоятельствах их смерти. Тем же эпическим характером отличаются французские плачи, например Рютбёфа¹⁴⁵; 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:

ⁿ См.: <Веселовский А.Н.> Эпические повторения. <С. 82.>

E! gentils horn, chevalier de bon aire,
 Ui te comant al glories celeste.
 Je 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.

<0 рыцарь славный и рождением знатный,
 Да смилуется царь небес над вами.
 Вам со времен апостолов нет равных
 В служенье нашей вере христианской,
 В умении заблудшего наставить.
 Пусть вашу душу бог от мук избавит,
 Пред нею распахнет ворота рая.>¹⁴⁶

В провансальских *planh* <плачах> эпическая тема теряется еще более, развита лирическая часть плача и создается искусственный жанр, устранивший всякие следы обрядовой основы.

Именно эпическая часть <плача> подлежала раннему обособлению из обрядовой связи, если по содержанию она отвечала более широким, не местным только интересам. Песни — плачи о славном витязе, народном герое, продолжали интересоваться и вне рокового события, вызвавшего их появление: их повествовательная часть делается традиционной в другом смысле, чем фиксированные подробности лирической заплачки. Так выделялись из похоронной связи лирико-эпические причитания: их могли петь по-прежнему хором, с припевом или отдельно, вне обряда, который разлагался и с другой, игровой стороны. В современной Греции причитания, мириологии, обратились в застольную игру: кто-нибудь из присутствующих представляет покойника, над ним голосят под звуки музыки (*λαλητάσεσς*), пока усопший не вскочит и не начнется общий пляс. В прежнее время плясали на похоронах, на жальниках, отбывая серьезное действие; теперь в Бретани, вечером по воскресеньям, еще пляшут на

погостах, по привычке и косности предания, но пляшут под звуки балладных песен <...>

Иная судьба ожидала причитание там, где оно зажилось внутри обряда, как, например, у славян и албанцев, греков и ирландцев, на Корсике и в Сицилии. Обыкновенно причитают женщины, как над Ахиллом музы¹⁴⁷, римские *praeficae* <лат. — плакальщицы>, итальянские *voceatrici*, <вопленицы>, наши вопленицы¹⁴⁸; в армянском похоронном ритуале являются дочери — и мать сетований, плачя, нечто вроде гомеровского *ἔξαρχος θρήνων* <гр. — зачинателя плачей>, что указывает на хоровое начало. И вот в этой сфере замечается развитие специализации, профессии: печалются близкие люди, но причитают другие, вопят о чужом горе, потому что умеют вопить. Выше мы заметили, что лирические мотивы заплачки, выражающие группу определенных психических настроений, необходимо повторялись, внося в песенный склад известную устойчивость и вместе однообразие. К этому присоединилась теперь устойчивость стиля, выработанная профессиональною привычкой к таким, а не другим оборотам, к схематизму положений, к ограниченным ими словарю и фразеологии. <...> Присоедините к определенности психических мотивов и образовавшейся устойчивости их словесного выражения еще и любовь к некоторым традиционным сюжетам, повторяющимся из рода в род, — и мы очутимся на почве эпоса и эпического стиля, т.е. в конце долгого процесса, первые шаги которого мы пытаемся уяснить. На параллель со стилем свадебных приговоров указано выше¹⁴⁹.

Заплачка о видном деятеле становилась исторической былью, 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. <...>

Как в «Одиссее» (VIII, 263 след.) феакийские юноши пляшут под песню о шашнях Ароя с Афродитой¹⁵⁰, так на фэрейских островах известные традиционные пляски исполняются под баллады из цикла сказаний о Нифлунгах¹⁵¹, а в Дитмарше в былое время плясали под песни воинственного содержания. Хором пели, по свидетельству начала XII

века, про деяния Вильгельма¹⁵² <...>; то же предположили и для древнегерманских эпических песен и тех греческих, которые мы теперь не различим в спеве гомеровских поэм.

Мы не можем поручиться, насколько и в более древних, приведенных нами примерах содержание песни искони было крепко хору, тем менее обрядовому действию. Твердо сохранился лишь обычай: петь хором, играть, плясать песню, содержание ее не всегда обязывало. Кантилена о св. Фароне¹⁵³, которую, с плесканием рук, исполнял женский хоровод, входит в разряд былевых, исторических, рассмотренных выше, но когда во французской Канаде исполняют архаический религиозный танец под звуки «Евангелисткой песни»⁰, во Франции — под песню о Николае угоднике

и сожженном отроке (наша «жена милостивая»), нам станет ясно, что между текстом и движениями пляски нет ничего общего, что текст только опора ритма, игра отвечает требованиям того ритмического катарсиса, который мы встретили при начале синкретического действия, который греки обобщили в эстетический принцип.

На этой точке развития стоит целый ряд хоровых песен и плясок, которые мы не в состоянии приурочить ни к обрядовому акту, ни к мимической игре.

В Португалии перепеваются два хора, поочередно повторяя двустопишия на разные рифмы, с одним постоянным припевом, причем каждый хор подхватывает последний стих своей же, предыдущей строфы <...>.

Точно два правильно перевивающихся варианта одной и той же песни. Пляшутся и поются французские *gondes* <хороводы>; я заподозрил обрядовое начало в немецких <танцах с мечами>, хотя, быть может, они по существу подражательно-гимнастические, как и сходные военные пляски, известные во Франции. В старые годы в Дитмарше исполняли так называемый *Lange Dantz* <длинный танец> в его различных видах, с топаньем и прыжками, под звуки песен <...>: запевала, порой выбиравший себе товарища, который подпевал бы ему и вообще помогал, зачинал песню с кубком в руке. Пропев один стих, он останавливался, и стих повторялся остальными. Они либо тут же подслушивали его, либо знали раньше. В том же порядке исполнялись и второй, и следующие. После первого или второго стиха выступал и руководитель танца и с шляпой в руке принимался плясать, таким образом приглашая к тому же и других. Он сообра<зывает>ся с пением солиста, за ним и все участники в танце; порой он так же выбирал себе такого же помощника, как и запевала.

Особо следует поставить хорические игры с характером местных, церковно-легендарных воспоминаний: они могли явиться на смену и в формах древних народно-обрядовых, могли и сложиться наново из элементов, накопившихся в игровом предании. Примером послужит следующая бытовая картинка из Южной Италии. О св. Павлине, епископе Ноле, рассказывают, что он сам отдал себя в рабство в Африку, дабы освободить из неволи сына одной вдовы, попавшего в плен; когда по некотором времени он вернулся, жители встретили его песнями и плясками. 22 июня в Ноле ежегодно чествуют это воспоминание праздником гильдий: устраивается по городу процессия, в которой несут громадные декоративные башни, украшенные статуями святых и гильдейскими эмблемами; в нижнем этаже башни пахарей Юдифь держит голову Олоферна¹⁵⁴. В процессии везут и корабль, на нем ряженный мавром, с сигарой в зубах, и св. Павлин, 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

⁰ См.: <Веселовский А.Н.> Разыскания <в области русского духовного стиха// Записки/имп. Академии наук. Спб., 1883. Т. 45. > VI. С. 82.

третьего; он лежит у них на руках и сначала сам проделывает па́ в этом положении, затем стихает, точно его закачали насмерть — и вдруг поднимает голову,

188

улыбается и принимается стучать кастаньетами. Другие в то же время ломают из себя акробатов, показывая разные *tours de force* <фр. — ловкие трюки>, тогда как рядом в соборе епископ торжественно священнодействует у алтаря святого. — Легендарное воспоминание, разработанное народными, обобщившимися игровыми мотивами. Так новая песня создается нередко из старых формул. Не изучив исторического словаря этих мотивов и формул, исследователь как без рук в вопросах мифологического и поэтического генезиса.

Мы рассмотрели в кратком очерке разные виды хоровых действ, живших или еще доживающих среди культурных народностей. Их легко приравнять к категориям, установленным нами для народностей некультурных. Передвинулись только — мы видели — границы календарного обряда, торжествует текст, импровизация во многом уступила традиции, и из связи хора могут выделяться отдельные песни, самостоятельные целые, живущие своею особою жизнью и определяющие порой формы и роды художественной поэзии. Так обособились балладные песни из цикла весенних, свадебные, поминальные, заговорные. Греческая поэзия полна таких выделений, лишь названием напоминающих о своем обрядовом начале: элегия¹⁵⁵ уже не вызывает в нас представления о погребальной песне, сатира о древней синкретической сатуре¹⁵⁶ и т.п. Весь этот процесс предполагает, еще за пределами литературы, отдельных носителей, певца или певцов, вышедших из хора или дихории¹⁵⁷; и в то же время на почве хора и в амебейности даны были условия драматического действа: создавались жанровые сценки, как в наших весенних играх, с типами и масками, как в ателланах¹⁵⁸, и такие же сценические эпизоды примыкали к обряду извне, не проникнутые и не обусловленные его содержанием. Таков характер немецких *Fastnachtspiele* <масленичных фарсов>, нашей святочной игры в «боярина» и т.п. Не видно непосредственной эволюции обрядового хора, в котором так сильно развиты моменты движения и диалога к тому целому, которое мы назовем драмой. Греческая трагедия указывает на идеальные условия такого развития и на его переходную степень — в культе. К этому вопросу, уже затронутому нами выше, нам еще придется вернуться. Культовая драма средневековой Европы, мистерия, остается в стороне: она вышла не из народных источников, в разрез и противоположность с 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 обрядовою игрой, введя ее в свой обиход, так и церковная драма пристраивалась к народным хоровым действиям в пору их разложения или забвения как один из элементов нового синкретизма¹⁵⁹. Когда в иных местностях Германии начальники двух народных трупп, исполняющих рождественскую мистерию, обмениваются загадками, препираются друг с другом в форме вопросов и ответов, нам ясно, что церковная драма примкнула к народному хоровому или амебейному действию. В Италии таков был, вероятно, первоначальный характер *maggió*: ветка майских обходов, игра и прение вроде тех, какие мы наблюдали в Германии; позже

189

maggió 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.

На почве хорического действия мы отметили постепенный процесс дезинтеграции и, в результате, ряды органических выделений и неорганических смешений; последние являются и живут спорадически, органические выделения вступили на путь развития. В последующей истории поэзии мы встречаем такие более или менее определенные типы, как эпическую, лирическую, драму; в каких отношениях стоят они к той синкретической, хоровой поэзии, формы которой мы вправе считать древнейшими? В какой последовательности развились они из этой протоплазмы, отвечая тем или другим опросам бытовой или общественной эволюции?¹⁶⁰

Вопрос этот занимал эстетиков и историков литературы; решения шли в уровень с теми или другими общими посылками, философскими взглядами и приращением материала сравнений, разрушавших старые обобщения, вызывая новые. На первых порах считались с 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 гомеровского 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 а posteriori <лат. – на основании опыта> философскою идеей. Таково построение Гегеля¹⁶¹. На первом плане эпос как выражение *объекта*, объективного мира, впечатление которого полонит не развитое еще сознание личности, подавляя ее своею массой. В другой исторической чередке личность начинает развиваться, и рост ее самосознания открывается в новой поэзии *субъекта*: лирике. Когда субъект окреп, является возможность критического отношения к миру объективных явлений, оценка человеческой роли в окружающем ее эпосе, страдательной или побеждающей, борющейся. Этому и ответило явление драмы, поэзии *объекта — субъекта*. С этой точки зрения драма могла представляться чем-то композитным, сводом, соединявшим результаты прежних воззрений и форм для выражения нового мирозерцания. «Драма — эпический ряд лирических моментов, — говорит Жан-Поль Рихтер, — в ней объективное соединяется с лирическим. Драматический поэт — суфлёр души.

Присутствие хора у древних было живою, цельною лирическою стихией. У Шиллера сентенции действующих лиц можно назвать маленькими хорами¹⁶². Насколько лирические партии хора в греческой драме участвовали в этом определении — ясно само собою.

Воззрения Гегеля надолго определили схематическое построение и чередование поэтических родов в последующих эстетиках. Примером может послужить <Каррьер>: «эпическая поэзия — заря культуры, первое слово, которым народ выражает свою сущность»; «можно сказать, что, с точки зрения искусства, драма представляет последний, вершающий здание камень, ибо она покоится на соприкосновении и слиянии эпических и лирических элементов, да и в историческом отношении является лишь тогда, когда последние уже развились. Самая прозрачная история искусства, греческая, доказывает это всего яснее: так, после Гомера и Алкея выступают Эсхил и Софокл, и в их трагедиях эпические партии в повествовании гонцов наслаиваются на лирические песнопения хоров¹⁶³. В другом своем труде¹⁶⁴ <Каррьер> уже делает слабую уступку явлению синкретизма, предварившего все последующее развитие, но драма по-прежнему является такою же композитной, как у <Жан-Поля>: в начале культуры поэтические роды еще не успели выделиться, дальнейшее развитие состоит в последовательном обособлении сначала

эпоса, потом лирики, которые под конец соединяются в органическое целое драмы. Художественная ее обработка — мировая заслуга греков, подвиг Афин после персидских войн. Для этого не только необходимо было предварительное развитие музыки и пластики, но и выделение из первоначального, безразличного единства поэзии, сначала эпоса, потом лирики; надо было прежде развить искусство рассказа, затем умение выражать настроение чувства, дабы то и другое соединилось в драме... Таким образом в Афинах слились, в создании новой художественной формы, ионийский эпос, дорическая хоровая лирика и эолийская лирика личного чувства¹⁶⁵. Подобные взгляды мы встречаем и в поэтике Ваккернагеля¹⁶⁶, у <Бенлева>¹⁶⁷ (le drame qui marie le lyrisme a l'épopée <фр. — драма, которая соединяет лиризм с эпопеей>), у Лакомба¹⁶⁸.

В стороне от этого построения, мирясь и не мирясь с ним, высказано было другое. Основано оно на б) *психологических* посылках, навеянных современным пониманием лиризма, которое и проецировалось <на> начало развития; туда же вело, быть может, и приравнение древнейшей гимнической поэзии, выросшей в обрядовой, хорической среде, к лирике личного чувства. Таково понимание Жан-Поля Рихтера: «Лиризм предшествует всем формам поэзии, так как чувство — мать, искра, зажигающая всякую поэзию, подобно тому, как лишенный образа огонь Прометея оживляет все образы»¹⁶⁹. В комментарии к своему переводу поэтики Гегеля Бенар¹⁷⁰ выразил свое несогласие с взглядом автора на более позднее будто бы развитие лирики сравнительно с эпикой: наоборот, на лирическую поэзию всегда смотрели, как на самую древнюю и общую форму поэзии: это — первый крик души к своему творцу, голос, поднявшийся из глубины сердца, движимого благодарностью и восторгом, выражение наивно-вдохновенной

мысли. Всюду лирическая песня предваряла эпическую. Подобные воззрения заявлял и <Бенлев> (Le lyrisme est la poésie des peuples qui n'en ont pas d'autre <фр. — лиризм — это поэзия тех народов, у которых нет другой поэзии>), их разделяют <Тальви и Шиппер, Вестфаль и Круазе, Реньо>¹⁷¹ и др. <Леон Готье> мотивировал их с обычным ему пафосом. «Представьте себе первого человека в момент, когда он вышел из рук своего творца и впервые окидывает взором свои недавние владения. Представьте себе, насколько возможно, живость и глубину его впечатлений, когда великолепие трех царств природы отразилось в умственном зеркале его души. Вне себя, опьяненный, почти исступленный от изумления, благодарности и любви, он поднимает к небу очи, которых никогда не удовлетворит зрелище земли; тогда, открыв в небе бога и воздав ему хвалу за красу и свежую гармонию его творения, он разверзает уста; он заговорит; нет, он запоет, и первая песня этого властителя мира будет гимн богу-творцу». Такие гимны он станет петь и впоследствии, славословя Создателя; таков древнейший поэтический род, который греки назвали 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 (ἔπαιον) о войнах, народных победах и невзгодах; начали с мифов, пока еще не проснулся исторический такт. Но и этою эпической поэзией не удовлетворились, она приедалась; хотелось чего-то более живого, захватывающего. И вот у некоторых поэтов явился замысел: вместо того чтобы воспеть гимн герою или поведать о его подвигах, они собрали своих друзей и сказали: ты назовешься именем такого-то лица, примешь его облик, его костюм, станешь говорить и действовать, как он: ты будешь Орестом, Агамемноном, Улиссом, Ахиллом, Гектором. — Люди приняли с восторгом эту новинку, заменившую рассказ действием — драму»¹⁷².

С подобным взглядом на хронологическое первенство лирики мы еще встретимся в одной из новейших работ, только мотивы будут другие, не навеянные идиллическим взглядом на первобытного человека с его воплями благодарности к творцу.

От увлечения нормами греческого развития, где на первом месте истории стоял эпос, и от психологически-отвлеченного предпочтения лирики, как естественного крика души, 1) *историко-этнографическая школа* выходила последовательно к понятию древнего хорового синкретизма (Мюлленгоф, Ваккернагель, фон Лилиенкрон, Уланд, Гейер и др.)¹⁷³, из которого развились поэтические роды. Уже <Бенлев>, стоящий за большую древность лирики, говорил о сплетении эпических и лирических элементов в поэзии первобытных народов (mais elle n'est cela que virtuellement pour ainsi dire <фр. – но она такова лишь потенциально>. Неопределеннее выразился Штейнталь: первые элементы поэзии и остальных искусств даны преданием (Sage <нем. – saga>) и культом. Гимн, стало быть,

192

лирика, эпос и драма, вначале почти нераздельные, выступают впоследствии, при благоприятных обстоятельствах, особо и самостоятельно. Как язык, миф и религия — создания народного духа, так и начала поэзии — в народной душе, выразившейся особенно в лирике, но всего ярче в эпосе¹⁷⁴.

Гастон Парис различает в первобытной поэзии два течения, лирическое и эпическое, смешанные, у иных народностей никогда не доходившие до дифференциации, выразившиеся в произведениях эпических по содержанию, лирических по форме. У народов с 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 эпике¹⁷⁵.

Так выяснилось, рядом с понятием синкретизма, и другое: понятие лирико-эпического жанра, как переходной степени развития. Остается по-прежнему открытым вопрос об относительной хронологии эпики и лирики. Исследователи отвечают разно: Лахман, Ваккернагель, Коберштейн, Мартин, Барч, фон Лилиенкрон, Вильманс ставят лирику позже эпики, Я. Гримм, Мюлленгоф, Шерер это отрицают. Разногласие объясняется тем, что в понятие древней лирики и эпики бессознательно переносятся моменты различной ценности, и что под лирикой одни разумеют не то, что другие¹⁷⁶.

Поэтика Шерера¹⁷⁷ пролила бы, вероятно, свет на многие из нерешенных вопросов, если бы не осталась наброском, остовом лекций, полным блестящих идей, но и недосказанностей. Шереру снилась поэтика будущего, построенная на массовом сравнении фактов, взятых на всех путях и во всех сферах поэтического развития; широкое сравнение привело бы и к новой, генетической классификации. Эта поэтика очутилась бы в таком же отношении к старой, законодательной, в каком историко-сравнительная грамматика к законодательной грамматике догриммовской поры. Все это остается пока и, вероятно, надолго останется — идеалом.

Шерер откровенно стал на синкретическую точку зрения, но не выдержал ее до конца, не выяснил моментов развития, когда из пестрой связи игровых проявлений выделяется то, что мы назовем поэзией, ячейкой поэзии. Предполагается вначале смешение поэзии — песни с музыкой и мимической пляской; для древнего периода, который мы пытались характеризовать, когда элемент слова отсутствовал в синкретической игре, либо выражался восклицаниями, можно сказать, что в впечатлении целого слово не играло определяющей роли. Шерер обобщает этот вывод с очевидно натяжкой: «поэзия не в одном только художественном употреблении речи», — говорит он и иллюстрирует его примерами: балета, обходящегося без слов, пантомимы, наконец средневековой мистерии, которая пелась и плясалась, производя художественное впечатление именно в этой связи, не одним только

словесным элементом. Отсюда вывод, что пантомима — поэтическое произведение без слов (ein dichterisches, poetisches Kunstwerk).

193

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 ритмическою хоровою песнею — сказка в прозе, начало эпики. Чередование стихов и прозы, встречающееся у разных народов^Р, понято как переходная степень эпического изложения; происхождения самой формы Шерер не объясняет: совершилось ли смешение сказа, партии корифея, с хоровым припевом, что могло бы повести к чередованию ритмических и неритмических партий? Дальнейшей формой будет эпическая песня в стихах, но не в строфах, ибо строфа развивается в хоровом исполнении, а эпическая песня, «эпос», как выражается Шерер, сказывается одним лицом, это его «индивидуальный подвиг». Любопытно, как объяснялась бы с этой точки зрения строфичность французских *chansons de geste*. Но лирика, при ее зарождении, оказывается таким же индивидуальным делом: кто-нибудь один выражал свою радость, удовольствие, эротические чувства; если у него были сочувственные слушатели, его настроение сообщалось и им; на этом основано наше участие к лирической поэзии вообще.

Начал драмы из элементов хоровой песни Шерер не касается вовсе; можно было бы ожидать несколько соответствующих указаний в отделе, посвященном «родам поэзии», но именно здесь автор оставляет историческую точку зрения для обычного схематизма, орудуя понятиями эпоса, лирики, драмы как чем-то объективно данным, строго определенным, в чем можно разобраться, плодя новые формальные категории. В эпосе подчеркивается, например, элемент повествования; сюда отнесены эпопея — и баллада и романс, отмеченные, впрочем, названием эпико-лирического рода. Целый ряд любовных песен с эпическою канвой подобает извлечь из отдела лирики и отнести к эпике; надо из лирики выделить все эпическое, хотя эпический рассказ может быть проникнут лирическими моментами. И в то же время широко распахиваются двери из лирики в драму: диалогические партии в лирике принадлежат полудраматическому роду, точно так же, как «молитва», «послание», «героида», хотя, сама по себе, она может носить и эпический характер и т.д.

Историко-сравнительная поэтика не осветила категорий формальной.

Книга Шерера вызвала более полемики, чем сочувствия. С нею мы вступаем в область новейшей литературы, посвященной интересующим нас вопросам. Я остановлюсь лишь на некоторых ее явлениях; в них старое и новое чередуются, эволюционная точка зрения с умозрительною, черпающею свои обобщения из современного художественного опыта. Я не отрицаю

194

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

^Р См.: <Веселовский А.Н. > Эпические повторения... <С. 95 след.>

Вернера («Lyrik» <«Лирика»>)¹⁷⁸; только полемизируя против Шерера, он делает замечание, что в эпике момент чувства, стало быть, лирический, кажется ему древнее повествовательного; вместе с Шерером он считает эротическое начало существенным в лирике эпохи зарождения. Для поэтических родов устанавливаются два деления: по содержанию и по форме. По отношению к первому следует отличать два рода: лирический и другой, для обозначения которого у нас, в сущности, нет соответствующего выражения; этот-то род и распадается по форме на два вида: эпос и драму. Как видно, первое деление основано не на процессе исторического развития, а на знакомом старой теории признаке не содержательно-психологического, а формального характера: что лирик выражает свои личные ощущения, тогда как задача эпического и драматического поэта изображение характеров, положений, действий других людей. Будто все это не вызывает и в личности поэта личной оценки, стало быть, и выражения индивидуального ощущения? Ведь и лирика, как понимает ее Вернер, лирика самонаблюдения предполагает раздвоение субъекта, часть которого и становится объектом анализа, не говоря уже о народной песне и той древнейшей, которую мы можем конструировать для начала развития, где для субъективного анализа в нашем смысле слова и не было места. — Это позволит нам устранить и другую характеристику, не оправдываемую ни психологическими, ни историческими фактами: будто лирика довлеет самой себе, одинокий жанр, *einsame Gattung*, тогда как эпос и драма предполагают общество, публику; они — *gesellige Gattungen* <нем. — публичные жанры>. Одинокая лирика «про себя» принадлежит эстетической абстракции, как школьному схематизму — установление 256-ти лирических родов. Из них лишь 16 признаются чистыми, беспримесными; для некоторых других допущено соприкосновение лирики и эпоса (знакомый нам лирико-эпический жанр) и предполагается несколько новых определений, например эпико-лирики для пьесы, в которой эпический элемент преобладает над лирическим (гётевская баллада «Der Fischer» <«Рыбак»>); или даже естественно-политической лирики (*Natur-politische Lyrik*) для политической сатиры Уланда («Schwindelheber» <«Мошенник»>). Это напоминает пастушеско-комические, историко-пастушеские и траги-комико-историко-пастушеские драмы, о которых говорит Гамлет¹⁷⁹.

<Валентин>¹⁸⁰ также недоволен ходячим распределением поэтических родов на эпiku, лирику и драматику и, не считая существенным их отличие по форме, строит свою теорию на понятии *Gattung*, обособляя таким образом эпiku, лирику и поэзию рефлексии. Но что такое *Gattung*? Это — *сущность содержания*, сюжета, столь тесно обусловленная природою, настроением поэта <...>, я сказал бы: его *особой апперцепцией 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* <нем. — ритмических строках> его прозы¹⁸¹. Этим устраняется категория формы.

Далее понятие *Gattung* двоятся: внешний мир действительности дает поэту объективное, эпическое содержание, он воспринимает его, разрабатывает субъективно, одолевая его рефлексией, извлекая из него момент чувства: материал лирики. Эпическо-объективное содержание является таким образом общим субстратом, художнику принадлежат рефлексия и чувство, и я устранил бы «эпическое» из понятия *Gattung*, но автор продолжает говорить о трех *Gattungen*, в сущности трех элементах, присущих в разных сочетаниях каждому поэтическому созданию. Именно разный характер сочетаний и привел его к установлению трех названных выше поэтических категорий: «Мы говорим об эпическом процессе, когда сообщаются представления с целью вызвать в нас такие же ощущения, какие вызвали бы в восприимчивой личности действия, возбудившие эти представления. Мы говорим о лирике, когда чувство, которое желают в нас возбудить, не возникает в нас непосредственно из представлений, а из такого же чувства, своеобразно

сложившегося в какой-нибудь личности и в этой своеобразности сообщающегося 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 прийти к такому определению поэзии, в котором расплываются его прежние понятия об «эпическом» как об одном из элементов, *Gattungen*, поэтического творчества — и как о субстрате действительности. Оказывается, что поэзия, как словесное искусство, — искусство эпическое, оно поднимается до лирики — музыки, лишь борясь с своим материалом; между ними — танец, который может быть и эпическим, и лирическим. Мы встречали в первобытной синкретической игре пляску в соединении с элементом действия, из которого разовьются впоследствии формы драмы; но до (художественной) драмы дошли не все народы, — говорит автор, — она не «истекает непосредственно из сущности поэзии», не род, а форма, которая одинаково служит и эпическому изображению, и лирическому чувству, и рефлексии.

Иное деление родов находим у Лакомба¹⁸² <...>. Стоит ли устанавливать их иерархию? — спрашивает он себя и отвечает положительно. Если с философской точки зрения их различие и может показаться бесполезным, то, во-первых, вопрос о преимуществе одного над другим неотделим от вопроса о прогрессе в литературе, во-вторых, самое существование жанров — исторический, социологический факт, одна из литературных институций, заслуживающих изучения. Мы ожидаем после этого заявления,

196

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 ее марионетки. Это — эпика; «логически» — это «смешанный род», *genre mixte*.

От отвлеченно-эстетических построений Вернера, <Валентина> и Лакомба, едва ли имеющих обогатить практическую поэтику, перейдем к некоторым работам, в которых поставлены были и обобщены вопросы поэтики исторической. Я имею в виду Якобовского¹⁸³ и Летурно¹⁸⁴.

Якобовский выступил в защиту *Urlyrik* <нем. — праэпика>, подчеркивая ее субъективное содержание на почве древнего ритмического синкретизма. Для него лирика — выражение, эмбрион зарождающегося субъективизма. Первобытный человек переживает приятные и неприятные ощущения; одни из них так и остаются непроизводительными, тогда как другие непосредственно переходят, каким-то психохимическим процессом, в лирику, когда особенно сильный аффект выведет человека из состояния душевной косности. Лирика является таким образом выражением ненормального состояния сознания; ее материал — приятные и неприятные ощущения; форма — звуки, междометия; если бы сравнительное языкознание поставило себе задачей изучить восклицания, общие всем языкам, мы открыли бы в них следы первоначальной лирики. Эмоциональный момент восклицания указывает на пение, содержательный — оформлен в слове; отсюда положение, что поэзия (?), слово и

пение — три ветви, выросшие из одного корня. Поэзия упомянута раньше времени: пока мы на почве восклицаний; ими достигается такой же катарсис приятных и неприятных ощущений, как движениями сердца, дыхательного аппарата, мускулов на ходу, в пляске. Начала лирики в связи с пляской, с пляской ритмической. Автор останавливается на физиологическом значении ритма, симметрии, играющих роль и в мире животных, где то и другое служит и подобием, и приманкою в пору случки. Ритмический характер первобытной лирики стоит в связи с ритмом сопровождавших ее плясовых движений; повторение движений вызывало и соответствующее повторение лирических звуков, восклицаний: это зародыш стиха; повторение одной и той же мысли, выраженной в тех же однообразных звуках, — начало лирической песни;

Удовольствие, какое находили в сложении одинаковых звуков, поддерживалось другим, умением воспроизводить уже сложившиеся, затверженные, в чем мы усмотрели выше начинающийся рост предания.

197

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 Na-turgefühls*), когда рядом предполагается лирика аппетита. Что касается любви, основного мотива древнейшей поэзии, по мнению Шерера и Вернера, то эта категория у места лишь в том случае, если мы ограничим ее понятием физиологической, обрядовой эротики. Уже не раз этнографы замечали теоретикам поэзии, что собственно любовные песни не принадлежат к той поре развития, которую имеет в виду автор: в рамки его субъективизма и выражавшей его <пралирики> не укладывается поэзия личного чувства.

Первобытная поэзия была чисто субъективною (*Urpoesie war reiner Subjektivismus*), — повторяет он в одной из последних глав, т.е. была одиноко-лирической, ибо публики — нет. Нечто подобное проскользнуло перед нами и во взглядах Шерера и Вернера. Предполагается, что первобытный человек жил как-то особью (у Якобовского — в домах; это пещерный-то!) и мог одиноко предаваться своим ощущениям. Затем явилась первая публика — женщины; если певец обращался к ней, он уже был эпиком; если она ему отвечала, то выходил диалог, начало драмы.

Так легко устанавливается порядок эволюции, если забыть, вместе с автором, сообщенные им же факты и объективные выводы. Субъективная лирика кликов и воплей удовольствия или боли понятна, как физиологический субстрат языка и поэзии, но отсутствие публики, т.е. себе подобных, предполагает исторические отношения, мыслимые разве в отвлечении. Далее представления групповых особей мы в истории человечества возойти не можем; язык, поэзия, обряд (на обрядовую сторону древней поэзии Якобовский не обратил внимания) указывают на общение, «публику», и это сразу вводит нас в отношения синкретизма, с лирикой его возгласов, с обрывками эпического сказа и ритмическим действием. Здесь точка отправления для дальнейшего развития.

Так понят этот вопрос и в компилятивном труде Летурно: развитие идет от драматических игр и забав (у первобытных и древних народов) к неразвитым еще формам драмы, от которой мало-помалу отделилась лирика. Я не останавлиюсь на разборе этой книги, лишенной самостоятельных взглядов; Матов¹⁸⁵ попытался соединить их с теорией Якобовского, отвечая на вопрос: эпос ли древнейший род поэзии? Ответ едва ли из удачных. Поэзия, — говорит автор, — первоначально связана с мимикой и танцами: драматические начатки, проявлявшиеся в глубокой древности в играх и процессиях. Из этой связи выработались и стали особо лирика и эпос, и когда развитие коснулось мимики и музыки, стал возможен и новый организм — драмы. Это напоминает ее определение у <Жан-Поля>: эпический ряд лирических моментов. Первою выделилась лирика — и мы впадаем в

субъективную <пралирику> Якобовского с моногамией, как древнейшею формой брака: публики нет, жена — первая публика для лирика-мужа;

198

отсюда, как у Якобовского, выход к эпосу и драме: «всякий раз, как только жена отвечает мужу не только мимикой, но и словами, лирическая поэзия делает шаг к эпосу и получает в то же время драматическую форму». Но ведь драматическая форма уже дана в первобытном синкретизме, из которого выросла <пралирика>? И далее мы не выходим из противоречий: лирика сделала шаг к эпосу и драматической форме, «но настоящая эпика развивается лишь тогда, когда из семейства образуются роды. Тогда не только чувство любви, но и другие чувства заставляют человека делиться своими впечатлениями с другими, а это вызывает подражание; таким, может быть, смутным желанием звуками и движениями произвести то же чувство, которое создало эти звуки и движения у того, кто первый их произнес, объясняются общественные хороводы, и песни у первобытных народов». Стало быть, опять новообразование драматической формы, уже дважды являвшейся на очереди развития.

Матов не согласен с «философами-археологами» (Миклошич), полагавшими, что «первоначальная поэзия была эпической, так как древнейшею формой общественной жизни был род (союз, задруга, клан и др.), и, таким образом, не было места для индивидуальности, для лирической поэзии». Опровергая это воззрение, автор ломает меч и над своим собственным, усвоенным от Якобовского. Последний допускает, «что до образования общества человек был самостоятельной единицей; следовательно, индивидуальность была только во время периода неустройства, и только в это время процветала лирика. Но, может быть, человек был стадным общественным животным — тогда куда же отнести первичную лирику?» И автор сразу переносит нас от лирики прачеловека к лирике рода: «одно забывали в таких рассуждениях, — продолжает он, — если исчезает (?) личность в задруге, роде, то все же остается некоторое личное сознание, а последнее, в более сильных (?) формах, и есть родовое, общее. Целый род имеет одинаковые интересы, одну мораль, веру и чувства, и это лучшие условия для лирических произведений, которые создаются отдельными личностями, но воспроизводятся целым родом и понятны каждому его члену. И Летурно допускает такой именно *lyrisme du clan* <фр. – лиризм клана>... В Греции... существовали хороводные песни лирического характера, и только позднее развивается эпос. Как все эстетические игры и забавы австралийцев, так и песни их, соединенные с хором и мимикой, обнимают целый клан, среди них имеются и лирические (?). Папуасы, у которых хоры являются для изображения всяких важных общественных событий, как жатва, война и проч., сопровождают хор словами, которые, хотя (?) ведутся в диалогической форме между начальником и родом, но, в сущности, выражают воинственное (т.е. лирическое?) настроение рода и пр. В позднейшем периоде времени, когда явилась частная собственность, частные интересы... когда образовались разные классы, разные убеждения и проч., явилась другая лирика, главное содержание которой — любовь».

Кажется, сам автор не пришел к какой-либо ясной, генетической формулировке своих воззрений. Его последние выводы всюду ставят вопросы:

199

«необходимо признать, что только в усовершенствованной форме драма — самый молодой род поэзии, а в форме начальной она могла явиться очень рано». Лирика по-прежнему — главное содержание первичной поэзии; «говорю — главное, потому что и эпические творения создавались тогда, когда образовывались род и семейство, что видим из наблюдений (?). Позднее, вследствие долгого промежутка времени и при известных (?)

обстоятельствах, мог возникнуть и создаться чистый (?) эпос, в то время как чистый (?) лиризм свойствен самой глубокой древности».

Мне остается сказать еще несколько слов об одном учебнике поэтики и одной новейшей попытке основать ее на исторических данных. Краткий обзор Боринского¹⁸⁶ ставит лирику во главе развития, не без неясностей: чистейшее выражение поэзии в лирике, — говорит он, — в лирике, еще не окутанной внешним, фактическим материалом эпоса и драмы; сам поэт — герой своей песни; это переносит в первобытную поэзию понятие современного, старающегося отрешиться от окружающего, индивидуализма. Далее мы узнаем о хоровой песне (Chorlied), как об явлении уже более позднего порядка: хоровая песнь — это единение, слияние лирических моментов <...>, не слияние, а первоначальный синкретизм эпических и лирических начал. Этот-то сводный хор и разложился впоследствии в греческую и средневековую церковную драму; пора <Ренессанса> выработала из нее оперу.

В <...> книге Брухмана мы не найдем оправдания ее второго заглавия: <<Поэтика. Учение о поэзии>>¹⁸⁷. Исходной точкой является синкретизм песни и пляски в его древних и новых проявлениях, но идея эволюции намечена слабо, и указания практической поэтики занимают оставленное ею поле. Первым сказалось в песне чувство; «эту субъективную непосредственность мы называем лирической»; не следует представлять себе эту первобытную песню в формах нашей любовной, предполагающей двойственность участвующих лиц, либо в виде соло с поддержкой хорового припева; всякий был личным творцом своей песни, хотя пел не один, а в присутствии других. Нетрудно угадать поводы к такому построению: надо было спасти в период хоровой песни субъективизм лирики, причем субъективизм смешивается с единоличным почином, творчеством певца; но 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 помянуть 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»

200

Байрона — рефлексия в формах фантастической драмы, «Королева Маб» Шелли — эпос в драматической форме и т.п.⁹

5

Предложенный разбор некоторых выдающихся трудов, посвященных вопросам поэтики, выяснил положение дела: вопрос о генезисе поэтических родов остается по-прежнему смутным, ответы получились разноречивые. Если далее я пытаюсь предложить свой ответ, то, разумеется, под опасением прибавить одно гипотетическое построение к другим. Я обойду период восклицаний и бесформенных зародышей текста и начну с более развитых форм хорической поэзии.

⁹ Уже во время печатания этой статьи явилась поэтика Евг. Вольфа (*Wolf E. Poetik. Die Gesetze der Poesie in ihrer geschichtlichen Entwicklung. Oldenbg. u. Leipzig. 1899*).

Представим себе организацию хора: запевала-солист, он в центре действия, ведет главную партию, руководит остальными исполнителями. Ему принадлежит песня-сказ, речитатив, хор мимирует ее содержание молча, либо поддерживает корифея повторяющимся лирическим припевом, вступает с ним в диалог, как, например, в дифирамбе Вакхилида¹⁸⁸. В греческом дифирамбе и пэане¹⁸⁹, в известную пору его развития, как и в гимне Гераклу Архилоха¹⁹⁰, песню вчинал и вел (*ἐξάρχειν*) корифей, участие хора обозначается словом (*ἐφθυμνιάσειν*) <подхватывать припев>.

Итак: песня-речитатив, мимическое действие, припев и диалог; в началах драмы мы найдем все эти моменты, разнообразно выраженные, с тою же руководящею ролью певца-корифея. Мы видели, что австралийская пантомима сопровождалась песней распорядителя-запевалы, пояснявшего ее содержание; на Яве в его руках <либретто>, исполнители выражают его суть жестами и движениями. Средневековые люди представляли себе в таких именно чертах исполнение классической драмы: кто-нибудь один, *recitator* <лат. — чтец>, говорил диалогический текст за актеров, игравших молча. В рукописях Теренция¹⁹¹ встречается такая картинка: в небольшом домике сидит <чтец> Каллиоппий, он высунулся из него с книгой в руках, перед ним скачут и жестикулируют четыре пестро одетые фигурки, в масках и остроконечных шляпах, <...> унаследованных нашими потешниками и клоунами от древних комиков. Отразилась ли в таком представлении драмы, как театра марионеток, память об исполнении трагедии и пантомимы императорской поры, с их разделением слова и мимики, или это представление поддержано было и народным игровым преданием? На испанской народной сцене *un músico* <исп. — музыкант> поет романс, и по мере того, как он поет, соответствующие лица выходят на сцену, выражая жестами сюжет песни.

Руководящая роль корифея удержалась и в тех случаях, когда хор участвовал в игре не только мимикой, но и словом. В греческой драме

201

актер произносит иногда пролог, в индийской дирижер играет сам, вводит на сцену актеров, является истолкователем действия, как и в средневековой мистерии есть *evocator* <лат. — вызывающий>, объясняющий публике в каких обстоятельствах и почему действующие лица будут держать те или другие речи.

Все это — выродившиеся и развитые формы старых хоровых отношений; ими объясняются и следующие факты, в которых, к сожалению, не ясно распределение партий сказа и песни. В Нормандии песня заодно поется, сказывается и пляшется: *danser, dire et chanter* <...>

Позже формула <плясать, сказывать и петь> устраняется другой: *dire et chanter, singen und sagen* <фр., нем. — сказывать и петь>. Она знакома старофранцузскому и средневерхненемецкому, литературным, не песенным эпосам, не отвечая их изложению. Либо это архаистическое выражение, уцелевшее из хоровой поры и отвечавшее древней смене речитатива-сказа и припева, либо наследие единоличных певцов, которые сказывали и пели, захватывая порой и партию хора, <припев>.

Когда партия солиста окрепла, и содержание или форма его речитативной песни возбуждала сама по себе общее сочувствие и интерес, она могла выделяться из рамок обрядового или необрядового хора, в котором сложилась, и исполняться вне его. Певец выступает самостоятельно, поет, и сказывает, и действует. В рассказе сан-галленского монаха лонгобардский жонглер поет сложенную им песню и вместе с тем исполняет ее оркестрически (*se rotando* <лат. — кружась>) в присутствии Карла Великого. Может быть, мы вправе предположить в данном случае не народный тип, выродившийся из хорового обихода, а тип захожего фигляра, мима; позднейшие 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 <...>. Такого

единоличного певца-актера, изображавшего типы и разыгрывавшего диалогические сценки, знали и средние века <...>. Отсюда развился литературный жанр драматического монолога: практика и поэтика индийского театра оформила его под названием <бхана>; для средних веков типом может служить «Le Dit de l'herberie» <<Сказ о травах» Рютбёфа> (XIII века) и «Le franc archer de Bagnolet» <<Вольный стрелок из Баньоле»>¹⁹².

В подробностях такой личный сказ-песня мог разнообразиться. Сказывали — пели и подыгрывали сами себе; в таких случаях певец сначала пел строфу, затем повторял ее мелодию на инструменте. Так до сих пор поют итальянские народные певцы, так пели, вероятно, и средневековые эпические песни. Бретонские и уэльские <лэ>¹⁹³, в сущности, мелодии, исполнявшиеся на *gote*¹⁹⁴ слова служили как бы объяснительным к ним текстом; и теперь еще в Уэльсе мелодию играют на арфе, и певец импровизирует текст на музыкальную тему. Либо сказ и аккомпанемент распределены между разными лицами <...>; жонглёр подыгрывал трубадуру; то же было во Франции и Германии. При таком исполнении получалась бóльшая свобода

202

для мимического действия; в жонглёрском репертуаре такое распределение могло быть обычно: так действуют и наши скоморохи; у Понтано¹⁹⁵ (в его диалоге <<Антоний»>) является *histrion personatus* <лат. — актер в маске> и вместе с ним певец, которого он перебивает своими шутками; когда грузинские мествыре <волынщики> ходят вдвоем, один из них играет на гуде (род волынки), другой поет о подвигах своих соотечичей, о минувших бедствиях страны, рассказывает легенды, славит природу своей Карталинии, импровизирует приветствия слушателям, порой пляшет, и паясничает, и падает в грязь им на потеху. Греческие гилароды (= симоды) и магоды (= лизиоды)¹⁹⁶ принадлежат к тому же типу: кто-нибудь подыгрывал, гиларод, в торжественной белой одежде, с золотым венком на голове, исполнял оркестрически сцены серьезно-балладного содержания <...>, магод выступал в женском костюме, и сценки его — бытовые <...>: он мимировал неверных жен, сводень, человека навеселе, пришедшего на свидание с своею милою <...>. О Ливии Андронике¹⁹⁷, родоначальнике римской литературной драмы, говорят, что вначале он сам пел и мимировал действие, но, потеряв голос, разделил роли, предоставив себе лишь молчаливую игру.

До сих пор дело шло о выделении одного певца, уносившего с собою речитатив и вместе с ним предание хора: <сказывать и петь>. Но мы предположили выше, что выделялись порой и два певца, что дихория создавала амебейность, антифонизм, до сих пор дающий формы народной лирической песне. Амебейное начало обняло и гимнические агоны¹⁹⁸, и шуточные прения, и обмен загадок и диалогические сценки. Вспомним мифы о состязании Аполлона и муз с тем или другим певцом¹⁹⁹ (отразившие, как полагают, замену одного музыкального лада другим), потешные препирательства скоморохов у Горация (<<Сатиры»>, I, 5, 51)²⁰⁰, жанр идиллии и эклоги, агоны греческой комедии, парное выступление комических типов в эпизодах у Плавта²⁰¹ и в итальянской народной шутке; второго актера (*stupidus* <лат. — глупец>) при главном в исполнении римских мимов, прения пастухов в старофранцузской мистерии, немецкое *Kranzsingen* <песнь о венке> и т.п. В амебейный репертуар входили и эпические сюжеты: в чередовании певцов, воспринимавших один другого, мог развиваться один и тот же песенный сюжет[†]. <...> Есть факты, свидетельствующие, что амебейный способ исполнения эпических песен существовал и еще существует в народной практике. К примерам, приведенным мною при другом случае, присоединю и следующие. Якутские былины — олонго — пелись встарь несколькими лицами: один брал на себя рассказ (ход действия, описание местности и т.д.), другой — роль доброго богатыря, третий — его соперника, остальные пели партии отца, жены, шаманов,

[†] См.: <Веселовский А.Н.> Эпические повторения... <С. 78, 93-94 след.>

духов и т.п. Теперь чаще случается, что один певец исполняет все партии. Я напомнил при другом случае^s индийскую легенду о Куца и Lava <Куше и Лаве>,

203

близнецах, сыновьях Ситы и Рамы, учениках Вальмики²⁰², которым он передал свою поэму, дабы они пели ее вдвоем. <Кушилава> — профессиональный певец, рапсод, актер; <бхарата>²⁰³ соединяет ту и другую профессию. Те и другие ходили партиями. <Кушилавы> пели про деяния Рамы, сыновья которого были покровителями их корпорации, <бхараты> — о приключениях Пандавов²⁰⁴. Сказывая, они распределяли между собою роли, отличали их костюмами и особыми приметами; стало быть, сказывали амебейно, антифонически в связи эпопеи. Текст «Махабхараты»²⁰⁵ указывает на такое изложение: нет стихов, внешним образом связывающих одну речь с следующим ответом, а вне метра чередуются указания: такой-то, такая-то сказали. Не намекает ли такой распорядок на древность антифонизма как принципа эпического изложения? Так могли сказываться некоторые диалогические песни «Эдды». <...>

Я рискну поставить вопрос: не упорядочил ли Солон²⁰⁶ или Гиппарх²⁰⁷ лишь старый прием сказа, когда обязал рапсонов эпоса так излагать гомеровские поэмы <...>, чтобы один продолжал, где останавливался другой («Диоген Лаэртский. I. 57; Платон. «Гиппий»> 228b)? В таком случае это было бы не нововведение, а восстановление нарушавшегося, быть может, обычая.

В чередовании певцов отдельные песни свивались (*ῥάπτεισθαι*) в целое, *οἶμη*, в полные ряды (*οἶμος*) песен, сплетенных друг с другом. <...> Легенда о состязании Гомера и Гесиода, относящаяся ко времени императора Адриана²⁰⁸, напоминает прения загадками и правилами житейской мудрости, какие до сих пор в ходу, например, на Кипре и в Германии, отразилась в песнях и сказках и в диалогах стихотворной «Эдды»; но есть в этом памятнике и эпическая часть, только сведенная к игре остроумия, к находчивости, с которою певец досказывает фразу или положение, недосказанные в стихе соперника. Что всего лучше смертным? — спрашивает Гесиод. Не родиться, а родившись скорее перейти врата Аида, — отвечает на первый раз Гомер; во второй: лучшее — сознание меры. Спой мне не о том, что было, есть или будет, а о чем-нибудь другом <...> — Никогда звонко бегущие кони не будут разбивать колесниц у гробницы Зевса, состязаясь в победе (гробницу Зевса предполагали на Крите; певец в это не верит). Из эпической части прения выбираю несколько примеров: (Гесиод) Взяв в руки стрелы против пагубного рода гигантов, (Гомер) Геракл снял с плеч изогнутый лук; (Гесиод) Совершив трапезу, они в черном пепле собрали белые кости Диева умершего (Гомер) сына, отважного Сарпедона, богоравного и т.п.

В такой амебейности, в подхватывании, обратившейся теперь в игру, но когда-то служившей и новообразованию эпического *οἶμη* <целого>, в диалогическом моменте я искал объяснение некоторых явлений эпической стилистики. Пели попарно, сменяя друг друга, подхватывая стих или стихи, вступая в положение, о котором уже пел товарищ, и развивая его далее. Песня слагалась в чередовании строф, разнообразно дополнявших друг друга, с повторением стихов и групп стихов, которые и становились исходным пунктом новых вариаций. Либо могли чередоваться таким же

204

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,

^s <Там же. С. 93-94>

манера которых сохранилась в приемах и изложении старофранцузских *chansons de geste*, с их строфичностью и рядами *couplets similaires* <фр. — сходных строф>; следы второго — в несколько загадочном <«Окассен и Николлет»²⁰⁹, с перебоем прозаических и стихотворных партий, то вступающих друг в друга, то последовательно развивающих нить действия. Я назвал этот памятник загадочным: его текст пелся и сказывался, как явствует из написаний, не уясняющих вопроса: делалось ли это одним лицом, или двумя, или несколькими. <...>

Если строфичность и захватывающие, непосредственные повторения одних и тех же стихов и положений указывают на амебейное, многоголосное исполнение, то песня единоличного певца — развитие хорового речитатива — должна обойтись без захватов такого рода, и ее бродячие повторения-формулы принадлежат к явлениям более позднего порядка, к установившимся в песенной практике общим местам эпического стиля. Сравните какой-нибудь эпизод песни о Роланде с связным, словоохотливо-ширящимся изложением, например, русских и сербских былевых песен, и разница бросится в глаза. Я не решусь отнести 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, а их стиль мог испытать ряд формальных изменений.

Гомерические поэмы не строфичны; строфичны некоторые песни стихотворной «Эдды», приписанные старым народным сказителям, — *pulir* <...>.

6

Мы снова пришли к вопросу, уже затронутому нами выше: об обособлении отдельных песен из воспитавшей их хоровой. На этот раз я имею в виду *форму, стиль* тех песен, которые, за неимением более подходящего названия, принято называть *лирико-эпическими*. В общих чертах определения все согласны: повествовательный мотив, но в лирическом, эмоциональном освещении. Сюда относят древнегреческие номы²¹⁰ и гимны, те и другие вышедшие из хорового исполнения к единоличному; но сохранившиеся отрывки и образцы слишком немногочисленны и уже испытали личную, литературную обработку, почему и не показательны в нашем вопросе. В ту же категорию помещают и северные баллады и старофранцузские <песни за пряжей>, *chansons d'histoire* <фр. — повествовательные песни>; говорят и о лирико-эпическом характере «Калевалы»²¹¹. Все дело в том, как понимать, как формулировать лирический элемент этих песен, и чем первоначально он выразился. Знакомый нам состав хорической поэзии и типы современной балладной песни позволяют ответить на это теоретически

205

Эпическая часть — это канва действия, лирическое впечатление производят то тормозящие, то ускоряющие его захваты, возвращение к тем же положениям, повторение стихов <...>

<Припев> хора также переселился в лирико-эпическую песню, как ритуфель, как настраивающий эмоциональный возглас; рефрен хорового пэана: *ὦ παῖαν* — остался за народными монодическими. Для той поры зарождения, какую мы себе представляем, нет еще унаследованного традицией стиля, нет эпического схематизма, нет типических положений, которые позднейшая эпика будет вносить в изображение любого события, нет приравнения воспеваемого лица к условному типу героя, героизма и т.п. Песня ведется нервно, не в покойной связи, а в перебое эпизодов, с диалогом и обращениями и перечнем подвигов, если их подсказывает сюжет, <...>. Вот, например, песня (военная или похоронная) североамериканских индейцев: песня о поражении и надеждах, что новое поколение подрастет и выступит на смену побежденных.

«В тот день, когда наши воины полегли, полегли, — Я бился рядом с ними и, прежде, чем пал, — Чаял отмстить врагу, врагу!

В тот день, когда наши вожди были сражены, сражены, — Я бился лицом к лицу во главе моей дружины. — И моя грудь истекла кровью, кровью!

Наши вожди более не вернутся, не вернутся. — А их братья по оружию, которые не могут показать рану за рану, — Словно женщины, будут оплакивать свою судьбу, свою судьбу!

Пять зим на охоте мы проживем, проживем, — Тогда снова поведем в битву наших юношей, когда они станут мужами, — И кончим жизнь, как наши отцы, как наши отцы!»

<...>

Таков мог быть, в своей свободной разбросанности, склад эпико-лирической песни, когда она вышла впервые из хоровой связи. Позже эта разбросанность придет в известный порядок, 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, засияли оттого и море, и все побережье. — Пойдем-ка, детки, пойдем, палликары, заберем что там светится впереди. Коли золото то будет, наше сообща будет, коли железо, пригодится на каравелу, коли девушка, — достанется нашему капитану. — По воле Божией и пресвятой Богородицы то была девушка, капитану она и досталась».

Более полное развитие схематизма представляют финские эпико-лирические песни, многие из которых вошли в искусственный свод «Калевалы». Это обрядовые руны, раздающиеся на свадьбе, заплачки, руны-заклятия, магические. Песня исходила из обряда в почти готовых эпических

формах; я имею главным образом в виду выделение песен мифологического содержания. О строении заговора мне не раз приходилось говорить: его эпическая часть влияет на демонические силы природы рассказом об их деяниях, либо знахарь достигает того же путем насилия, проявлением 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* <фр. – легенды о происхождении> — один из мотивов эпической части заклинания: заклинают железо, огонь, медведя и т.д. и рассказывают о его происхождении. Руна о Сампо²¹², символ аграрного благоденствия, пелась при посеве и пахоте: сказывали о том, как создано это чудо и как его раздобыли. Выше мы видели русскую мимическую игру — песню о варении и действии пива, финская руна поет о его изобретении:

Хмель родился от гуляки,
Малым был он брошен в землю,
Малым в почву был положен,
Как змея он брошен в землю
На краю ручья Калевы,
На краю поляны Осмо;
Там подрос молодой отросток,
Поднялся зеленый пруттик,
Потянулся по деревьям,
Поспешил к вершине прямо.
А ячмень просеял старец,
Старец счастья в поле Осмо;
Хорошо ячмень родился,
В вышину прекрасно вырос
На конце поляны Осмо,

На полях сынов Калевы.
Мало времени проходит,
Зажужжал там хмель в деревьях,
Говорил ячмень на поле
И вода в ручье Калевы:
«Так когда же мы сойдемся
И пойдем один к другому?
В одиночестве нам скучно,
Двум, троим жить вместе лучше».

Тогда Осматар берет шесть зерен ячменя, семь концов у хмеля, восемь ложек воды, ставит все это в котле на огонь; но ее пиво не бродит. И вот, взяв в руки щепку и потеряв ее о верхнюю часть бедра, она создает векшу и говорит ей:

Векша, золото в высотах,
Цвет холмов, земли веселье!
Побеги, куда пошлю я.

207

Она посылает ее достать сосновых игл, тонких ниточек еловых; положила их в пиво, но оно не поднялось; куница, созданная из лучинки, принесла дрожжей из медвежьей берлоги, пены, что льется из медвежьей пасти, и опять не забродило пиво, пока третье создание Осматар, пчелка, сотворенная ею из стручечка, не прилетела к ней с медом. Как положили его в ушат,

Пиво пенится до ручек,
Через край оно стекает,
Убежать на землю хочет
И упасть стремится на пол.

Это уже почти традиционный эпический стиль, медленно текущий в ряду тавтологий, систематизирующий (см. троичность: хмель, ячмень, вода; сосновые иглы, дрожжи, мед), любовно останавливающийся на всякой подробности. Так и в следующем заговоре-руне «от колотья»: Вырос дуб такой высокий, что его ветви затемняли солнце и луну, запирая в небе путь облакам. Никто не в силах свалить его; тогда из моря вышел карлик, с топором на плече, с каменным шлемом на голове, в каменных башмаках. По третьему удару он свалил дуб; вершиной к востоку, корнем к западу, он лежал вековечным мостом, ведущим в мрачную Похьолу. Щепки, что упали в море, ветер отнес в неизвестную страну, где живет злой дух <Хииси>; его пес схватил их своими железными зубами и отнес к деве <Хииси>. Посмотрела она на них и сказала: Из них можно что-нибудь поделывать; если отдать их кузнецу, он сработает из них плуг. Слышал это злой дух, понес их к ковачу, велит наделать из них стрел, чтобы колоть людей, и коней, украсил их перьями; а чем их прикрепил? Волосами девы <Хииси>; как закалил? Змеиным ядом. Стал он пытаться их на своем луке: первая стрела полетела к небу так высоко, что потерялась; другая — в землю так глубоко, что ее нельзя было доискаться; пустил он третью, и она пролетела сквозь землю и воды, горы и леса, задела камни и угодила в кожу человека, в тело несчастного.

Эпическая часть заговора естественно выделялась из его состава; так старогерманский *spell*, заклинательная формула, обособился впоследствии в значении поучения, побасенки, сказки.

Выше, говоря о фамильных особенностях древней лирико-эпической прозы, я назвал старофранцузские <песни за пряжей> и северные баллады. Это дает мне повод оговориться: не все песни сходного стиля подлежат одинаковой хронологической оценке; необходимо отделить содержание от отстоявшейся в предании формы. Песни, близкие к событиям, волновавшим народное чувство, невольно принимают лирический колорит; таковы малорусские думы, за вычетом испытанного ими школьного влияния; но такие песни могли

выразиться в форме, уже определенной предыдущим развитием лирико-эпической поэзии, как, с другой стороны, та же готовая форма могла облечь сюжеты, не вызывавшие, по-видимому, лирического настроения.

208

На севере, например, поют лирико-эпические баллады, с припевом И подхватами, на тему сказаний о Нифлунгах²¹³; эти сказания известны северной старине, стихотворной «Эдде», но там их стиль и метрика другие. Восходит ли современная баллада к какой-нибудь заглохшей форме хорического, позднее лирико-эпического исполнения, или она усвоила порознь и сюжет, и стиль, и ее генеалогия смешанная?^t

Содержание сообщенной выше финской заговорной руны — легендарно-мифическое; таковы должны были быть сюжеты лирико-эпических песен у племен, не тронутых бытовыми волнениями, распрями враждующих родов или теми, которые неизбежны на меже двух племен. Эти распри создавали новые интересы, столкновения объединяли племенное сознание; создавались лирико-эпические песни-кантилены, международные (если можно говорить о народности) в том смысле, что там и здесь попеременно пели о победах и поражениях, выходили на сцену, в освещении хвалы, порицания или страха, одни и те же имена витязей, вождей; вокруг них собран интерес, вокруг них их боевые товарищи, дружина, о них слагаются песни брани и мести, поминальные, величальные; поются и циклизуются, притянутые тем или другим решающим событием, славой одного имени. Такую *естественную циклизацию* следует представить себе уже в лирико-эпическую пору: слагались, вызванная *ex tempore* <лат. — внезапно> одним и тем же фактом, подвигом, не одна песня, а несколько; одни из них забывались, другие переживали, переходили из одного поколения в другое вместе с памятью подвига, что предполагает и его ценность в глазах потомства, и начала исторической традиции, родовой и народной. Разумеется, в следующих поколениях эти песни не могли вызывать тех жгучих аффектов горя и 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

209

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 которой отливаются и позже воспоминания о витязях новых поколений. Так, в пору

^t Форма занесенная (из Германии) ?

феодалного эпоса и легенды, держались в памяти и подражании постоянные образы идеального подвига и подвижничества, и *chansons de geste* и житие складывались в бессознательном повторении старых идеалов.

Рядом с общими местами содержания, отвечая им, развилось такое же явление в области *стиля*: он стал *типическим*, тем, что я выше назвал эпическим схематизмом. У певцов свой песенный «Домострой»²¹⁴, отражение, иногда застывшее, бытового: герои определенным образом снаряжаются к бою, в путь, вызывают друг друга, столуют; один, как другой; все это выражается определенными формулами, повторяющимися всякий раз, когда того потребует дело. Складывается прочная поэтика, подбор оборотов, стилистических мотивов, слов и эпитетов; готовая палитра для художника. При данных условиях продукция певца напоминает приемы *commedia dell'arte* <ит. — комедии дель арте>²¹⁵: дано коротенькое <либретто>, знакомы типы Арлекино, Коломбины, Панталоне; актерам предоставлен определенный всем этим диалог и свобода *lazzi* <ит. — шуток>. Певец знает песни, характерные черты действующих лиц, все остальное доскажет его поэтика; тот же или другой певец пропоет ту же песню в другой раз иначе; разница будет в подборе некоторых общих мест, в забвении того или другого эпизода <либретто>, но существенное повторится. Устойчивость такого стиля — в *певческом*, я бы сказал — *школьном, предании*. Когда на финских свадьбах и других народных празднествах раздаются руны, тот, кто в таких случаях услышит незнакомую песню, старается ее запомнить, но, повторяя ее перед другими, скорее держится ее содержания, чем буквальной передачи: то, чего он не запомнит слово в слово, он споет своими словами, и часто даже лучше, чем сам слышал. За него говорит сложившаяся стилистика.

Мы на почве *этики*: ее носители — родовые, дружинные певцы, знатоки родовых исторических преданий, греческие аэды²¹⁶, англосаксонские и франкские *scopas*, позже — певцы другого разбора, смешавшиеся с захожими *joculatores* отжившего греко-римского мира и принявшие их название: *jongleurs, spielleute*. Им принадлежит и дальнейшее претворение традиционной поэзии. Они бродили, слышали и знали много песен, спевали их подряд, и на смену генеалогической циклизации явились спевы песен, сложившихся порознь и в разное время. Хронология не мешала — песня создавала свою: Карл император заслонил собою молодого короля-начинателя, и песнь о Роланде уже знает его венчанным имперскою короной; его враги баски, саксы одинаково обратились в сарацинов²¹⁷; в рассказ о событии вносились лица, не современные друг другу и т.п.; «свиваются оба полы времени». Рядом с бессознательным нарушением хронологии столь же естественным следствием такого рода спевов явилась попытка наново мотивировать связь спетых вместе действий, начатки 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 психологии^u и ритмики. Как у Карла двенадцать пэров, так и у сарацинского властителя; поражение врага двойится, того требовал и стиль, и народное самосознание. В дошедшей до нас песни о Роланде Карл не только разбивает Марсилию, но впоследствии еще и полчища Балигана; рассказ о последнем признают позднее включенным в текст песни о Роланде из поэмы, рассказывавшей именно о Балигане²¹⁸. Интерполяция <лат. — вставка в текст> доказывается противоречиями содержания и неловкостью спая, но ничто не мешает предположить, что самая интерполяция вызвана была каким-нибудь указанием, стихом древней кантилены²¹⁹, намекавшим на вторичную отместку или призывавшим ее повторение.

^u См.: <Веселовский А.Н.> Психологический параллелизм... <С. 101 след.>

Сложившись в руках родовых или дружинных профессиональных певцов, такая эпика еще продолжает жить кое-где в *циклах песен*, объединенных именем или событием, Киевом или Косовской битвой²²⁰, либо в циклических спевах, вроде якутских былин, олонго, пение которых занимает несколько вечеров. Песни эти спустились теперь в народ, еще лелеют народное самосознание там, где оно стоит или стояло на уровне условий, впервые вызвавших их появление и продукцию; в таких условиях мыслимо и новое песенное сложение в формах старого. Иначе песня теряет свою жизненность и сохраняется, как старина, не дающая отпрысков; держится своей — поэтикой. И там и здесь к ней потянули песни житейского, балладного, сказочного содержания; поют люди, знающие старину, слепцы, эпигоны древних профессиональных певцов.

На пути этого разложения бывали задержки, как бы новые формы творчества, отвечавшие тому же подъему народного самосознания, как и древние эпические песни, но более широкого, сознания политически сплотившейся народности, чающей исторических целей. Я разумею появление народных *эпоей*, вроде песни о Роланде. Очевидно, это не механический спай эпических песен — кантилен, как то полагали многие, а нечто новое, обличающее одного автора, его индивидуальный подвиг. Я не подчеркну особо в этом определении черту индивидуальности, потому что склонен искать ее и ранее, в той эпохе развития, которая восходит в седую даль, к певцу или певцам, выделившимся из хорового синкретизма. Это развитие не останавливалось; с ним надо считаться, покинув туманные представления о хоровом, массовом начале, создавшем явление эпоей. Если заменить слово «спай» понятием «спева», как мы установили его ранее, и представить себе обусловленную им психологическую и стилистическую работу, работу обобщений, перенесений и мотивировки, песнь о Роланде представится нам одним из многих, столь же индивидуальных спевов, переживших другие, потому что он стоил того. Прогресс не в индивидуальном почине,

а в его сознательности, в ценности, которая дается песенному акту, в записи, которой закрепляется не песня-свод, а поэтическое произведение, когда певец ощутит себя — поэтом.

Такая поэма, как <<Песнь о Роланде>>, является новой точкой отправления. Ее печать ложится на других таких же спевах; далее поэмы не спеваются, а сочиняются, и на почве этих сочиненных *chansons de geste* повторяются те же процессы циклизации: героям предания дают небывалых предков и потомков, литературный материал заглушает остатки традиционного, меняется и метрическая форма, пока наконец стих не уступает место прозе. Еще один шаг и изувеченное предание возвращается, в виде народной лубочной книги, в сферу, где доживают свой век и старые эпические песни.

Все это относится уже к специальной истории эпоса, о которой здесь не идет речь. Остановлюсь лишь на одном эпизодическом факте этой истории. О том или другом лице могли слагаться, непосредственно после события, и лирико-эпическая песня, впоследствии обобщившаяся в эпическую, и предание, рассказ, анекдот, не знавший песенной формы. Певцам-современникам он мог быть известен, знаком и их слушателям; почему его обошли песни, мы никогда не узнаем: может быть случайно, или потому что он не отвечал целям идеализации. Позже, с развитием чистой эпики, отдалившейся от непосредственности воспоминаний, такие предания, *Sagen* <саги>, могли попасть и в течение песни, особенно в ту пору эпики, когда она раскрылась для новых, не традиционных, а просто интересных по содержанию мотивов. Отсюда два вывода: нельзя заключать по преданиям, например, меровингских и южнорусских летописей, как бы ни казались они нам фактически невероятными, не историчными, что об этих преданиях слагались когда-то недошедшие до нас былины и кантилены. Нельзя также говорить с <Воречем>²²¹, что источник «эпоса» не в лирико-эпических кантиленах, а именно в предании, <саге>. Предание — это, будто бы, перепутье от истории к эпосу, устное, органическое развитие исторического факта

(*mündliche Überlieferung* – *Zwischenglied zwischen Geschichte und Epos* <...>), эпос, *Dichtung* — его неорганическое развитие. История понимается здесь как-то абстрактно, как будто и на страницах летописи она не отразилась в том коллективно-субъективном освещении, которое определяет и развитие саги, и темы песни. Разница в выборе того, что интересует, что кажется выдающимся по содержанию, и в уровне и гомогенности среды, для которой пишется летопись, в которой слагаются предание и песня. С точки зрения <Вореча> выходит, что эпический певец ждал, пока над историческим фактом наслоятся предание, и лишь тогда переводил его в песню; неужели ждала его и лирико-эпическая заплачка, песня ликования о победе? Так может творить, выискивая традиционные сюжеты, лишь поэт нового времени. Сага и эпическая песня идут об руку; объяснять сложение «эпоса» (<Вореч> очевидно, разумеет эпопею) из преданий — значит забывать предыдущие фазы развития эпика.

212

7

Эпос — объект, лирика — субъект; лирика — выражение зарождающегося субъективизма. На эти определения я уже успел возразить; если б я захотел присоединить к ним и свое, я подчеркнул бы субъективизм эпоса, именно *коллективный субъективизм*; я говорю о началах эпоса. Человек живет в родовой, племенной связи и уясняет себя сам, проецируясь в окружающий его объективный мир, в явления человеческой жизни. Так создаются у него обобщения, типы желаемой и нежелаемой деятельности, нормы отношений; тот же процесс совершается и у других, в одинаковых относительно условиях и с теми же результатами, потому что психический уровень один. Каждый видный факт в такой среде вызовет оценку, в которой сойдется большинство; песня будет коллективно субъективным самоопределением, родовым, племенным, дружинным, народным; в него входит и личность певца, т.е. того, чья песня понравилась, пригодилась. Он анонимен, но только потому, что его песню подхватила масса, а у него нет сознания личного авторства. Оно вырастает постепенно вместе с сужением коллективизма: выделению личного начала предшествует групповое, сословное. Дружинный певец обусловлен интересами дружины, это определяет его мирозерцание и настроение репертуара; его песни не всенародные, а кружковые; они могли спуститься в народ, как наши былины в онежские захолустья, как сословный эпос в известных условиях становится простонародным.

Итак: проекция коллективного «я» в ярких событиях, особях человеческой жизни. Личность еще не выделилась из массы, не стала объектом самой себе и не зовет к самонаблюдению. И ее эмоциональность коллективная: хоровые клики, возгласы радости и печали, и эротического возбуждения в обрядовом действе или весеннем хороводе. Они типичны, остаются устойчивыми и в пору сложения песенного текста, когда он вышел из периода возгласов, в котором застыла хоровая песня иных некультурных народов. Слагаются <припевы>, коротенькие формулы, выражающие общие, простейшие схемы простейших аффектов, нередко в построении параллелизма, в котором движения чувства выясняются бессознательным уравнением с каким-нибудь сходным актом внешнего мира^v. И здесь выяснение собственного «я» происходит тем же путем, прислонением к миру лежащей вне его объективности.

Такими коротенькими формулами полна всякая народная поэзия, не испытывавшая серьезных влияний художественной. Это — ходячие дву- и четверостишия; последние (спетые, вероятно, из двух первых, ибо двустииши само по себе удовлетворяет требованию параллелизма) распространены от Китая, Индии и Турции до Испании и Германии. Они

^v См.: <Веселовский А.Н.> Психологический параллелизм... <С. 107 след.>

встречаются в обрядовой связи, например в свадебном действе, в запевах и припевах лирико-эпической и эпической песни — наследие хорового возгласа:

213

это их крепкое, исторически, место. Но они ходят и отдельно: зачаточные, формальные мотивы того жанра, который мы назовем *лирикой*. Ими обмениваются в амебейном чередовании, импровизируя в старых формах, народные певцы, и песня выходит иногда из последовательности вопросов и ответов. Такое сложение песни наблюдается в Германии, Сицилии, Сардинии^w; в Португалии из прения (*desafios*) певцов, обменивающихся строфами, с подхватами рифмы и стиха, образуются целые серии, *despiques*, напоминающие романсы; одна немецкая песня на тему неверной жены разработана мотивами, обычными в песенной риторике; в этом смысле о ней и говорится, что спели ее «наново» два ландскнехта. Но и вне этого исполнения то, что мы зовем народной лирической песней, не что иное, как разнообразное сочетание тех же простейших мотивов, стихов или серий стихов: вы встретите их там и здесь, как общее место; порой они накаплиются, видимо, беспечно, подсказанные мелодией и темпом, как во французских *motets* <мотетах>, порой развиваются содержательно, один мотив вызывает другой, сродный, как рифма вызывает рифму^x. Все это бывает связано незатейливо, диалогом, либо каким-нибудь положением: кто-нибудь ждет, задумался, плачется, зовет и т.п., и стилистические формулы служат к анализу психологического содержания: формулы печали, расставания, приветя, как в эпической песне есть формулы боя, столования и т.д.; тот же стилистический «Домострой»²²². Если положение перейдет в действие, мы получим схему лирико-эпической, балладной песни; черту раздела между нею и лирической трудно себе представить при выходе из общего хорового русла.

Аффективная сторона этой лирики монотонна, выражает несложные ощущения коллективной психики. И здесь выход к субъективности, которую мы привыкли соединять с понятием лирики, совершился постепенными групповыми выделениями культурного характера, которые перемежались такими же периодами монотонности и формализма, ограниченных пределами группы. Когда из среды, коллективно настроенной, выделился, в силу вещей, кружок людей с иными ощущениями и иным пониманием жизни, чем у большинства, он внесет в унаследованные лирические формулы новые сочетания в уровень с содержанием своего чувства; усилится в этой сфере и сознание поэтического акта как такового, и самосознание поэта, ощущающего себя чем-то иным, чем певец старой анонимной песни. И на этой стадии развития может произойти новое объединение с теми же признаками коллективности, как прежде: художественная лирика средних веков — сословная, она наслонилась над народной, вышла из нее и отошла в новом культурном движении. И она монотонна настолько, что, за исключением двух-трех имен, мы почти не встречаем в ней личных настроений, так много условного, повторяющегося в содержании и выражении чувства. Разумеется, следует взять в расчет, что в этой условности современники вычитывали многое и разнообразное, чего не в состоянии подсказать мы,

214

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

^w См.: <Веселовский А.Н.> Эпические повторения... <С. 86 след.>

^x См.: <Веселовский А.Н.> Психологический параллелизм... <С. 128 след.>

родится, но материалы и настроение его поэзии приготовила группа. В этом смысле можно сказать, что петраркизм древнее Петрарки²²³. Личный поэт, лирик или эпик, всегда групповой, разница в степени и содержании бытовой эволюции, выделившей его группу.

Несколько примеров из истории зарождения художественной лирики уясняют эти теоретические соображения.

Дошедшие до нас обрывки и образцы, собранные под рубрикой народной греческой лирики, не дают отдельного понятия об ее характере и содержании, о той степени литературной обработки, которой они подверглись при записи. Коротенькие песенки, обрядовые, хоровые припевы, вроде весеннего: Где роза, где фиалка? — и тех, которыми обменивались хоры спартанских старцев, мужей и юношей. В числе народных формул мы встретим и кликанье весны, совершенно аналогичное с таким же обрядовым кликом современного греческого простонародия <...>. Такой мотив, как жалоба влюбленной обманутой девушки, сохранившийся из Александрийской эпохи²²⁴, но не отвечающий ее общественным типам, восходит также к сюжетам народной, отзвучавшей песни, не знавшей культа гетер²²⁵.

За вычетом этих более или менее народных песенных фрагментов, материалом для изучения греческой художественной лирики в пору ее возникновения остаются памятники хоровой и методической поэзии, и не столько памятники, большая часть которых не дошла до нас, сколько сведения о них, сохранившиеся у древних писателей. И те, и другие указывают уже на литературную обработку сюжетов и форм, зародившихся на почве народного хора. То, что древние говорят об эволюции форм, обличает нередко склонность вменить личному почину результаты органического развития и разложения.

Мы знаем, например, что выделение solo <соло> лирико-эпического характера, с содержанием мифа или героической легенды, было естественным явлением в истории хорового начала; так хорический пэан²²⁶ мог стать эпико-лирическим, и когда нам сообщают о Ксенофане²²⁷, что он развил в первом партию мифологического, эпического сказа, мы склонны ограничить его новшество художественными целями. Если ввести эту и подобные легенды в генетическую связь, в какой мы представили себе развитие хоровой поэзии, они займут в ней свое место, и эволюция греческих поэтических жанров из народных начал представится нам в цельности, формы которой оставалось лишь развивать певцу или поэту. Из хорических гимнов вышли лирико-эпические, с содержанием мифа или героической были, материал эпических спевов — и эпопеи. Элегия, первоначально печальная, похоронная песня, могла выработаться из обрядовой заплачки с ее моментами сетования, утешения и общими местами традиционной гномики; этот гномический характер удержался за ней, когда она перешла в руки

личного поэта, выражая содержание его личного или сословного мирозерцания, вдали от обряда. Так хоровой разгул комоса²²⁸ в пору Дионисий, либо в конце пира, обратился в Ständchen <нем. — серенаду> под окном красавицы, и лирические песенки Алкея и Анакреона²²⁹ носят это название. Вся хорическая лирика греков не что иное, как разработка средствами цельного хора эпико-лирической темы, обособившейся в нем вместе с корифеем. В этом смысле о Стесихоре²³⁰ можно было сказать, что он установил хор <...>, положив на лиру бремя эпопеи. Подобную же реформу дифирамба приписывают Ариону²³¹, но с колебаниями, указывающими на забвение традиции. Известно, что в исполнении дифирамба главные партии принадлежали корифею, он вчинал и вел песню, хор только поддерживал его, вступая с ним в диалог. И вот об Арионе говорят, что он сменил эту драматическую двойственность хоровым, строфическим мелосом; вот почему Платон мог отнести позднейший дифирамб к произведениям не подражательной (драматической), а повествовательной, излагающей поэзии²³²; последнюю форму Аристотель считает древнейшей, из нее, будто бы, выработался дифирамб того амебейного типа, из которого

вышла драма²³³. Это было бы развитие — против течения. Со всем этим несоединимо показание Свида²³⁴, что Арион ввел в дифирамб сатиров с метрическими речами (*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 монодизм²³⁵ выразил окрепшее индивидуалистическое чувство в формах хоровой эмоциональности; драма сохранила и в своем художественном составе все элементы хорового синкретизма: корифея — актера, хоры и диалог.

Обратимся к бытовым условиям выделения греческой индивидуалистической лирики.

Как всякая эпика исторического характера, так и греческая выросла в период наступательных, завоевательных движений народности, в условиях дружинного быта и аристократической монархии. Дружинный вождь, царь, окруженный именитыми людьми, признающими его первым из равных; он и военачальник, и владыка, и судья; народ руководится и внемлет; интерес, биение исторической жизни сосредоточены в одном кружке, он действует, о нем идет песенная молва. Является дружинный певец, и слагается дружинная боевая песня. В начале VIII в. до н. э. былевые песни гомеровского типа уже не создаются более; к началу Олимпиады относятся те спевы, которые мы назовем «Илиадой» и «Одиссеей»; нет новой песенной продукции, потому что нет для нее условий: период завоеваний кончился, уже гомеровские поэмы указывают на водворение новых порядков и воззрений, войны не любят, бегство не вызывает осуждения, славится мудрость и хитрость Одиссея. Монархическое начало уступает напору многих, желающих разделить его преимущества и считающих себя призванными. «Когда умножилось число достойных людей, в городах обрелись многие, равные по достоинству, они перестали выносить монархическую

власть, начали искать нечто общественное и устроили свободную общину» (Аристотель)²³⁶. Выделяется сословная аристократия; ее древнейшая история протечет в борьбе с демократическим началом, приводившей порой к явлениям тирании, демократическо-культурной монархии. Старые эпические песни, «старина и деянье», не забыты, их поют на Панафинеях²³⁷, рапсоды их повторяют, но они не отвечают более интересам времени, занятого вопросами, в которых надо было разобраться <...>. Общественная борьба создает политическую, партийную²³⁸ песню; возникает на почве новых сословных выделений, но из старых хоровых начал, новая поэзия, художественная лирика. Мы отметим в ней теперь же характер *современности*.

Выход из старого порядка вещей предполагает его критику, комплекс убеждений и требований, во имя которых и совершается переворот; они ложатся в основу *сословно-аристократической этики*. Эта этика обязывает всех; оттого аристократ типичен, процесс индивидуализации совершился в нем в формах сословности. Он знатен по рождению, по состоянию и занятиям, блюдет заветы отцов, горделиво сторонясь от черни; не вырасти розе из луковицы, свободному человеку не родиться от рабыни, — говорит <Феогнид>²³⁹. А между тем завоеванное, не обеспеченное давностью положение надо было упрочить, и это создавало ряд требований, подсказанных жизнью и отложившихся в правила сословной нравственности, которым греческая аристократия отвечала в свои лучшие годы: жить не для себя, а для целого, для общины, гнушаться стяжаний, не стремиться к наживе и т.п. Все это вело к самонаблюдению, сатире и анализу, обнимавшему не одни явления действительности, но и общие вопросы жизни и назначения человека. Аристократ не отвечал ли своему нравственному призванию, Архилох крикнет ему: Прочь, ты из знати!²⁴⁰; аристократия рода выживает, начинает царить золото: «В деньгах человек, ни один бедняк ни знатен, ни почтен», — скажет аристократ Алкей²⁴¹. В борьбе партий призыв к выдержке, мужеству,

мера желаний чередуется с отчаянием и покорностью судьбе: несчастье постигает то того, то другого, предоставь все богам, они воздвигают простертых, свергают бодро ступающих (см. Архилох)²⁴². Но где же справедливость Зевса, спросит <Феогнид>: хорошие страдают, неправедные счастливы, дети несут наказание за грехи отцов; остается молиться Надежде, единственному божеству, пребывающему среди людей; другие ушли на Олимп²⁴³. Отсюда пессимистический взгляд Симонида²⁴⁴ на жизнь как на нечто пошлое, бессодержательное, бесцельное; в цельность религиозного сознания вносится элемент сомнений и соглашений; старые мифы толкуются наново.

Такие изречения житейской мудрости встречались и на почве эпоса; в греческой лирике они ответили волнениям нового быта, явившегося на смену старого, и сложились в систему. Греческая лирика разовьет элемент учительности, *гномики*; элегия-причитание, еще близкая стилистически к эпосу, станет гномической. Сходные отношения связывают *сатирическую* поэзию *ямба* с его культовыми началами: миф рассказывал о служительнице Деметры²⁴⁵, Ямбе, развеселившей богиню своими потешными выходками; в ямбах выражалась в культе Деметры народная издевка; на почве

217

лирики сатира в ямбическом метре, эта воинствующая гномика, обняла явления личной и общественной жизни. Известны сатирические выходки Симонида (из Аморгоса или Самоса)²⁴⁶ против женщин: на десять женщин, пошедших от нечистых или вредных животных, обезьяны, собаки, свиньи, найдется разве одна из рода — пчелы. Эти нарекания совпали с песнями любви Сапфо²⁴⁷, как в средние века любовные восторги трубадуров с невоздержанными нападками на «злых жен».

Сатира Архилоха выходила из партийности с ярко эгоистическим порывом, Симонид обобщает известные явления абстрактно, предлагая нормы житейской оценки; в среде, относительно застывшей в архаических формах быта, какова спартанская, где личность поглощена была общиной, поэт обращался к слушателям от лица хора, видимо устраняя свою индивидуальность, являясь как бы носителем общих воззрений, празднуя со всеми чью-нибудь победу, поминая старые мифы и незаметно внося в них личное освещение. Я имею в виду личность группового характера, на этом покоится взаимное понимание поэта и его среды. Говорят, что Гомер и Гесиод создали грекам их богов; лирика продолжала то же дело в уровень с мирозерцанием своего общества, формулируя его иногда с колебаниями. В одном из своих гимнов Стесихор говорил об Елене, полюбившей Париса и увезенной им в Трою; в палинодии²⁴⁸ он отнекивается от этого мифа: «Нет, это неправда; ты не вступила на корабль, хорошо снабженный веслами, не направилась к Троянским твердыням»; в Трое явился лишь ее призрак, *εἶδωλον*. Мифы были не только образным выражением религиозной мысли, но и готовыми формулами поэтического творчества, плодившими новые образы и обобщения. Чем шире и глубже становился поэтический горизонт, тем больше на них спрос: в оборот пускаются частные, местные мифы, не связанные общенародным преданием, иногда балладные легенды. Стесихор первый рассказал об Афине, вышедшей во всеоружии из головы Зевса; о странствованиях Энея на запад; он пел о Радине и Калике. Радину продали коринфскому тирану; ее двоюродный брат любит ее, является в Коринф; оба преданы смерти, и их трупы отосланы в Самое; 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. Стесихор ввел в его перепевы строфу и антистрофу и завершающую их эподу²⁴⁹; его гимны,

расположенные по системе триады, развивают лирико-эпическую тему; он еще близок к языку эпоса, богат эпитетами. В области методической 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

218

чувства, как введение незнакомых дотолемифологических сюжетов ответило требованиям более широкого анализа. У Алкея и Сапфо — стиль народной песни, с ее образами и сравнениями, в которых они подчеркнули черты реальности, выражающие интимное чувство природы. Песни Сапфо полны роз и золотых цветков; Алкей, подражая Гесиоду, приглашает выпить, когда палит солнце, все истомилось от жажды, цветет волчец, а в листве слышно стрекозу, роняющую с крыльев звонкие, частые трели своей песни²⁵⁰. Архилох сравнивает остров Фасос с хребтом осла, поросшим диким лесом, и не гнушается образом вороны, весело отряхивающей крылья²⁵¹.

Господство над содержанием и формой рождает *самосознание* певца. Музы дали мне славу, память обо мне не пройдет, — говорит Сапфо²⁵²; я положил свою печать на эти стихи, плод моего искусства, — поет <Феогнид>, — никто не похитит их, не подменит, всякий скажет: вот стихи <Феогнида> из Мегары. Я дал тебе крылья, ты полетишь над землей и морем, — продолжает он, обращаясь к другу, которого воспел, — на всех празднествах юноши станут петь про тебя; даже когда ты будешь в Аиде, твоя память не минется, а распространится даром Муз, увенчанных фиалками. Всюду, где только будут чтить искусство песни, ты будешь жить, пока стоят земля и солнце. Песня станет силой; она даст славу воспетому, и за нее будут платить²⁵³.

Самосознание певца — самосознание личности, вышедшей из сословной замкнутости и партийных предубеждений. Анонимный певец эпических песен сменяется поэтом, и о нем ходят не легенды, как о Гомере и Гесиоде: у него есть биография, подсказанная отчасти им самим, потому что сам он охотно говорит о себе, заинтересовал собою и себя, и других. Биографии трубадуров указывают на зарождение такого же интереса. Архилох и Алкей — индивидуальности, за Архилохом нет даже партии: он сам по себе. Боец по призванию, энтузиаст борьбы, мечом или ядовитым яблом, служитель Арея и Муз, он откровенно выносит напоказ свои личные счеты и недочеты, иронизирует над самим собою, реалист и идеалист вместе, ищущий меры, которая не лежала в его натуре. В Алкее эта мера дана его жизнерадостностью: он аристократ, рыцарь партии, поет политические песни, но воспевает и вино, и красоту, и любовь. К Сапфо он обратился с двустушием: Целомудрая Сапфо, с кудрями цвета фиалки, с медвяной улыбкой, хотел бы я сказать тебе нечто, да меня удерживает стыд²⁵⁴. Она отвечала: Если б твое желание направлено было на благое и хорошее, и язык не готов был примешать что-либо дурное, стыд не покрыл бы твоего чела, и ты сказал бы все по правде, откровенно²⁵⁵. <...> четверостишия Алкея и Сапфо — художественная разработка знакомой нам народной лирической формы. «Не сидится мне за станком, милая мама, одолела меня Афродита страстью к стройному юноше», — поет Сапфо совершенно в стиле весенних песен «Carmina Burana»²⁵⁶.

Таких народных мотивов полны эпиталамы²⁵⁷ Сапфо, от которых сохранились лишь отрывки и отзвуки в подражаниях Феокрита и Катуллы. Идет жених, и песня Гименея весело обращается к плотникам: пусть подвysят

219

крышу, жених подобен Арею, выше высокого мужчины²⁵⁸. Так в ярославской свадьбе дружка, входя в избу невесты, приговаривает, спрашивая: Нет ли у вас на мостах калиновых столбов близко, перекладов низко, чтобы мне, дружке, ступить да головы не проломить? — Яблоко, символ девушки, невесты в народных песнях, является, очевидно, с таким именно

значением: оно алеет на верху ветки, собирающие забыли его; не то что забыли, а достать его не могли. Другому распространенному символу, выражающему брачный акт срыванием, топтанием цветка, отвечает образ гиацинта, на который в горах наступили пастухи, а он склонил долу свою пурпурную головку. Есть игра словами: Геспер, ты приводишь все, что рассеяла светлая Эос: приводишь овцу, приводишь козу, — уводишь от матери дочку. Она хочет остаться в девушках, но ее отдают, на то отец. В иных формулах встречаются повторения чисто народного стиля: С кем бы получше сравнить тебя, женишок? Сравнить лучше всего с прямою веткою. Девичество уходит: Девичья доля, девичья доля, зачем покидаешь меня, оставляешь? — Не приду я к тебе более, не приду!²⁵⁹ Это, вероятно, припев хора.

В лирике, выразившей прогресс личности на почве группового движения, вопрос чувства, любви, займет первое место. Песни Сапфо посвящены любви и красоте; красоте тела девушек и эфэбов²⁶⁰, торжественно состязавшихся в ней у храма Геры на Лесбосе; любви, отвлеченной от грубости физиологического порыва, — к культу чувства, надстраивавшегося над вопросами брака и пола, умерявшего страстность требованиями эстетики, вызывавшего анализ аффекта и виртуозность его поэтического, условного выражения. От Сапфо выход к Сократу²⁶¹: недаром он называл ее своей наставницей в вопросах любви. Все это выходило облагороженным из бытовых условий, специально развившихся в греческой жизни, и принимало их формы, как и новые веяния рыцарской любви нашли себе выражение в таких же формах, обеспечивавших свободу чувства. По отношению к любовной лирике, там и здесь, я говорю именно о формах быта: не всякая песня трубадура предполагает реальный субстрат, а нечто искомое, не всегда осязательное, отвлеченное от действительности, где желаемому не было места, тогда как фантазия могла работать над ним, изоцряя чувство и раскрывая его до дна.

Сапфо выразила его в разнообразии переливов света и тени, ревности и страсти и томления в одиночестве. Любовь потрясает ее, как вихрь, спускающийся на горные дубы; богу подобен, кто сидит возле тебя, слышит твой голос, твой милый смех. Как увижу я тебя, мое сердце всполохнется в груди, и я немею; огонь пробегает под кожей, в глазах тускнеет, в ушах жужжит; я вся в поту, дрожу, цвет лица травяной, точно подходит смерть²⁶². От этой реальной картинки к другой: Сапфо вспоминает, как Афродита явилась когда-то на ее зов, покинув золотые хоромы Зевса; птички несли ее колесницу над темной землею, часто потрясая крыльями. О чем молишь ты? — спросила богиня; та, что гнушается твоею любовью,

220

еще будет искать тебя, полюбит, если не любила²⁶³. И снова Сапфо одна: зашла Селена и Пляеды, уж полночь; час проходит, а я одна на моем ложе!²⁶⁴ — Это мотив <серенад> северного стиля.

Когда говорят о началах новоевропейской лирики, соединяют ее в один отдел с гномикой, либо обособляют в отделе <песен> ее объективные жанры от субъективных, лирику древнего народного типа от рыцарской²⁶⁵. Поводы к такому выделению даны не отличием настроений, характеризующих коллективную эмоциональность народной песни, с одной стороны, и лирику личного чувства, с другой, а формальным признаком: в песнях первого рода выводятся на сцену посторонние певцу лица, сам он редко заявляет о себе; отсюда определение объективности. Если провести этот внешний критерий до конца, границы субъективной и объективной лирики пошатнутся, многое, отнесенное в область

^у Переводы прозой того и другого <стихотворения> сохранились в черновой тетради Пушкина <...>.

первой, получит свое объяснение в явлениях второй, и в начале всего развития объявится древнейший пласт хоровой, обрядовой поэзии, песни в лицах и пляске, из которых последовательно выделились эпические и лирические жанры: французские *chansons à danses*, *caroles* <плясовые песни, хороводы>, чему в субъективной лирике ответят *rondet* <рондо> и *balette* <балет>, провансальские *balada*, *dansa* <танец>, нем. *geige* <хоровод>; образчик немецкой игровой лирико-эпической песни <«Танцоры из Кельбига»>²⁶⁶ восходит, по мнению Шредера, к половине XI века. Диалогический, амебейный стиль пастурели, отнесенной к объективной группе, родствен по своему происхождению с тенцоной и *jeu parti*²⁶⁷, нужды нет, что последними формами овладела субъективная, художественная поэзия: мы знаем, что они развивались в связи с хором, как из хорового речитатива обособилась лирико-эпическая песня, *chanson d'histoire, de toile, à personnages* <повествовательная, за пряжей, песня-обращение>, что на другой почве мы назовем балладой или романсом²⁶⁸. Такие песни выносили свою эпическую канву из хорового действия, их исполняли мимически и диалогически, прежде чем сложился их связный текст, под который продолжали плясать. Песни Нейдхарта²⁶⁹ начинаются приглашением к танцу и переходят в сценку: либо старуха уговаривает девушку воздержаться от пляски, либо девушка подговаривает подругу идти и т.п. Вильманс²⁷⁰ считает такое соединение лирического обращения с эпическим сюжетом явлением поздним; ответом могут служить приведенные нами игровые песни о жене и нелюбимом муже и т.п. Связь дана была действием. — Трехчленное строение строфы в немецком <миннезанге>²⁷¹ приписывают влиянию провансальских и французских образцов, но оно естественно развивалось из подхватов, повторений хора или хоров и приставшего к повторению припева.

221

Но как представить себе начало собственно лирической песни, *chanson*, развившейся в художественный жанр провансальского *vers*, *canso*, с неисчерпаемым богатством ее отражений?

Выше я привязал эти начала к эмоциональным кликам древнего хора, к коротеньким формулам разнообразного содержания; из них и вокруг них выростала песня. Либо это формула параллелизма <...>, либо призыв к любви <...>.

Или это пожелание, привет, обращенный к милому, как в «Руодлибе»²⁷²: у меня столько любви, сколько листьев в чаше. Это <любовное приветствие>, развитое в художественный род провансальской и французской 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 основной темой: Кто любит, сладко спит, — слышится в припеве одной <повествовательной песни> (*Le samedi au soir* <В субботу вечером>); женщину и охотничью птицу легко приручить: на этом построена песенка народного типа из числа приписанных <фон Кюренбергу>²⁷³. Французские *refrains*, припевы, в сущности, мотивы песни; испанское *refran* — поговорка.

Содержание этой народной лирики должно было отвечать бытовому уровню народной среды и качествам ее аффективности. Церковные люди называли эти песни, хоровые (*chores*), плясовые (*ballationes*, *saltationes*) или моноподические (*cantica puellarum?*) — дьявольскими, бесстыдными (*cantica turpia*, *luxuriosa*), монахиням запрещают писать и посылать любовные песенки <...>. Много в этих отрицательных отзывах можно объяснить узостью церковного взгляда, но вызывавшие его факты существовали. Мы говорили о следах старого эротизма в майских песнях и обрядах, он отразился в некоторых пьесах «*Carmina Burana*», в подражаниях Нейдхарта; французские <повествовательные песни> берут сюжетами: нелюбовь жены к старому мужу, жалобы девушки, заключенной в монастырь — темы майских хоровых игр. Таково могло быть настроение древней «бесстыдной» песни: наивные порывы чувства, весело идущего к цели, наивного, как природный спрос; выражали

его одинаково мужчина и женщина; почин часто принадлежал ей, как вообще в народной любовной лирике она выступает самостоятельнее, свободнее, не только сетует и молит, но и призывает. Диалогизм песни естественно выражал эти отношения; простейшая эпическая схема, наряду с другими, бытовыми: ожидание где-то, выход к хороводу и т.п. Все это уже в старой народной песне могло очутиться общим местом.

Первые художественные проявления немецкой лирики на почве культурного рыцарского класса воспроизводят такой именно тип песни. В числе немногих <стихотворений>, дошедших до нас из этого периода развития, есть строфы с народными мотивами, диалогами, откровенным настроением любви и инициативой женщины. Она не стесняется признанием; так у фон Кюренберга: «Когда я стою одна, раздетая, и раздумаюсь о тебе, благородный рыцарь, краснею, как роза на шипу, и на сердце ложится

222

печаль» (8, 11 сл.)²; «Поздно ночью стоял я у твоего ложа, — говорит ей ее милый, — и не решался разбудить тебя. — Да накажет тебя господь, ведь я не медведь какой», — отвечает она (там же, 7, 9 след.). Она страдает предчувствием разлуки, жалуется на людей, помешавших ее счастью (там же, 7, 19 след.; 9, 13 след.); холила сокола-молодца, а он отлетел. Господь да сведет тех, кто любит друг друга (там же, 8-9, 33 след.). Таким пожеланием, встречающимся в одной старопортугальской песне, кончается песенка, попавшая в серию приписанных фон Кюренбергу²⁷⁴. В другой, анонимной, либо обозначенной именем Дитмара <фон Айста>²⁷⁵ мотив 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 (там же, 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»²⁷⁶. «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» (там же, 8, 1 след., 9, 29 след.)²⁷⁷.

Песни Дитмара <фон Айста, Мейнлоха фон Сефелингена>, бургграфа Регенсбурга²⁷⁸ и др. принадлежат к тому же лирическому стилю. Действующие лица: рыцарь и дама, *frouwe*, но она зовет его *friunt* (*ami*), *geselle*, *trût* (*druz*), *helt* <друг, любимый>, он ее — *friwendin* <подруга>; желания выражаются реальные: обнять, приласкать, провести счастливую ночь (*bî ligen*, *umbevungen*, *guote naht*); о том говорит женщина; в альбе²⁷⁹ Дитмара фон <Айста> она будит своего дружка: уже птичка взлетела на ветви липы, надо расстаться; нет любви без горя < ... >, — 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 <миннезанга>, реализм народной песни продолжает отзываться у Вальтера фон дер Фогельвейде, Нейфена²⁸⁰ и др.

Какие действительные отношения рыцарского быта отразила эта лирика? Ставлю этот вопрос в виду недавней попытки Бергера²⁸¹ спасти целомудрие немецкого рыцаря, доказав, в противоречии со всеми другими исследователями, что культ чужой 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

² <Des Minnesangs Frühling/Hrsg. v. K. Lachmann und M. Haupt. Leipzig, 1888; современное издание под тем же названием — Stuttgart, 1977>.

немецким рыцарям, если бы оправдывалось фактами, но не спасло бы Бергера от необходимости сосчитаться с такими

223

выражениями, как *bî ligen* <лежать вместе> и т.п., обычными в лирике еще мало тронутой романским влиянием. Я становлюсь здесь на точку зрения Бергера, не увидавшего своих собственных противоречий. «Нельзя заключать по темам фаблю об огульности женской «злобы», по современному французскому роману — о безнравственности общества», — говорит он в одном месте; эту мерку надо было перенести и на средневековую лирику и не защищать немецкую нравственность, а объяснить себе условность некоторых поэтических формул, которые и при самом зарождении могли выражать скорее желаемое, чем реальное, и далее удержаться в обиходе среди общественных отношений, при которых это реальное еще менее было возможно²⁸².

Немецкая рыцарская лирика древнего типа еще идет в колее народной, перенимая ее образы и положения, чувственно свежая и непосредственная; в вопросах любви женщине принадлежит здоровая, деятельная роль в пределах известной равноправности с мужчиной. Затем положение меняется: женщина как будто вышла из живого общения чувства, повышена над ним, мужчина им поработан. Роли действующих лиц переставились, изменилось и понимание любви: она становится идеальнее, абстрактнее, несмотря на материальные формы выражения. Мы во второй поре немецкого <миннезанга>.

Возможно ли было выйти в этом новом пониманию средствами старой немецкой лирики фон Кюренберга и его сверстников — ответить на это трудно: развитие нарушено было влиянием лирики Прованса и воспитанной на ней французской. Этим не устраняется предположение, что уже песни Кюренберга, как и *troutlied* <любовные песни> австрийских рыцарей, о которых говорит Генрих <фон Мельк>²⁸³ (около 1160-1170 годов), могли испытать раннее влияние романских образцов (через северную Италию и Фриуль, по мнению Шёнбаха)²⁸⁴, овладеть их условной фразеологией, например понятием «служения», встречающимся и в немецких строфах «*Carmina Burana*»²⁸⁵. Но воздействие это не тронуло, по-видимому, идеального содержания чувства; оно изменилось, когда непосредственное влияние Прованса и Франции водворило новый кодекс любви, сложившийся в среде культурного романского рыцарства и настроивший его поэзию. Дело идет не о зарождении нового этического взгляда на женщину, что считают существенною заслугой именно немецкого <миннезанга>, а о расширении и обогащении мужского идеала любви. Это не весенний порыв, не одно колебание желаний и удовлетворений, а нечто более полное, охватывающее весь душевный строй, выводящее чувственность к идеальности аффекта, дающее радость и горе высшего порядка; нечто такое, к чему стоит стремиться, что не дается захватом, а надо приобрести трудом и мольбой, служением той, кто свободно располагает правом 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

224

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 приладидась, заполнив ее как формула «желаемого». Разница между нею и условно-символическими образами нашего поэтического языка лишь в том, что ее обхват был шире, что она обняла

целую область духовных интересов, стоявших на очереди развития, и послужила их анализу. Схема «служения» разработалась до мелочей чертами феодальных нравов и обычаев: дама — сюзерен, рыцарь — вассал, он ее подданный, обязанный ей неизменно верностью, оберегающий ее честь, свою и ее тайну — и в словарь новой лирики входят такие термины, как *domnei, donnoi, dienen, undertân* <ухаживание, любовное служение, служить, поподанный> и т.п., что напоминает фразеологию римских элегиков: *domina, servire* <госпожа, служить>. Отношения и обороты старой песни получают в этой обстановке новый колорит. Образный параллелизм народных заповедей обратится в формулу, мы сказали бы в музыкальную прелюдию <природного зачина>. Когда-то любящие виделись ночью украдкой и расставались, лишь только птицы или ночной сторож подадут весть, что светает; теперь сцена переселилась в замок, где дама сердца живет под строгой охраной (*huote*), окружена соглядатаями (*merkere; losengoers-lugenaere*), и в рыцарскую альбу входит новое идеальное лицо — приятеля влюбленных, стоящего на страже и предупреждающего их, что пора разойтись. Птица-вестник народной песни перешла и в рыцарскую, но чаще является посланец; это шло к обстановке. Далее явятся образы, подсказанные аллегориями «Физиолога»²⁸⁶, чтением Овидия²⁸⁷; условные выражения получают права гражданства: складывается особый стиль, отвечающий новому настроению чувства, которое раскрывается в своих тайниках, разбирается по мелочам, с неизбежными повторениями и настоятельностью. Над понятием реальной любви, спустившейся к значению низменной, выступает идеал чистой, возвышенной любви (*fin amor, amiatat fina, hohe Minne*), облагораживающей человека, очищающей его вождления, поднимающей его дух над волнениями плоти к чему-то, что мы готовы назвать симпатией сердца, платонической дружбой. Без нее не заслужить милости божией, — поет Вальтер фон дер Фогельвейде: никогда она не уютится в лживом сердце и так угодна небу, что я молю ее — показать мне туда путь (81, 25)²⁸⁸. Ее-то надо воспитать в себе, к ней стремиться, по ней томиться — и в фразеологию лирики входят слова *senen, klagen, kumber* <томиться, жаловаться, печаль>; такое чувство довлеет самому себе, служит себе объектом: все дело в радостном самоощущении, в наслаждении мыслью, желанием (*wân, gedanke, gedinge*), психическим процессом, раскрывающим в нас новую духовную ценность. Кем он вызван — может быть безразлично: «поступай в услужении дамы так, чтобы и другим это было по сердцу; тогда, может статься, иная осчастливит тебя, если эта не пожелает» (<Вальтер фон дер Фогельвейде>, 93, 34)²⁸⁹. Зачем любите вы столько рыцарей, столько юношам дарите венки? — спросил

Филипп английский мадонну Лизу; она отвечала: Я люблю многих, как могла бы любить и одного, и люблю одного так, чтобы мне можно было любить себя и того более.

Естественное, реальное чувство невольно прорывалось в абстракциях *fin amor* <возвышенной любви>, требуя исхода, выражаясь ярко и откровенно, порой угрозами; его устраниают, с ним борются, но с ним и играют, идут ему навстречу в уверенности победы, победы нелегкой. Это настраивало элегически страстно, поднимало самосознание; в такой жертве есть доля сладострастия. Мистики баюкали себя чувственными образами, которым давали духовный смысл, но они отрешились от света; рыцарская любовь отвлекалась от чувственности к сознанию других, нравственно-эстетических отношений, но они не ладили со опросами темперамента и условиями быта. Все это грозило формализмом. Сюзеренша сердца не подняла значения женщины: по-прежнему она юридически бесправна, существо низшего разряда, предмет грубого вождления, вызывает шутку и злословие и соблазнительный анекдот. Она царит в мире условного чувства, и, если сумеет овладеть им, привлечь симпатии, сама проникается сознанием предоставленных ей прав, своего преимущества перед мужчиной, принимает его служение как должное, сдерживает его порывы, созидает салонные нравы. Эта женщина-формула рыцарской лирики, окруженная

нередко фиктивной действительностью; момент самоанализа для поэта, занятого своим чувством, беседующего с собою: диалогизм, естественно развивавшийся в отношениях народной песни, должен был спуститься к значению риторического общего места. Разумеется, милая поэта — красавица; она тонет в цветущих сравнениях; у Вальтера фон дер Фогельвейде <песня> в 50 стихов занята описанием ее физических прелестей²⁹⁰, что опять напоминает римских элегиков; другая обременяет ее семью эпитетами подряд (*edeliu, reine, wolgekleidet, wol gebunden hovelfichen, hochgemuot ...* <благородная, чистая, приятно одетая, хорошо причесанная, вежливая, горделивая...>)²⁹¹. Она обуяла душу и тело поэта, он молит о взаимности, клянется, колеблется между надеждой и отчаянием, служит долго, напрасно, бесплодно; порой она склоняется к нему, настроена страстно, чаще остается неприступною, враждебною: существенная, типическая черта формулы служения, без которой поэт был бы как без рук. У средневековых лириков есть серии любовных песен, слагающихся как бы в личный роман²⁹²; нет нужды искать в них непременно отражения действительности, истории встревоженного кем-то сердца; этого мы не станем требовать и от современного романа; что поражает — это преобладание рецепта, в котором доля влюбленных заранее определена, дама сердца иконографически условна и неподвижна. Ограниченный кругозор рыцарского певца не в состоянии оживить ее.

Таков был идеал любви²⁹³, наполнявший средневековую лирику и роман: такое же выражение сословной личности, как рыцарская этика, поскольку она не определена была влиянием церкви как рыцарское вежество (*courtoisie* <фр. — куртуазия>), как понятие чести и культ подвига ради подвига, устремлявшегося в бесцельную даль авантюры. Во всем

этом были элементы нравственного прогресса, но они вызывали ряд противоречий выспренной 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 Лихтенштейна²⁹⁴ наивно играет ими; роман-формула, в котором выразились отрицательные итоги сословного идеализма.

Когда рыцарство пало, как живая сила, спустилось к уровню салона и турнира (Фруассар)²⁹⁵ или кулачного права, обнаружилась односторонность его этического содержания, и его лирика иссякла в перепевах. Непосредственный реализм народной песни, к которой прислушивался Вальтер фон дер Фогельвейде, не послужил ей источником обновления; Нейдхарт шаржирует ее, создается искусственный род пастурели, вышедший из амебейных сценок обрядовой поэзии; народностью балуются, играют в *rausannerie* <фр. — «деревенскость»>. Чем-то архаически печальным веет от виртуозных песенок Карла Орлеанского²⁹⁶, продолжавшего, в пору английского погрома, играть в головное чувство, воспитанное в сословной замкнутости; и в то же время у другого из последних рыцарских певцов, Освальда фон Волькенштейна²⁹⁷, слышится народная, реальная струя. Признаки времени: наследие рыцарской этики и куртуазии переходит в другие руки, усваивается формально или содержательно. Мы входим в новую сословную эволюцию поэзии.

В XIV веке вновь раздается, во Франции и Германии, давно забытая народная песня; ее записывают, ей подражают; нам говорят о возникновении ее особого литературного жанра, к которому примкнула будто бы традиция современной народной песни с ее бытовыми рыцарскими мотивами и фразеологией. Передатчиками могли быть непосредственно бродячие певцы, но, быть может, и культурная буржуазия: она переняла вежество рыцаря, знакома с его лирикой, и вместе с тем близка к народу и его песне; то и другое могло объединиться в обиходе буржуазной семьи; в этой-то сфере создались немецкие Hof-

<придворные> и Gesellschaftslieder <светские> песни, переселившиеся далее на площадь и в деревню.

Это вызывает ряд вопросов. Несомненно влияние поэзии культурных классов на народную там, где эта двойственность существовала, что было, например, во Франции, Германии и Италии, и чего не было у нас; но необходимо отличить, что именно было заимствовано и что вернулось, как старое наследие, пережившее на стороне известную культурную эволюцию И только давшее новые формы тому, что было и не забывалось. Когда, например, в XV веке и позже народная немецкая песня и песня народного стиля говорят о завистниках (neider), сплетниках, доносчиках (klaffer), всегда готовых помешать чужому счастью, то это — мотив, навязывавшийся повсюду: о сплетниках, завистниках говорит Катулл²⁹⁸, греческие песни о соседях — зложелателях (γείτοες, κακοθέληταδες) русская песня

о пересудах, ворогах, которые брешут, рыцарская лирика — о losengiere, lugenaere, merker <клеветниках, лжецах, соглядатаях>. Но немецкая народная песня знает и о «служении» даме сердца, девушке, ибо «сюзеренша» исчезла вместе с условиями соответствующего быта <...>.

Отголоски ли это рыцарского служения, или выражение отношений, самостоятельно возникших в народном быту на смену тех, которые так ярко отражаются в песнях, например, весеннего цикла? Ответить трудно; еще не написана история мужского идеала любви в народных песнях и быте, стоявших вдалеке от воздействий культурных классов и воспитанного ими чувства. Нам говорят о женской «доле», не о мужской куртуазии. В ней несомненно совершался прогресс, определенный теми или другими условиями. Следующие примеры отведут нас далеко за пределы средневековой европейской лирики, но они небезынтересны с теоретической точки зрения. Нам знаком эротизм, сохранившийся в переживаниях старых весенних обрядов; в течение времени он смягчился до форм более абстрактных и идеальных: церковь преследовала древние русалии, но не отказывала в своем освещении явлениям побратимства и посестримства; народное кумовство связывает явления бытового и церковного порядка. Далее пошел сванетский линтурали, несомненно вышедший из обрядового принятия в род, — к формам служения даме, близко напоминающим рыцарское. Линтурали^{aa} — 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;

^{aa} См. <Веселовский А.Н.> <Сванетский линтурали и рыцарское служение даме// Кавказ. 1897. №152>.

символом побратимства, как и средневекового *compagnonage* <фр. — побратимство>²⁹⁹ и рыцарства, было

228

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 искусству: сван и сванетка спят вместе, не помышляя о чем бы то ни было греховном; провансальские и итальянские дамы XII—XIII веков позволяли своим поклонникам проводить с ними ночь, обязав их клятвенно не требовать от них ничего, кроме поцелуя. Идеал сюзеренши такая же гарантия неприкосновенности, как фиктивная мать сванетского любовного союза. Невольно подсказывается и еще одна параллель из <<Жерара де Руссильона>>³⁰⁰: жена императора Карла отдает свою любовь графу Жерару при свидетелях; символом союза была передача перстня; «и всегда была между ними любовь, и никогда не было ничего дурного».

Народная песня могла отразить те или другие стороны рыцарской лирики, но могла и отдать ей, отражая самостоятельный прогресс народного быта, некоторые основные мотивы, которым оставалось развернуться в обиходе рыцарства и в идеализации «выспренней любви».

На почве буржуазии рыцарскую лирику постигла иная судьба. В Германии горожане овладели ее формами и символами, не ее содержанием; формы они хранят с суеверным почетом, кропотливо разрабатывая их технику в своих песенных цехах; французская поэзия XIV—XV веков вводит и новые поэтические виды, дотоле незнакомые, но все дело сводится к постановке определенных лирических типов, к филигранной чеканке стиха и виртуозному сплетению рифм. Всему этому надо было учиться, поэтическое дело стало цеховой наукой, *art et science de rhétorique* <фр. — искусством и наукой риторики>, не отвечавшей ни веяниям нового времени, ни настроению приютившей поэзию среды. Немецкая буржуазия живет по «Домострою»; семейная и хозяйственная, деловая и набожная, она настроена к серьезному назиданию и заглядывает в книжки; элемент дидактики и религиозности, уже предъявлявшийся в рыцарской и духовной лирике, выступает теперь на первый план; культу дамы нет места в жизни. В конце XIV и начале XV века Иоганн Гадлауб³⁰¹ рассказывает о своей любви, зародившейся с детских лет, как в дантовской «*Vita Nuova*» («Новой жизни»)³⁰²; это — переживание рыцарской формулы; муки любви для Гадлауба то же, что непосильный труд угольщика или повозчика. Либо поднимается педантский спор между мейстером Фрауенлобом и Ре-генбогеном: какое название почетнее — *Weib* <нем. — женщина> или *Frau* <дама>?³⁰³ В противоречиях содержания и формы — причины обеднения поэзии в Германии и Франции XIV—XV веков; во Франции оно ощущается не столь резко, многое искупает Вийон³⁰⁴, поэт городской богемы, но немецкий *Meistergesang* <мейстерзанг>³⁰⁵ производит впечатление почтенного буржуа в потертой салонной одежде. На почве Италии, среди горожан, богатых образовательным преданием, развивавшим самосознание личности, при эстетическом досуге и не увядавшем античном культе красоты,

229

возможно было усвоение форм и идеалов: сицилианская лирика, отблеск провансальской, перекочевала в Тоскану, восприняла здесь реализм народной песни и настроения классической культуры, и из этой весенней встречи вышел *il dolce stil nuovo* <ит. — сладостный новый стиль>³⁰⁶, Данте и Петрарка. <<Книга песен>> такой же нереальный роман, как любовные признания средневековых поэтов; Лаура³⁰⁷ такой же тип, в котором слились многие, живые и фантастические Лауры: поэтическое обобщение всего, что поэт

пережил и способен был пережить в области своего аффекта. Но этот аффект стал содержательнее, тоньше, разнообразнее; тип женщины оживает чем-то, что мы назовем личным началом. Возрождение повторило чудо Пигмалиона³⁰⁸. Начинается новое групповое выделение, надолго определившее содержание и формы лирики европейской.

8

Эпос и лирика представились нам следствиями разложения древнего обрядового хора; драма, в первых своих художественных проявлениях, сохранила весь его синкретизм, моменты действия, сказа, диалога, но в формах, упроченных культом, и с содержанием мифа, объединившего массу анимистических и демонических представлений, расплывающихся и не дающих обхвата. Культовая традиция определила большую устойчивость хоровой, потребовала и постоянных исполнителей: не всем дано было знать разнообразие мифов, и обряд, который отбывался родом, держась в предании старших, переходил в ведение профессиональных людей, жрецов. Они знают молитвы, гимны, сказывают миф или и представляют его; маски старых подражательных игр служат новой цели: в их личинах выступают действующие лица религиозного сказания, боги и герои, в чередовании речитатива, диалога и хорового припева.

Так можно теоретически представить себе развитие драмы. Выход из культа будет моментом ее художественного зарождения; условия художественности — в очеловеченном и человеческом содержании мифа, плодящем духовные интересы, ставящем вопросы нравственного порядка, внутренней борьбы, судьбы и ответственности.

Такова греческая трагедия. Иначе сложится драматическое действие, вышедшее из обрядового хора: оно ограничится мифологической или эпической темой, разбитой на диалоги, с аккомпанементом хора и пляски (Индия)³⁰⁹, либо разовьет, в непосредственной близости к обряду, ряд бытовых сценок, слабо связанных или и не связанных его нитью. Таков тип ателлан³¹⁰ и южноитальянского мима³¹¹. На всех стадиях этого развития мы встретим следы старого хорового состава, иногда более ясные там, где мы всего менее их ожидаем, запутанные там, где, казалось бы, близость к обрядовому источнику должна была гарантировать их большую сохранность. Вмешательство постороннего предания затемняет порой ход естественной эволюции, но везде ставятся вопросы, бросающие на нее свет. Укажу хотя бы на различия в общественном положении актеров.

230

Начну с сибирской «медвежьей драмы»³¹²: она всего ближе к началу развития, еще колеблется между обрядом и культом.

Празднества в честь медведя принадлежат к распространенным среди инородцев западной и восточной Сибири, у гиляков³¹³, айно<в>³¹⁴ и др.; связаны они с обычным у них почитанием медведя как существа, одаренного божественной силой и мудростью, сына неба или верховного бога (остяки, вогулы)³¹⁵; с древним, некогда широко раскинутым, во всяком случае доэллинистическим культом, удержавшимся в обиходе аттических Вравронии³¹⁶, в залежах европейских поверий и суеверий, новых и старых, вызывавших когда-то обличения церкви^{bb}. 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.

^{bb} См.: <Веселовский А.Н.> Разыскания в области русского духовного стиха </Сборник имп. Академии наук. ОРЯС. Спб., 1881. Т. 28.> IV. № VII. С. 447 след., примеч. к с. 131-132, 133, примеч. 2; С. 170-171, 184-187.

<...>

<Культурная драма зарождается> из обрядового хора, назначенного повлиять на успешность охоты. В основе это такое же мимическое действие, как «буйволовая пляска» североамериканских индейцев, привлекающая буйволов на оставленные ими равнины; напомню такую же австралийскую игру, изображающую облаву на стадо, охоту за зверем, свежевание туши и т.д.; одна из сценок медвежьей драмы представляет аналогичное содержание. Древние драматические части обряда еще легко 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, по-видимому, не указывает на их специфическую связь с культом; между отдельными сценами они сами пляшут, что, быть может, указывает на их отношения к пляшущему хору, из которого и выродилась сценическая часть обряда; они в постоянном общении с зрителями, вмешивающимися в их действие. И вместе с тем они поставлены как-то особо, принимают на время игры новые имена, считаются не простыми людьми, а способными представлять другое лицо, может быть, вернее: являться другим лицом, богом, демоном. Мимическое действие имело целью вызвать участие в людских делах нездешней силы, и можно представить себе, что в раннюю пору культурной драмы грань между подражанием и объектом терялась, драма становилась заговором в лицах, на что я указал уже, говоря о начатках религиозной драмы у некультурных народов. Оттуда употребление масок: они могли служить целям подражания, затем культа, выделяя

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 понятной и свобода слова, безвозбранно предоставленная актерам и удержавшаяся за ними по наследству.

Этот элемент мы встретим в культовых началах греческой драмы и в южноиндийском аграрном обряде в честь местной сельской богини. Обряд этот состоит в животных жертвах, между прочим в заклании священного буйвола; в нем участвуют и брахманы, но руководят им туземцы неарийского происхождения, парии и другие презренные у брахманов касты; являются и танцовщицы из касты париев, 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 <... >; парии и Asadi нападали на самых почтенных обывателей < ... >, танцовщицы вскакивали им на плечи, пастухи били в барабаны. Все это служило катарсису³¹⁷ чувства, приподнятого торжественным актом и разнузданно выражавшегося в противоречиях; зародилось в связи с культом, заражало зрителей и принимало иной традиционный колорит: в Элевзисе, во время празднования мистерий, когда предшествовавшая им процессия проходила по мосту на Кефиссе, колкости и язвительные насмешки сыпались на ее участников; фаллофоры³¹⁸ дионисовского обряда — носители бесцельной шутки, но и сатиры, не участники культа, а зрители из толпы, за ними свобода слова; материал для зарождения греческой комедии.

Изучение народной обрядности современной Индии в ее драматических элементах, вероятно, прольет свет на начала индийской драмы в ее отношениях к культу и, вместе, на развитие эпоса; то и другое вызывает немало теоретических вопросов³¹⁹. И здесь точкой отправления была поэзия хорового обряда с мимическою пляской, песней-сказом и

диалогом. «Пляска приятна богам, ее бесконечно свободные движения как бы воспроизводят мировую гармонию; под ее вечный лад пляшет властелин, пляшет Ума»³²⁰ («Малавика и Агнимитра»³²¹, 4). Шива-плясун³²², 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 речитатива. Соединение всех трех хорических элементов встречается на почве культа: некоторые гимны «Ригведы» построены амебеино, с чередованием хоров или певцов; число перепевающихся не превышает трех. В одном гимне Индра беседует с Марутами, и в конце вторгается певец, слагатель песни. Такие гимны стояли вне культового обихода, их ставили в особую категорию диалогов, легендарных рассказов; Ольденберг³²³ предполагает, что в основе лежал рассказ такого именно содержания, не получивший определенной поэтической формы,

232

но он забыт, сохранились лишь диалоги действующих лиц, богов и святых, обработанные рапсодом. Именно указание, что такого рода гимны стояли вне культа, говорит, быть может, за их более древнее происхождение: я имею в виду один из моментов выделения эпической песни из чередования певцов обрядового хора, сменявших друг друга и диалогически развивавших одну какую-нибудь традиционную тему, не входя в подробности, не гоняясь за связью легенды, всем понятной из суггестивных недомолвок лирико-эпической песни. Мы знаем уже, что индийский эпос исполнялся в таком именно чередовании; соответствующие диалогические гимны «Ригведы» были бы доказательством раннего вторжения в культ эпическо-драматического сказа, сложившегося до культового обихода. С точки зрения обособившегося драматического рода, имя эпического, дружинного певца, сказывавшего диалогически, естественно переходило к значению играца, актера; некоторые жанры индийской драмы, вроде *vyāgoga*, не что иное, как легенда, в начале воинственного содержания, разбитая на сцены; один из условных говорков, употребляемых в драме классической поры, *māgadhi*, ведет, быть может, свое начало от *māgadhas*, древних эпических певцов, славившихся по всей Индии.

То, что мы можем назвать типом индийской драмы, как она сложилась до Калидасы, сводится, в сущности, к такой же обработке эпического сюжета с лирическими партиями, участием музыки и мимической пляски. Если все это не привело к драматической разработке положений и характеров, то это зависело от сущности индийского мирозерцания, не знающего психической борьбы, а только силу предопределения, увлекающего человека к той или другой участи в силу его заслуг или проступков³²⁴. Здесь распутие индийского и греческого драматического развития; в данном случае дело не в этом: мы в начале эволюции форм, и вопрос идет об отношениях драмы к культу, в чем мы усмотрели одно из условий ее художественного роста.

Между диалогическими гимнами «Ригведы» и явлением драмы нет видимой преемственности; утрачены посредствующие звенья на местных диалектах, оставивших свои следы в технике классической поры и в искусственных, диалектически окрашенных говорах, обязательных для актеров, исполнявших низменные роли³²⁵ <...>.

<...>

Натака — типическая форма индийской художественной драмы; практика и поэтика, разработанная до мелочей³²⁶, подвела под педантические правила такие формы народного хорового действия, которые мы вправе вменить его доклассическому, областному развитию, опираясь на параллели, знакомые нам из хоровых игр, еще бытующих среди некультурных народов. Укажу, между прочим, на значение дирижера, сказывающего молитву, являющегося в прологе и в главной партии драмы, которою он руководит, выводя на сцену то или другое лицо, объясняя зрителям ход пьесы, досказывая его. Таких руководителей мы встречали в народных мимических действиях и началах театра; они выработались из древнего

хорового корифея. Молитва, благословение в начале пьесы вводит драму в оборот культа; в Бенгале молитву поет теперь хор. За нею следует другая,

233

обращенная к богу, которому празднуют, с упоминанием в ней соответствующего времени года: быть может, архаическое указание на древнюю приуроченность действия к календарному обряду. К этому присоединяется ряд других религиозных формул, когда, например, актер приступает к гримировке и т.п. Драма вошла в храм, разыгрывается в нем перед статуей божества; вышла ли она из культового обихода, или только примкнула к нему из сложившейся на стороне хоровой игры, — вот вопрос, возбуждаемый общественным положением ее исполнителей. Тесная связь греческой драмы с породившим ее культом продолжается и в эпоху ее расцвета: драма была почестью, которую народ воздавал одному из своих божеств; священный характер действия отразился и на положении актеров: их профессия не заподозрена, они пользуются почетом, нередко являются в роли послов и т.п. Иначе в Индии и Китае: китайские лицедеи представляют при храмах эпизоды из жития Будды, но их профессия считается презренной, в Индии их каста из низших, брахманы не общаются с ними, не могут принимать от них пищи, разве в случае большой крайности; они слышат обжорами, их жены — распутницами, которыми торгуют мужья; их можно бить, и их свидетельство не принимается на суде. Между тем они должны были обладать известным образованием, знанием литературного языка; иные водят дружбу с поэтами, вхожи ко двору. Если принять в расчет почет, которым окружены были в Индии эпические певцы, бхараты, положение актеров выяснится исторически: они не сложились в профессиональных носителей дружинных воспоминаний и не крепки культу, а примкнули к нему с практикой хоровой игры, как лицедеи, которых призывали для целей религиозного торжества. При гипотезе диалектических народных начал индийской драмы такое объяснение представляется вероятным: как брахманы присутствовали на празднестве сельской богини, отбывавшемся париями, так элементы народной игры воспринимались под сень храма, тогда как над ее исполнителями продолжало тяготеть иго касты.

Именно социальное положение актеров заставляет нас обратиться теперь же к началам римской драмы, расцвет которой совершился под влиянием и по стезям греческой. Я имею в виду народные начала, запутанные посторонними воздействиями, — действительными или легендарными? Аналогические явления в истории драмы вообще позволяют нам разобраться в этом пестром смешении.

У нас есть сведения о римских религиозных действиях драматического характера, люстрационных (Луперкалии)³²⁷, аграрных, мимических, заговорных (Ambarvalia <Амбарвалии>)³²⁸ и т.п. Были и хоровые игры, с участием музыки, импровизированных песен, сказа и пляски, без выясненного плана: древняя сатура³²⁹, настроение которой характеризуется литературным родом сатиры, выработавшимся из нее, как греческая элегия вышла из обрядового причитания; между этою сатирой и греко-итальянскими *σάτυροι* нет ни этимологической, ни генетической связи; возможен лишь вопрос о позднейшем влиянии. Из хорового действия мы всюду предположили выход к песенкам амебейного характера, сатирического

234

содержания, которыми обменивались встарь в праздник виноградного сбора и жатвы (<Гораций. «Послания»>, 2, 1, 139). Говорят, что песенки такого рода, фесценнины, занесены были из этрусского города <Фесценнина>; я склонен понять это таким образом, что там они могли стать цельным, модным жанром и, как таковые, повлиять на формы, уже естественно развивавшиеся по стезям народной хоровой поэзии. Амебейность создает драматизм, типы, участвующие в бытовых сценках. И здесь нам говорят о таком же перенесении, которое мы

понимаем, как усвоение чужого, более совершенного, своим встречным преданием. В южной Италии, греческой и осской, из хоровой игры вышли интермедии с комическими масками, ателланы и мимы³³⁰, предания которых разнесут единоличные потешники, гилароды, мимоды и т.п., уже встретившиеся нам на путях драматического развития. Ателланы и мимы переселились в Рим; обрядовые начала первых несомненны: они освоились на новой почве и вызвали подражания, а между тем еще в эпоху Августа³³¹ их исполняли на осском языке при каком-то культовом действе.

С этими материалами в руках мы можем обратиться к показанию Ливия (VII, 2)³³² передающего какой-нибудь древний источник о началах римских *ludi scenici* <лат. — сценических игр>. Повод к ним религиозный: рассказывается, что когда в 364 году до н.э. настало моровое поветрие, вызваны были из Этрурии жрецы, *ludiones* <лат. — актеры>, с целью умиловить гнев неба; они плясали молча, без мимики, которая выражала бы содержание танца, но с движениями, не лишенными изящества, под звуки флейты. Это нововведение понравилось: римская молодежь стала подражать захожей пляске, приноровив к ней принцип народных амебейных песенок, перебрасываясь стихами в стиле фесценнин <...> и сопровождая их соответствующими телодвижениями. На этом не остановились народные игроки (*vernaculis artificibus*), названные, от этрусского слова *ister = ludius* <игрец, актер>, гистрионами: случайная импровизация фесценнин уступила место песне с установленным текстом, прилаженным к звукам флейты, и движения пляски-сатуры подчинились определенной мелодии <...>. Это — страничка из знакомой нам истории хоровой игры: вначале пляска обрядового характера с мимическим, заговорным действием, без слов; затем появление текста в импровизации фесценнин; далее выделение песни-сказа, нормирующего движения — и мимику хора. Судя по следующему сообщению Ливия, во всем этом не было фабулы, которая объединила бы песню и действие цельностью сюжета; сюжетов, положений могло быть несколько; мы уже знаем, что при плясовой игре они развивались в ряд бытовых сценок. Позднейшая связь сатуры с ателланами может служить косвенным доказательством того, что и в ней самой существовали встречные ателланам элементы.

На этом Ливий обрывает историю сатуры, чтобы перейти к Ливию Андронику из Тарента³³³, первому, на римской почве, представителю греческой драматической и сценической традиции. О нем говорится, что, в противоположность разбросанности сатур, он первый решился создать фабулу действия <...>, которую пел единолично, изображая ее и жестами;

рассказывали, что, когда впоследствии он потерял голос, он поручил песенную партию мальчику, оставив за собой мимическую. Может быть, это лишь анекдотическое объяснение: в истории хоровой поэзии мы встречали и единоличных певцов, изображавших движениями содержание своей песни, и разделение пения или музыки — от мимики. Андроник мог внести предание греко-итальянского гиларода. Оно привилось, — говорит Ливий: стали петь в аккомпанемент, под руку (мимировавшим) гистрионам, предоставив им только диалогические партии. Это разделение *santicum* <пения> и *diverbia* <говорения> сохранилось в организме римской комедии.

Нововведение Ливия Андроника оказалось слишком серьезным, — продолжает историк, возвращаясь к позднейшей истории сатуры: не было места смеху и веселью, и вот римская молодежь снова обратилась к традиции фесценнин, и, предоставив гистрионам драму нового типа, продолжала по-прежнему перепеваться в потешных импровизациях <...>, примкнувших к ателланам и в этом виде являвшихся в роли экзодий <гр. — исходов, концовок>, комических пьес, следовавших за серьезными драмами, как в Греции 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, взимавшие мзду, бесправны, *infames* <...>, в ателланах же участвовала лишь полноправная римская молодежь, не исключавшаяся из трибов³³⁴ и не лишавшаяся права военной службы. Бесправность римских гистрионов объясняется аналогией с индийскими: они не прошли через освящающую стадию культа, как их греческие собратья; особое положение исполнителей ателлан (и сатуры) указывает на переживание забытого предания, на обрядовое действие, которое отбывали когда-то члены семьи и рода, община. В сибирском медвежьем празднике актеры — охочие люди.

Народные начала римской драмы, освобожденные от некоторых легенд, входят, таким образом, в картину общей драматической эволюции. Греческое влияние не дало им доразвиться самостоятельно; мы перехватим прерванную нить на почве Греции.

Здесь первые шаги яснее; мы разумеется, не знаем, как слагалось обрядовое действие в ту пору религиозного сознания, которую мы можем восстановить лишь по следам и намекам и — аналогии с зооморфическим характером сибирской медвежьей драмы. Когда греческое миросозерцание вышло к человекоподобным, если не всегда гуманным, богам и создало о них рассказы, развивавшиеся в уровень с общественно-нравственным сознанием, изменилось и содержание культовой драмы, с мифом в центре, местным или общим, характеризовавшим деяния и сущность того или другого божества. Выше мы говорили о мимических плясках такого содержания; к ним примкнули действия торжественно-культового характера. В Крите представляли рождение Зевса; на Самосе, в Кноссе на Крите и в Афинах — бракосочетание Геры с Зевсом; <...>; мальчик, обносивший

в Танагре, в праздник Гермеса, ягненка вокруг городских стен, изображал самого бога; <...> в Дельфах, в первый день празднования, молодой человек, одетый Аполлоном, в блестящей тунике, пел, играя на кифаре, про свою победу над Пифоном³³⁵, которая представлялась с возможною реальностью; на другой день сюжетом мимической пляски был дионисовский миф — оживление Семелы³³⁶, — и другой, приставший к нему по содержанию: самоубийство Харилы³³⁷. Сюжеты действия разрастались по смежности культов и соединенных с ними легенд: Аполлона и Диониса в Дельфах, Диониса и Деметры в Элевзисе. В последнем случае к смежности присоединилось и внутреннее сродство религиозных представлений: там и здесь земледельческий, календарный миф, в стиле тех, которые мы разобрали в связи с мифом Адониса. Зимой замирает производительная мощь природы, весной восстает к новой жизни; Дионис страдал и умирал, чтобы воскреснуть; Персефону-Кору похищал Плутон, когда она собирала цветы; печальная Деметра ищет доч^ь, весной она снова вернется на землю. В больших мистериях Элевзиса в Воедромиионе (сентябрь — октябрь) орхестически исполнялись сцены похищения, искания и возврата; о малых, приходившихся в Анфестерионе (февраль — март) у нас мало сведений, но, очевидно, культовые *προχαριστήρια* <предварительные благодарственные празднества> были выражением благодарности за возвращение Кору-Персефоны из царства мертвых³³⁸. С нею возвращались на этот свет и маны³³⁹, временно оживавшие, на страх живущим. В празднествах такого рода, где идеи жизни и смерти сменялись в разном чередовании, моменты сетования естественно сосед<ствовали> с откровенными символами творческой силы и фаллического веселья³⁴⁰. Понятно взаимодействие дионисовского и элевзинского культов и действий: Дионис-Вакх занял в последнем место подле Деметры и Персефоны, его сделали даже сыном Деметры, в мистериях представляли его рождение, орхестически изображали уход за новорожденным, как в Дельфах тиады будили в колыбели малютку Диониса в то время, как жрецы приносили жертву у его гробницы. Жизнь плодила смерть, возникая из нее и снова к ней возвращаясь; срезанный колос, который в последнюю ночь

больших мистерий гиерофант <верховный жрец> показывал мистам <посвященным, участникам> среди благоговейной тишины, символически обобщал идеи земледельческого мифа, невольно переносившиеся на явления общественной и личной жизни, где та же смена падений и возникновений, незаслуженного торжества и страдания, не успокаивала мысль непререкаемостью природного процесса, а поднимала тревожные вопросы о назначении человека, о предопределении и ответственности, их противоречиях и возможности их примирения и равновесия в сознании, в жизни за гробом. Эзотерические таинства Элевзиса, доступные лишь посвященным, пытались ответить на эти вопросы, символически раскрывая идеи зла и добра, вины и возмездия. Неофитов <новообращенных> вводили в область мрака и тишины, нарушавшейся порой страшными звуками или видением адских чудовищ и мук, ожидающих грешников, а затем разливался в темноте ночи яркий солнечный свет, и посвящаемые приносили поклонение сияющим ликам божества.

237

Эзотерическое учение таинств обобщило содержание мифа; идеи промысла и долга, судьбы и вменяемости преобразили его содержание, и в нем раскрылись сюжеты для драмы душевных конфликтов. Все наши помыслы, решения, страсти внушены божеством, — говорило старое поверье; руку Ореста³⁴¹ направил на мать Аполлон, убийцу матери преследуют эриннии³⁴², и он страдает невольно; Федра полюбила пасынка по наущению Афродиты, избравшей ее орудием своей мести против Ипполита, — и мы сочувствуем Федре³⁴³. Родовая связь, вызывавшая родовую ответственность и, в практике жизни, месть за месть, тяготевшую над поколениями, отложила в понятие родовой вины, искупаемой потомками, судьбы, нависшей над безвинными, но она представляется нам в конфликте предопределения, мойры³⁴⁴, и свободной воли, родовой и личной нравственности, и трагическое чувство очищалось на образах Эдипа, Антигоны, Прометея³⁴⁵, Ореста. Либо идея родовой вменяемости переносилась на народно-политическую арену, и рок некультурности решал судьбу персов в драме Эсхила³⁴⁶.

Если развитие художественной аттической драмы примкнуло к культу и народно-обрядовым действиям Диониса, то следует, быть может, припомнить, что в самих легендах о нем, с их резко определенными мотивами страданий и торжества, «игрой созидания и разрушения индивидуального мира» (Ницше)³⁴⁷, было дано сочетание сюжетов, шедших на руку драме и вызывавших психологическое обобщение.

Дионис — бог творческой силы природы, податель плодородия, от него — лесные чащи и лоза; священная лоза, на одной из вершин Киферона, ежедневно приносила по зрелой ягоде; оттуда эпитеты бога: *δενδρίτης, σταφυλίτης* <древесный, виноградный> и др.; один из его символов — фаллос, ему посвящены козел и бык; сам он обратился в козленка, избегая преследований Геры; его зовут *έρίφιος* <козлиный>; козлиный лик сатиров, очевидно, восходит к той поре, когда его чествовали мимически, принимая его образ; ряжение зверями в играх некультурных народов освещает этот забытый период дионисовской драмы — и, вместе, воздействие обрядового акта на миф: сатиры — ряженные очутились в мифе служителями, свитой Диониса, как менады и тиады³⁴⁸ могли первоначально обозначать женщин, шумно, бешено отбивавших его празднества. Но его любимым образом и символом был бык; оттуда его прозвища: *βουγενής, βοηλάτης* <рожденный быком, погоняющий быков>; в Аргосе его призывали молитвой: «Приди, О Дионис, с харитами, вступи в храм бычачьей ногой, славный бык!» Он сам принимает порой его вид, пугает им, его изображают быком, небольшие рога остались его атрибутом и в позднейших антропоморфических изображениях. Бык был обычно ему жертвой, одной из наград победителя на дионисовских поэтических состязаниях.

Но бога производительности и жизненной мощи преследуют, он погибает. Ликург разгоняет его кормилиц, сам он бросается в море, к Фетиде³⁴⁹, или ищет убежища у муз; Персей убил его и бросил в озеро <Лерна>³⁵⁰; либо титаны его разорвали, когда, после

многих превращений, он принял образ быка. Последний миф, принадлежащий к распространенным, покоится, очевидно, на обряде: по свидетельству Еврипида³⁵¹,

238

к обрядности Диониса принадлежал обычай разрывать на части и пожирать живьем быков и телят; на Крите загрызали быка в память такой же участи бога. Тенедосский обычай приносит новые черты к эволюции религиозного мирозерцания: стельную корову холили и за ней ухаживали, как за человеческою родильницей; теленок от нее, которого приносили в жертву, был обут в котурны; указание на то, что животная жертва явилась на смену человеческой, в самом деле практиковавшейся в Хиосе и Орхомене. Интересно и следующее: за человеком, заколовшим теленка, гнались до морского берега, бросая в него камнями. Когда мимический обряд стал культовым, религиозным, в объекте подражательного действия яснее предстало имманентное ему божество; жертва неизбежна, но ее исполнителя — преследуют. Так в южноиндийском аграрном обряде, из которого выше сообщен был эпизод: один из участников, носящий имя бога, которого он служителю (<Потрай>), гипнотизирует теленка, делая над ним несколько пассов руками, отчего тот становится недвижим. Тогда <Потраю> завязывают руки на спине, и все пляшут над ним, испуская громкие крики. Он поддается общему исступлению, бросается на теленка, лежащего в гипнозе, впивается зубами в горло, загрызает его. Ему подносят блюдо жертвенного мяса, в которое он погружает свое лицо; мясо и остатки теленка хоронятся у алтаря, а <Потраю> развязывают руки, и он обращается в бегство.

Прежде чем это мистически-культовое действие обратилось к значению жертвы, принесенной божеству, тождественность той и другого выразилась и в других формах: <закланию подвергли> действительно зооморфическое божество, приобщаясь к нему, к его жизненной силе, к его крови. В этом освещении понятны рассказы о менадах, терзавших в божественном исступлении зверей и людей; когда виноград и вино, еще не игравшие, как полагают, роли в древнем дионисовском культе, вошли в его символический кругозор, вино явилось, быть может, заменой крови. Это дар Диониса людям; в весенние дионисовские празднества им совершали тризну по усопшим; могли представлять себе, что они оживали, приобщившись к вину — крови; таково могло быть и первоначальное представление о керах — эринниях, душах, жаждующих человеческой крови. В средневековой легенде вино — это кровь Вакха, св. Гроздия, замученного в точилах.

Пока Дионис в царстве Аида у ман, но он вернется с того света, родится вновь. В Аргозе 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

239

бог очищает, умиротворяет: таково первоначальное значение катарсиса; но он и насыляет его на тех, кто попытался бы противиться его власти. Весеннее чувство неотразимо; Пентей³⁵² у Еврипида говорит о разнузданности менад, как средневековые обличители — о крайностях майского разгула. Таково могло быть физиологически-психологическое настроение соответствующей календарной обрядности; перенесенное на почву истории, оно отложилось в мифах о боге, карающем манией гонителей его культа.

Таковы легенды о Дионисе, как они сложились, наслонившись на более древние аграрные культы и в соприкосновении с культом Элевзиса. Это — мифы о ежегодно возникающем и <у>мирающем боге, всюду вызывавшие соответствующие календарные обряды, черты которых взаимно освещаются. Приурочение Диониса к культу вина и виноградного дела только изменило календарный порядок оживания и смерти.

Были ли деревенские Дионисии (декабрь — январь) и следовавшие за ними Ленеи³⁵³ (январь — февраль) праздником виноградного сбора, как полагали в противоречии с временем года, или праздником еще не выбродившего вина — это безразлично: мимическое действие обряда обобщало символическую суть божества и в этом смысле может быть ретроспективно, как, наоборот, наши святочные обходы с плугом подражают весенним аграрным актам. В пору зимних празднеств Дионис представляется на верху жизненной мощи, он полон неиссякаемой силы, которую разливает вокруг; вино вышло из страданий точил, дарит людям веселье и радость. А в виду новые страдание и смерть, потому что обычный круговорот совершится; трагический момент естественно присоединялся, как ожидание, к моменту торжества. Это двойственное настроение отражалось в обиходе празднества. Среди его исполнителей мы различаем две группы: блюстителей обрядового акта, ставшего культом, и публику, толпу энтузиастически настроенных поклонников. Первые продолжают старое мимическое действие: это сатиры, ряженные в личину бога, когда он еще являлся в зверином образе. Хоровой, плясовой дифирамб, с ряженными сатирами, старая народная песня в честь Диониса, страстная, патетическая, выражала то бешеное веселье, сопровождавшееся неистовыми танцами, то настраивалась к образам плача и смерти. Когда хор вращался вокруг сельского жертвенника, корифей рассказывал об испытаниях и страдах Диониса; о его сверстниках и мифологических героях, притянутых к нему по соответствию содержания (напр<имер>, Адраст)³⁵⁴. Так разрастались сюжеты будущей трагедии; корифей стал выступать в лице бога или героя, хоть отвечал ему, подпевая, завязывая диалог. Можно представить себе в этом обиходе и перекликание двух хоров, — будто бы нововведение Лазоса³⁵⁵.

Роль непричастных к культу поклонников была другая; они всецело вживались в моменты разнузданного веселья, не сдержанного серьезною 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 Анфестерий³⁵⁶, сыпали на зрителей шутками и остротами; параллели к столь же свободному вмешательству толпы в драму культа нам известны. Либо устраивался *κῶμος* <комос>³⁵⁷: толпа подгулявших

шумно двигалась с преднесением фаллоса и соответствующими песнями, *τὰ φαλλικά* <фаллическими>, по дороге задевая прохожих, порой останавливаясь, чтобы разыграть какую-нибудь импровизированную комическую сценку (<Афиней>, XIV, 622). Действующие лица — обыватели, фаллофоры³⁵⁸ Диониса; фиванцы зовут их *εθελοντάς*, охочие <...> (<Афиней>, XIV, 621) <...>

Элемент ряжения, наследие обрядового подражания лику божества, естественно развивался и обобщался в этой обстановке; мазали себе лицо винными подонками, красились в белый, черный, красный цвет, костюмировались, делали себе бороду из листьев, надевали маски из дерева и коры, звериные маски. Остатки мимических действий, доживающих среди некультурных народностей.

Аттические Анфестерии, праздновавшиеся весною (февраль — март) в течение трех дней, примыкали к зимнему циклу Дионисий. Их «деревенское» содержание можно подсказать: пока бог вина и веселья торжествует, но скоро ему конец; зерну, John Barleycorn <Джон Ячменное Зерно>, уйти в землю, Дионису — спуститься в Аид. Оттуда новые чередования брачных образов с обрядами тризны и поминок. Открывали бочки выбродившего вина (оттуда название первого дня Анфестерий *Πιοδίγνια*), хозяева приносили

жертву Дионису, они и домашняя челядь участвовали в возлияниях, которые на другой день принимали характер состязания: победитель удостаивался награды. Это как бы вступление в следующее празднество, *Χόες*: Дионис еще раз вступал в жизнь, накануне перенесли его статую из Ленейского храма в Керамик и теперь шли с ней обратно в торжественной процессии, в которой участвовали ряженные горами, нимфами, вакханками, в масках; с повозок, провожавших шествие, раздавались веселые клики, сатирические выходки. В храме обручали Диониса с супругой

второго архонта³⁵⁹, 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 ἡμέραι* <нечистых дней> придорожником, либо вымазывая двери дегтем. Напомним аналогич<н>ую черту элевзинских празднеств. Душам и подземному Дионису совершали либацию <жертвенное возлияние> вином: обычай пить взапуски не имеет другого основания; вечером участники тризны несли свои обвитые венками кубки в ленейский храм, вручали венки жрице и изливали в честь Диониса оставшееся в кубках вино.

Последний день празднества. *Χυτροί* с их *Πανσπερμία* ей снедью из вареных злаков, всецело посвящен поминк<ам> по усопшим, кончающимся их изгнанием: «Прочь керы, конец Анфестериям! — кричат им вслед, — им нет места среди живых». Так, провожая весну, изгоняют у нас ман — русалок.

К празднику Хитр принадлежали и поэтические состязания, *Χύτρινοι ἀγῶνες*, содержания которых мы не знаем; в самом обиходе Хитр было много драматических элементов, между тем зарождение драмы примкнуло,

241

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*³⁶⁰; хор или хоры, вращавшиеся с культовой песней вокруг жертвенника Диониса, определили обстановку и персонал трагедии. То место в оркестре, где ее хоры совершали свои эволюции, продолжало называться *θυμέλη*, жертвенником; «сатирическая» драма³⁶¹, следовавшая за трагедией, впоследствии за трилогией, удержала название и маски культовых исполнителей древнего дифирамба; между ней и трагедией распределялись веселые и серьезные моменты; принцип амебейных, перепевающих хоров выразился и в дихории, и в обычае агонев, состязании трагедиями или трилогиями.

Важнее художественные метаморфозы хорового состава. Мы знаем, что в исполнении дифирамба главную партию вел корифей, он вчинал его, вводил в его содержание. Из него вышел актер Фесписа³⁶². О Фесписе говорится, что он избрал *πρόλογον καὶ ῥῆσιν* <пролог и речь>; пролог принадлежит, очевидно, его единственному актеру; это подтверждается аналогическими фактами из истории развития хорового действия вообще и может вызвать вопрос: действительно ли пролог греческой трагедии произносился первоначально всем хором, а не актером, как в «Агамемноне», «Хоэфорах»³⁶³ и у Еврипида³⁶⁴? С выделением корифея и текст его сказа должен был принять устойчивые формы, сменив капризы импровизации: Ливию Андронику³⁶⁵ приписывается введение определенной фабулы; не иное значение имеет, по-видимому, и <речь> Фесписа. Три маски, в которых поочередно является его актер, — наследие старого мимического обряда и, вместе, переходная степень к двум актерам Эсхила (в «Агамемноне», «Хоэфорах» и «Эвменидах» их, впрочем, уже три), к трем исполнителям Софокла³⁶⁶; хотя и в период культового действия можно представить себе не

одну, а несколько руководящих ролей в лице запевалы и его помощников, в корифеях двух хоров.

Дифирамбический хор подпевал корифею, завязывался диалог, развивавший и сюжет фабулы: корифей отвечал. Актер трагедии, *ὑποκρίτης* — «отвечающий»; вступительная сцена «Скованного Прометея»³⁶⁷ развивается в чередовании актера и хора; сценический остов трагедии построен на диалогах хора и актеров, хоров и хоревтов между собою. Либо хор дифирамба ограничивался припевом, из которого развились лирические партии трагического хора. Его *στάσιμα* <стасимы>³⁶⁸ едва ли не выродились из перепевов двух хоров: чередующиеся строфы и антистрофы часто подхватывают друг друга, не только в параллелизме содержания и идей, как у Софокла, но и в повторении тех же слов и образов, начальной рифмы (анастрофа), как у Эсхила <...> <Ксеркс повел — увы! // Ксеркс погубил — увы!//Ксеркс устроил все неразумно.//Корабли увели — увы!// Корабли погубили — увы! // Корабли губительными ударами.>³⁶⁹ Точно <сходные куплеты> старофранцузского эпоса, вышедшие из чередования

242

и подхватов певцов, как <припев>, распространяющийся в пароде «Агамемнона» на три строфы (<Лейся, печальный напев, но благу да будет победа!>)³⁷⁰, унаследовал, быть может, формы старого дифирамбического припева.

Участие хора, постепенно сокращавшееся в трагедии, по мере того, как в ней брало перевес сценическое действие, настолько отошло от своего древнего значения в дифирамбе, что его пришлось объяснять наново. Гораций (<<Послание к Пизонам>> 193)³⁷¹ еще следует какому-то древнему свидетельству, когда требует от хора, чтобы он принимал участие в действии; для Аристотеля актеры представляют героев, хор — народ, зрителей (<<Проблемый>>, 48-49); А.В. Шлегель³⁷² назвал его «идеальным зрителем», другие сделали из него представителя общественной совести, творящего вслух нравственную оценку личностей в связи событий, исход которых он провидит, обобщающего противоречия судьбы и свободной воли, выясняя их и примиряя. Для Ницше хор — символ всей дионисовской возбужденной массы³⁷³.

Так одухотворилось понятие дионисовского, реального катарсиса, идеализовался хор дифирамба, обрядовые маски которого выросли в определенные типы — маски художественной трагедии. Тот же процесс совершился и в области ее сюжетов, разросшихся за пределы дионисовского мифа, еще в границах дифирамба; они ответили новому содержанию мысли и также идеализовались. Остановлюсь на одном примере: на празднике *Χόες* <Хозэ> совершались возлияния по усопшим, и они показывались: маны, «роженицы», правящие долей своих родичей, посылающие ее и строго карающие нарушение родовых заветов: керы и, вместе, эриннии. Возлияние в честь ман совершалось сообща, но так, что каждый пил отдельно, после чего все несли свои увенчанные кубки в храм Диониса. Делалось это, будто бы, в память Ореста, исключенного за матереубийство из общения с другими людьми, отлученного от храмов, пока божество не примирило его, очистив от невольного греха. Невольного потому, что Аполлон заставил его наложить руки на мать, убийцу отца; но за священные права матери мстят ее родовые маны, эриннии. Миф отразил культурные отношения, когда древний матриархат боролся с патриархатом, водворявшим новые порядки вещей. Место этого мифа в дионисовском культе объясняется связью Диониса с хтоническим мифом³⁷⁴; он мог быть одним из сюжетов дифирамба, у Эсхила он является в сиянии трагического катарсиса³⁷⁵.

Художественная драма сложилась, сохраняя и, вместе с тем, претворяя и свои культовые формы и сюжеты мифа. Выработка эпического предания и рост личной художественной лирики не могли не найти в ней отражения, но она — не новый организм, не механическое сплочение эпических и лирических партий, а эволюция древнейшей синкретической схемы, скрепленный культом и последовательно воспринявшей результаты

всего общественного и поэтического развития. Свободное отношение к содержанию религиозной легенды и ее емкость были одним из условий ее художественного расцвета; для средневековой литургической драмы на ее переходе

243

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 дифирамбу 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 ἐξάρχοντων τὰ φαλλικά <от запевал фаллических песен>³⁷⁶. Если понять ἐξάρχων <запевание> в том же смысле, в каком мы говорим о «вчинании» дифирамба, то зародыши комедии можно представить себе в комических сценках на пути комоса, когда какой-нибудь ряженный потешал, мимируя соседа, изображая типы, например болтливого старика, поддерживающего свою воркотню ударами палки (Аристофан. «Облака» — парабаза)³⁷⁷, пьяного и т.п., вызывая смех и веселое вмешательство добровольных хореvтов.

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 зарождаться и зарождались и вне дионисовского обихода, как южноитальянские мимы и ателланы с их литературным и народным наследием. Комедия вырастала из подражательного обрядового хора, не скрепленного формами культа: у ней есть положения и реальные типы, нет определенных сюжетов мифа и его идеализированных образов. Когда эти положения и типы свяжутся единством темы, ее возьмут из быта, потешного рассказа, из мира фантастики, с хорами звериных масок, с типами, полными шаржа, назойливо откровенными, как фаллическая песня, со столь же откровенною сатирой на личности и общественные порядки, какая раздавалась с повозок дионисовских празднеств.

Комедия Аристофана, в сущности, комедия типов, шаржа и сатиры. Трагедия дала ей свои художественно-целостные формы, не овладев ее формальной разбросанностью: остались лирические песенки, капризно 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 вроде λόγος δίκαιος καὶ ἄδικος; <Правды и Кривды> (Аристофан)³⁷⁸ и т.п. — наследие амебейных сценок комоса. В «новой» комедии эти шероховатости примирились; она покинет грубый шарж для изображения нравов, отражая последние эволюции трагедии, когда ее героические типы спустятся у Еврипида к нормам простой человечности и психологии. Идеализация человека началась вокруг алтарей, завершилась в сферах героизма, поднятого над действительностью: здесь слагались типы и переносились в жизнь к оценке ее реальных отношений и явлений. В этом смысле можно сказать, что вышедшая из культа трагедия подняла комедию из бытового шаржа в мир художественных обобщений.

244

Попытаюсь подвести несколько итогов.

В начале движения — ритмически-музыкальный синкретизм, с постепенным развитием в нем элемента слова, текста, психологических и ритмических основ стилистики³⁷⁹.

Хорическое действие, 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, поются, иногда достигая форм эпопеи. Рядом с этим продолжает существовать поэзия хорового обряда, принимая или нет устойчивые формы культа.

Лирические элементы хоровой и лирико-эпической песни сводятся к группам коротких образных формул, которые поются и отдельно, поются вместе, отвечая простейшим требованиям эмоциональности. Там, где эти элементы начинают служить выражению более сложных и обособленных ощущений, следует предположить в основе культурно-сословное выделение, более ограниченное по объему, но более интенсивное по содержанию, чем то, по следам которого обособилась эпика; художественная лирика позднее ее.

И в эту полосу развития протягиваются предыдущие: обрядовый и культовый хоризм, эпика и эпопея и культовая драма. Органическое выделение художественной драмы из культовой требует, по-видимому, условий, которые сошлись лишь однажды в Греции и не дают повода заключать о неизбежности такой именно стадии эволюции.

Все это обходилось не без обоюдных влияний и смешений, новое творилось бессознательно в формах старого; являлись и подражания, когда в каждом отдельном роде создались образцы художественного эпоса, лирики, драмы, как то было в Греции и Риме. Их формы обязывали, поэтики Аристотеля и Горация обобщили их как классические, и мы долго жили их обобщениями, все примеряя к Гомеру и Вергилию³⁸⁰, Пиндару³⁸¹ и Сенеке³⁸² и греческим трагикам. Поэтические откровения, не предвиденные Аристотелем, плохо укладывались в его рамку; Шекспир и романтики сделали в ней большую брешь, романтики и школа Гриммов открыли 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 здания, поэтики будущего. Она не станет нормировать наши вкусы односторонними положениями, а оставит на Олимпе наших старых богов, помилив в широком историческом синтезе Корнеля³⁸³ с Шекспиром. Она научит нас, что в унаследованных нами формах поэзии есть нечто закономерное, выработанное общественно-психологическим процессом, что поэзию слова не определить отвлеченным понятием красоты³⁸⁴, и она вечно творится в очередном сочетании этих форм с закономерно изменяющимися общественными идеалами; что все мы участвуем в этом процессе, и есть между нами люди, умеющие задержать его моменты в образах,

245

которые мы называем поэтическими. Тех людей мы называем поэтами.

II

От певца к поэту. Выделение понятия поэзии

1

Мы видели, как из хорового синкретизма выделились при условиях, которые мы пытались уследить, формы эпики, лирики и драмы; как из связи хора вышли певцы, продолжавшие его песенное предание; как, с переходом обряда, которому служил хоровой синкретизм, к устойчивым формам культа, явились особые блюстители ритуала и гномики³⁸⁵. Выделение совершалось, как уже было сказано, групповым путем, отлагалось в формы родовой, сословной, кастовой профессии, которая создавала школу, суживала и берегла предание, вырабатывала и перерабатывала по наследству приемы стиля и состав репертуара. Обрядовая заплата и теперь еще находится кое-где в руках особых плакальщиц;

учатся причитать; в древнем Египте на торжественных празднествах пели женщины, чаще — слепые³⁸⁶; у слепцов до сих пор свои песни от России и Греции до Италии и Испании; во Франции XIV-XV веков они явились на смену жонглёров, распевая на площадях старые песни под звуки скрипки или *chifoine* <ст.-фр. — волынки>; кавказские ашуги³⁸⁷, большей частью армянские переселенцы из Турции, слепцы, и теперь еще поют о подвигах Кар-Оглы или рассказывают под звуки гонгури³⁸⁸ какую-нибудь сказку. Это — переживание старых порядков, послуживших когда-то эволюции поэзии, групповых выделений, которые можно представить себе совершавшимися то совместно, то последовательно, что приводило к смешению и чередованию влияний. Не приняв во внимание этих условий, не объяснишь многого в истории певца и праистории поэта³⁸⁹.

Чем ближе певец к началам хоровой поэзии, тем шире его репертуар. Он еще не специализировался; при отсутствии известных исторических и бытовых условий эта специализация может и не состояться. У финнов эпика не развилась, потому что не было обособившихся профессиональных певцов: финская руна охватывает и заклятие, и обрядовую заплачку, и сказочный сюжет; эпический стиль смешан с лирическим; всякий певец споет про все, предание открыто ему целиком, он вырос в нем, подслушал у отцов и дедов. «Я знаю сотни песен», — говорит финский *laulaja* <песнопевец>, — «они висят у меня на поясе, на кольце, при бедре; не всякий ребенок их споет, мальчик не знает и половины... Моя наука — песня, стихи — мое достояние; я подобрал их по дороге, срывал с веток, сметал с кустов; когда ребенком я пас ягнят на медвяных лугах, на золотистых холмах, ветер навевал мне песни, сотни их носились в воздухе, наплывали, что волны, и присловья падали дождем... Их пел мой отец, делая топориче,

научился я им от матери, когда она вертела веретено, я же, шалун, возился у ее ног»³⁹⁰.

К тому же типу принадлежали, вероятно, и старосеверные *Pulir* <сказители>, бродячие и оседлые, с таким же синкретическим репертуаром, обнимавшим и сагу, и заговор, и всю народнопоэтическую мудрость, *Pulr* <сказитель> (англ. *Pyle*), собственно, человек мудрый, знающий присловия, знахарь. Если в нынешнем слове *Pula* — стихотворение не строфического характера — сохранилось его древнее значение, то в дошедшей до нас строфической поэзии севера трудно уследить формальное влияние *Pulir* <сказителей>: им приписывают такие <песни>, как <<Прорицание Вёльвы>, «Речи Гримнира», «Песнь о Харбарде»...>³⁹¹ гномическо-мифологического содержания, диалогизм которых указывает на старое начало амебейности, прения вопросами и ответами. Таков ли был характер изложения <сказителя>, мы не знаем; его чествовали как носителя заповедной обрядовой мудрости; когда он являлся — садили на особое место, седалище *Pul'*я (*Pularstóll*), с которого он вещал; его эпитеты: великий (*hár Pulr*, *fimbul-Pulr*), старый (*gamli*) <...>

Так чествовали и певца военных былей и подвигов, и мы приходим к специализации, получившей особое развитие в *дружинно-боевой* эпике. Когда слепого Демодока³⁹² привезли к Алкиною³⁹³, ему подали «стул среброкованный», повесили над головой лиру, угощают; Одиссей велит уделить ему почетную часть веприны. И он запел.

VIII. 73

Муза внушила певцу возгласить о вождах знаменитых,
Выбрав из *песни*, в то время везде до небес возносимой,
Повесть о храбром Ахилле и мудром царе Одиссее.

Одиссей втихомолку опечален содержанием песни, но и печальный несказанно читит певца.

VIII.479.

Всем на обильной земле обитающим людям любезны,
Всеми высоко честимы певцы; их сама научила
Пеню Муза; ей мило певцов благородное племя.

Так, обратясь к Демодоку, сказал Одиссей хитроумный:

«Выше всех смертных людей я тебя, Демодок, поставляю;
Музою, дочерью Дия, иль Фебом самым 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

247

Я, что божественным пением боги тебя одарили».
Так он сказал, и запел Демодок, преисполненный бога³⁹⁴.

Демодок поет про события, знакомые Одиссею, так точно, как будто был сам их очевидцем, и вместе с тем он только выбирает эпизод «из песни, в то время везде до небес возносимой». В сущности не из песни, а из былевого цикла (как понимают *οἰμῆ* в ст. 74 и 481; сл. «Одиссея», X, 347), успевшего распространиться. Такие песни унаследовались в поколениях профессиональных эпических певцов. Как дар пророчества держался в роде ямидов³⁹⁵, лирическое предание в косской школе³⁹⁶, так гомериды Хиоса³⁹⁷, аэды³⁹⁸, 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. <...>

Дружинно-родовой быт — естественная почва для продукции профессиональной, эпико-лирической, для сбережения эпической песни. Жизнь в дробных центрах, неизбежность столкновения, масса энергии в тесном кругозоре, жажда добычи, переходившая в жажду удалства — все это плодило сюжеты, тогда как память о прошлом обязывала человека, не вышедшего из родовых понятий, уходившего в них, как греческий деятель позднейшей поры исчезал в величии политики³⁹⁹. И эта память хранилась. Оттуда значение певца, хранителя памяти, творца славы; ему всюду почет. Такова роль аэдов в гомеровском мире; я назвал Демодока и Фемию⁴⁰⁰; таково положение филлов⁴⁰¹ при дворах ирландских царьков, индийских <бхаратов>⁴⁰² при именитых семьях: они знают их родословную, носители эпического предания, поют на праздниках и религиозных торжествах про деяния предков; окружены суеверным уважением: рука разбойника их не коснется, и их присутствие в караване обеспечивает его от нападения.

У старых германцев (англосаксов, франков) *scōp* <дружинный певец> — ближний к царю, вождю человек, сидит у его ног (<... «Беовульф»>, 500, 1166)⁴⁰³, поет на пирах, под звуки арфы, старые были («Беовульф»), один или вдвоем (<«Видсид»>, 104 след.)⁴⁰⁴; умеет петь и сказывать, но исполняет и важные ответственные поручения: Видсид сопровождает супругу своего короля ко двору Эрманариха⁴⁰⁵ (как в «Одиссее» III, 267 след. Агамемнон⁴⁰⁶, отправляясь в Троию, поручает своему певцу блюсти Клитемнестру)⁴⁰⁷; он из хорошего рода (<Видсид: из рода Мюргингов>).

Все это указывает на почетную роль старого певца; его-то, очевидно, имеют в виду фризские законы⁴⁰⁸, взыскивавшие за поранение (*hagra-torem*) его в руку строже, чем за рану, нанесенную другому человеку того же общественного положения. Такие певцы селились при дворах; таков скоп короля Гродгара⁴⁰⁹ («Беовульф»); <Деор> долго пел при Геоденингах, был им люб, пока не сменил его властитель песней <Хеорренда, и Деор> сетует⁴¹⁰. Певцов зазывают: франкский король Хлодвиг⁴¹¹ просит

Теодориха⁴¹² прислать ему искусного певца, *citharoedum arte sua doctum*, который мог бы забавлять его за столом песней и игрой на арфе. Певцы странствуют, как <Видсид>, объехавший много стран и народов, побывавший при разных дворах, собирая дары и сея песни. Так распространились элементы германского эпоса; по свидетельству Павла Диакона(I, 21)⁴¹³, песни о лангобардском короле Альбоине известны были в Баварии и Саксонии.

Эпика циклизовалась, но движение было заторможено; развитие больших государственных целых расширило горизонт, создало новые интересы; христианские идеалы и классическая культура расшатали цельность германского мирозерцания; все это не по плечу дружинным певцам. Им нет места в среде, где Карл Великий собирает древние песни <...>; о старых певцах не слыхать. Когда в феодальную эпоху явятся профессиональные певцы, выразители нового группового выделения, они назовутся римскими именами: *histrio* <актер>, *scurra* <скоморох>, *mimus* <мим>, *thymelicus* <актер>, *joculator* <забавник>, *jocularis* <шуточный>; воспребладало последнее: французское *jongleur* <жонглер, шарлатан>, в немецком переводе *spilman*, *spilman* <игрец>^{cc}. Их генеалогия сложная, возбуждающая вопросы. Мимы, *joculatores* последней греко-римской поры, наводнили германский мир: фигляры и певцы, представлявшие в лицах потешные, но и грязные сценки, вожаки медведей и ученых собачек, рассказчики и знахари; греческие магоды, представлявшие комические сценки, знали магические формулы и силу врачебных средств (<Афинея>, XIV, 621). Тип нам знакомый, мы встретили его в зачаточном развитии на границе обрядовой поэзии, в певцах-скоморохах, поющих и лицедействующих, как армянский *tzoutzg*, грузинский мествыре <волын-щик>; северные *Pulir* <сказители> знают присловья, заговорные молитвы. Подобный тип певцов, не прошедший идеализацию дружинной эпики, мог существовать и на германской почве, отвечая низменным опросам потехи и чудесного. Жонглеры — продукт их смешения с мимами, их программа та же, только к чужим рассказам, которые приносили с собою южные гости, они присоединили и местные, овладели народным песенным материалом, слагают песни на исторические события. Они — профессиональные певцы феодальной эпохи; в их руках ближайшие судьбы французского и немецкого эпосов. Дружинные певцы забыты. Так забыт был наш Боян; стилия его «замышлений» не раскрыть под риторической фразеологией автора «Слова о полку Игореве», пересказывавшего «былины» своего времени; наши былины сложились в среде других певцов, в которых силен был элемент загожих скоморохов = жонглеров.

Новое движение вызывает и новые силы, порой выводя к жизни заглохшие; подбор и развитие подсказывается историческими условиями. Когда в Уэльсе подавлено было друидическое предание⁴¹⁴ и заглохли

серьезные, школьные певцы, единственными представителями предания и песни стали барды, игравшие в древнекельтской народной поэзии лишь последнюю роль⁴¹⁵. Здесь развития не было, но когда военно-колониционное движение эпохи викингов⁴¹⁶ обновило условия дружинного быта, из народных знахарей и сказителей, выработался класс дружинных певцов, скальдов, бродячих и присталых к дворам, явилась школа и с нею профессиональная поэтика. Так вышли на сцену на плечах феодального движения и те низменные певцы, которые, обновившись приливом мимов, стали во главе нового

^{cc} Для следующего см.: <Веселовский А.Н.> Разыскания <в области русского духовного стиха. Вып. 4.> VII. С. 128 след.

эпического развития. К ним мог принадлежать *scurra*, *cantor* <певец> бургундцев XI века, ободрявший воинов песнями о *res fortiter gestas et priorum bella* <лат. — доблестных подвигах и войнах предков>; <...>. В войске Вильгельма Завоевателя⁴¹⁷ при Гэстингсе какой-то *histrio*, *minimus* играл по-скоморошьи мечами, подбрасывая их; он пал в битве; в позднейших свидетельствах у него есть имя <Теллефер>; у <Гемара>⁴¹⁸ он *juglere* <жонглер>, но *hardiz et noble vassal* <смелый и благородный вассал>; у <Васа>⁴¹⁹ он поет песню о Ронсевале, он рыцарь, как в «Нибелунгах» *Volker — spilman* и *edel herre* <Фолькер — шпильман и благородный господин>.

Жонглеры-шпильманы стали проходить в люди; тем не менее печать происхождения долго лежала на сословии. Когда на западе иные из них стали петь кантилены и *chansons de geste* и христианские легенды, церковь отличила их от тех их родичей, которые продолжали паясничать и моско-лудить. К ним духовная и светская власть относилась сурово, как в Византии к скиникам⁴²⁰; их отлучали от причастия, отказывали в предсмертном напутствовании, лишали права наследства^{dd}. Такое отношение церкви понятно: она не любила ничего мирского, веселье отводило от спасения, было язычеством, своим или чужим — все равно. Непонятнее, на первый взгляд, отношение общества: потешников, певцов звали, слушали охотно, кормили их и одевали, за угощение и подарки они отплачивали хвалой <...>, их злоязычия <...> боялись, славословие покупали — и вместе с тем юридически они были бесправны; у них нет права собственности, наследства, за их жизнь полагается призрачная пеня; они — безродные: «бог дал попа, а черт скомороха»; они же кичливо вели свое происхождение от царя Давида⁴²¹, изобретшего под Троей игру на арфе (<«Сказания о Соломоне и Морольфе»>)⁴²². Как немецкого шпильмана садили на конец стола, так на пирах у Владимира скоморохам⁴²³ место скоморошеское, «на той печке на муравленой», «на печке на земляной» и т.п.^{ee}; с этого-то непочетного места переводит князь Добрыню, «удалого скоморошину», за дубов стол, предоставляя ему выбор трех мест «любимых», либо «золот стул»^{ff}.

250

Мы далеки от почета, который окружал полноправного родового, дружинного певца. С моей точки зрения, это положение жонглёров объясняется их генезисом. Народный певец вышел из обрядовой связи и бродил на стороне. Он помнит заговоры, магические действия и пользуется ими на свой страх; его зовут и боятся, как знахаря. Он поет, и потешает, и побирается; пристаёт к тем, кто его кормит, льстит и бранит, кого попало, смотря по обстоятельствам и кошельку. Он делает, ничего не 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 (обрезаниях, похоронах), сопровождают войско в набегах, ободряя его песнями, служат разведчиками, состоят при королях и властных людях; если они недостаточно вознаграждены — ходят по окрестным

^{dd} См.: <Веселовский А.Н.> Разыскания <в области русского духовного стиха. // Записки/имп. Академии наук. Спб., 1883. Т. 45> VII. С. 134-135, 152-153.

^{ee} См.: Рыбн. I, 136; сл. Гильф. 44-45; Рыбн. II, 31; сл. Гильф. 1029; Рыбн. I, 144.

^{ff} См.: Рыбн. I, 135; Гильф. 136.

деревням, хуля тех, кого восхваляли. Они богатеют от подачек, а вместе с тем к ним относятся с презрением. Примером послужат суданские гриоты и гриотки. Это народные певцы и певицы, скоморохи и паяцы, играющие на там-там, официальные льстецы, умеющие сложить похвальное слово и получить за него мзду. Их зовут к себе на потеху, князьки и вожди держат их при себе в качестве буфонов и музыкантов, и они славят их с чисто восточной невоздержанностью. Их кормилец непременно взыскан Дугой, мифической птицей о восьми крыльях, от полета которой дрожит земля, которая излюбила только храбрых, вождей, гнушаясь остальными. <...>

<...>

Гриоты прославляют военные подвиги, победы, хвалятся некоторыми из своих, оказавшими храбрость, но не живут общей народной жизнью, где все дело в физической силе, в презрении опасностей, и трусость считается постыдной. Их слушают, но презирают; они вхожи в дома, но обычай поставил их вне закона: они не могут рассчитывать на успокоение в другой жизни, и их лишают погребения; хоронят в дуплистых баобабах, где их пожирают шакалы. Туземцы считают их порождением дьявола, и сами гриоты убеждены, что созданы исключительно для того, чтобы веселиться, петь и веселить других. Они веруют, что по смерти они пребудут в покое до Страшного Суда и снова вернутся на землю, чтобы зажечь по-прежнему. Все дело в том только, чтобы не дать дьяволу поглотить душу гриота; и вот, когда он скончался, другие собираются вокруг его тела, и девушки, вооруженные копьями, голосят в течение всей ночи, чтобы удалить нечистого, который сторожит выход души. Сами гриоты пошли от черта. Об этом рассказывается такая легенда: как-то раз черт обратился в человека, его узнали и бросили в море. Рыба проглотила его частицу, рыбу съел рыбак, и злой дух тотчас же вселился в него. Рыбака побили камнями, но черт 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, лицедейства и знахарства, — певцов бродячих, приобщившихся в Европе к движению феодализма, оставшихся в других случаях за чертой дальнейшего развития. Культовый певец, ставший с ними рядом, еще не был нами затронут. Народная поэзия Пенджаба дает примеры. Я 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 <сванг>. Его призывают, разумеется, за воздаяние, во время определенных годовых празднеств <...>. К той же категории принадлежит и святоша, поклонник того или другого индусского или мусульманского угодника: он поет в честь их легенды на празднествах, собирая подаяние на их святилища. Следует другая группа певцов, напоминающих родовых и дружинных, тип древних <бхарата>, спустившихся к уровню гриотов; они пристроились к магнатам, поют на темы народных преданий, песни о боевых подвигах, знают родословную и семейную историю местного властителя, которого, однако, меняют и которому изменяют по обстоятельствам. Почетом они не пользуются; типические представители служебного люда при дворе индийского князька. Наконец, третья профессиональная группа: балладный певец (mîrâsâ), который сопровождает танцовщиц и поет за вознаграждение на свадьбах и других подобных торжествах; в его репертуар входят и народные предания и рассказы самого нескромного свойства. Особо стоит певец из обездоленных каст Индии, поющий на торжествах для своих же родичей, то подражая брахманскому <свангу>, то долго пересказывая какую-нибудь

легенду языком, понятным его слушателям, подхватывая ее у профессионального певца, либо выбирая подходящую к предмету торжества или местного культа.

Все три категории профессиональных певцов мы встречаем и в древней Ирландии, но упроченные в систему, устроенные корпоративно. Прежде всего друиды, сведения о которых на кельтской почве Западной Европы восходят к III и IV векам до н. э. Они — хранители религиозно-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 филы, т.е. провидящие, <...>. Они вещуны, заклинатели, но, главное, рассказчики, сказывают и поют под звуки арфы, переплетая рассказ стихами о бранных подвигах и любви, празднествах

252

и странствований. Они диаскевасты <гр. — устроители> ирландской эпической литературы, древнейшие записи которой восходят к VII веку, веку особого процветания филлов. Они творят ее и берегут предание школы, законы композиции; их иерархия построена на знании большего или меньшего числа рассказов, scél (от 350 до 7); смотря по тому они и распределяются по разным классам (их насчитывают различно: 10, 11 и 7) и пользуются неодинаковыми правами, например, относительно количества свиты, места, куса за царским столом и т.п. Когда с водворением христианства значение друида поблекло, его место за царской трапезой занял священник, но непосредственно за ним сидит ollam, королевский фил, старший в иерархии. Представители светского знания и предания, филы остались, и их ореол лишь немного потерял от своего прежнего блеска.

Ниже их стояли в Ирландии и вообще у древних кельтов барды. Это певцы низменного типа, полуученные, не соблюдающие традиционных приемов поэзии филлов, не прошедшие их школы, поющие от себя, как подсказет фантазия. Мы уже знаем, какие исторические события выдвинули их на первый план в Уэльсе.

Барды — это балладные певцы Пенджаба, бродячие, не приуроченные певцы, предположенные нами в основе того синкретического типа, который называется жонглёром. Филы — это дружинные певцы: развитие дружинной эпики, заторможенное на германской почве, нашло в Ирландии особые условия, которые позволили ей сложиться и досказаться до конца, до обширной циклизации, до эпопеи. Условия эти: жизненность дружинного быта, с одной стороны, с другой — грамотность и образовательные начала ирландской культуры, с привнесенными в нее латинскими и греческими элементами, которые сделали ирландцев сеятелями первого в Европе классического возрождения. Дружинный быт поддерживал традиции подвига и песни, схемы и стилистика песни попали в оборот школы и нашли в ней более устойчивые формы; я уже сказал о поэтике скальдов; народно-песенная традиция получила школьный колорит; ее не перенимали, а ей учились. Песня, сказание становятся не только объектом памяти, но и объектом науки, изучения. Сличите легенду о происхождении гриотов, о скоморохе, как создании черта, с следующей ирландской о том, откуда пошли филы: у бога <Дагде>, властителя высшей науки, была дочь <Бригит>, вышедшая за <Бресса>, сына <Элаты>, что означает: Знание литературной композиции. У них три сына, боги искусств, сообща родившие Isne = Мудрость; у него последовательное потомство: Знание, Великая Рассудительность, Великая Наука, Размышление, Великое Просвещение, Искусство, которое и было отцом первого фила⁴²⁴. Оно не всякому дается; не из всякого певца выходит поэт; традиционная, профессиональная песня уже вызвала эгоистическое сознание, что песенное слово — сила; теперь явится сознание, что она 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 <сказителей>, сложилась, по мнению

253

Бугге⁴²⁵, по образцам ирландской, и мы, может быть, еще недостаточно взвесили, насколько классические примеры повлияли на выделение художественной лирики из средневековой народной и профессиональной песни. Когда средневековым людям раскрылись впервые чудеса античной поэзии и они бросились подражать ей на ее же языке, материальный труд усвоения и воспроизведения естественно перенесся для них на свойство поэтического акта: поэзия, искусство — это труд, плод томительных ночных бдений, школы. На ее-то плечах вырос из жонглера, смеси мима и народного певца, личный поэт — трувер⁴²⁶.

Названия поэта лишь мало освещают намеченный нами переход от унаследованной песни к личной, от певца к поэту; древние названия могли исчезать, но заменялись ли они новыми в уровень с изменившимся пониманием, или обновлялось в ином освещении какое-нибудь старое, до тех пор не бывшее в ходу? Скальд⁴²⁷, например, означает просто рассказчика <... >; со времени Гесиода и Пиндара⁴²⁸ ἀοιδός = певец уступил место поэту, ποιητής, но это слово относится собственно к складу, внешнему построению песни⁴²⁹, что не исключает элементов унаследованной песни и могло сложиться в ее пределах. Поэт ποιέω от √к³^, к³^: наслаивать, образовывать, формовать), собственно, строитель, формовщик, — своей или чужой песни, как рапсод их поет, собственно сшивает (ράπτειν ἀοιδήν: образ, родственник гомеровскому μύθους ὑφαίνειν <ткать рассказы> (<«Илиада»>, III, 212), финскому säistäjä (сплетающий, выющий песню — о втором певце, подхватывающем песню главного, старшего), малорусскому: «се нова тень чететься». Так и в «Ведах» о песне говорится, что она строится <...>.

Иначе сложение песни выражается образом кования: в старосеверном языке liodarsmiðr, galdra-smiðr = ковач песен; финский laulaja — певец и знахарь, но Вейнемейнен — ковач песен, и в том же значении употребляется laulaseppä, ranoseppä. Средневековыми трубадурами и труверами мы уже соединяем представление о личном певце, но специальное значение trobar, trover <находить> указывает лишь на музыкальный лад, мелодию, тон, гр. τρόπος <манера, способ>, как немецкое Dichter <поэт>, латинское dictator <диктующий> (от dictare <диктовать>), на наследие и образцы латинской школы.

Слова переживали, возникали и обновлялись на путях развития, и значение перерастало этимологию.

2

Обособление понятия поэзии от песни совершилось по тем же путям, по каким певец проходил от обрядового и хорового строя к профессии и самосознанию личного творчества.

а) Вначале: *песня — сказ — действие — пляска*: греческое ἀοιδός = ἀφοιδός <поэт> от ἀείδω = ἀφείδω <петь>, 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,

254

пляски <...>. Spil объединяло различные движения, пляску с музыкой и пением; отсюда spilman <игрец>; немецкое Lied <песня> объясняют как «разрешение сплетений» при (хоровой) пляске, либо как «отдел, отрез», что указывало бы на строфический строй и на чередование в хоре; лит. daina — народная песня светского содержания, былина, но латышское diēt: плясать, прыгать, chorum ducere <водить хоровод>; <...> у якутов одно и то

же слово обнимает понятие песни и боя, состязания. В семитических языках общее название для песни восходит к $\sqrt{\text{sch(s)-v(j)}}$ -г с первоначальным значением: разъединять, собирать, сопоставлять, colligere; сура в классическом арабском языке означает ряд камней, собранных, сложенных вместе, стену; впоследствии: песню, отдел религиозного кодекса; в сирийском: каменную стену и хоровод.

б) В других обозначениях песни-сказа сохранились следы ее древнего прикрепления к *обрядовому акту*, именно к акту заговора, заклинания, гадания. Таковы основные понятия реального и даже материального свойства, соединенные с германскими: *spel*, *guna*, *siggwan*.

Готское *siggwan* = *legere*, собирать, староверхненемецкое, старосаксонское, старофранкское *lesan*, северное *lesa* = *colligere*, *legere*, староанглийское *gaëdan* = *conjicere*, *legere* — все эти глаголы относятся к акту обрядового гадания и волхвования по биркам и гадальным палочкам, которые бросали, собирали и толковали, заключая по их сочетанию о воле богов (*conjicere conjectura*), о будущем <...>. 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* <по деревянным струганным палочкам>, говорится о древних финнах; <...>. Толкование выражалось в заповедной формуле, название которой могло перейти на гадальные бирки с резами, *notae*, как это совершилось впоследствии на севере, когда захожей рунической азбуке⁴³⁰ присвоено было обозначение, указывающее на сказ, совещание, таинственное нашептывание или напевание: готское *guna* = *μυστήριον*, *συμβούλιον*, *βουλή* <гр. — тайна, совет>; староверхненемецкое *gûna*, *garûni* — *mysterium*, *gûnen*; *gûnazan* = шептать; старосаксонское *gûna* = совещание, беседа; староанглийское *gûn* = тайна, *gûnian* = шептать; старосеверное *gûn* = тайна, беседа; *gûni* — собеседник, советник, приятель. Значение финского *guno* = песня, заимствованного у северных соседей, может и не принадлежать к обобщениям вроде *siggwan* = петь, а указывает на древний характер исполнения, забытый в германских вариантах слова.

Сходное развитие, но еще более разнообразное по результатам, привязывается к германскому *spel*. И здесь, как полагают (<Шредер>), оно пошло от гадальной бирки, дощечки: готское *spilda*, северное *speld*, *spjald* = *πινακίδιον*, *πλάξ*; гр. — дощечка, таблица; староанглийское *speld*: лучина, осколок; средневерхненемецкое *spelte*: отрубок дерева. Их так же бросали, к тацитовские *surguli* <черепки>, и собирали, складывали, толковали; таково значение английского *spell*: читать, по складам, французского

(с германского) *espeler*, *épelel*, с старым добавочным значением: объяснять; в голландском: читать по складам, собирать их и — объяснять, толковать; может быть, и современное значение этого слова: вещать, предсказывать относится к переживанию обрядового акта; со староанглийским *anspell*: *conjectura*.

В кругу обрядового акта удерживает нас Шекспир, открывая и новые точки зрения: у него *spell* — магическое действие, формула волшебства, чары, и это значение, очевидно, древнее, удержалось в языке, поддержанное северными параллелями <...>, указыва<ющими> 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. баѳати не только *μυθεύεσθαι*, *fabulari* <гр.,лат. — сказывать>, но и *incantare* <лат. — колдовать>.

Остальные германские отражения *spel'*я стоят уже на точке зрения обобщения; удержалась память о сказе, она-то и подвергалась различным изменениям. В

староверхненемецком *spel* = речь, рассказ, параболa, басня; <...>. 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* <нем. — пример>.

Не к литературному роду, а к формам скоморошьего и певческого сказа приводит нас история другого слова: гот. *hlauts* = κλη̃ρος, англосакс. *hlot*, сев. *hlutr*, др.-верхн.-нем. *lôz*, жребий. На севере гадающие намечали, надрезали свои жеребьи (*skera, marka hluti*), бросали их в полу платья, вынимало их третье лицо. *Hlutir* <жеребьями> звались также талисманы, изображавшие, обыкновенно, человеческие фигуры, их носили на себе, и с ними соединена была идея судьбы, доли: чей <жеребий> куда попадет, там быть и его хозяину. Оба значения: вещания по жеребьевым палочкам и талисмана отразились, быть может, в кобольдах⁴³¹ немецких скоморохов, которых они показывали из-под плаща, чтобы рассмешить зрителей, и в их *loterholz'e*: он служил им для каких-то шутовских или знахарских проделок, может быть, для сказывания? <Беккель> сравнивает с ним бирки слепых певцов в Бретани, по нарезам которых они припоминают порядок изложения, и представляет себе таковой же роль ῥάβδος'а, жезла, отличительного признака рапсодов^{eg}. К традиционному слепцу Гомеру шло бы такое именно представление, поддержанное Пиндаром (<<Гомер сказывал по жезлу» — «Третья истмийская ода». 55>) но не все же рапсоды были слепцами, и значение певческого жезла было, очевидно, другое. Музы вручили лавровую ветвь-жезл Гесиоду (<<Теогония»>, вначале); при пении

256

застольных сколий такая ветка переходила из рук одного певца к другому; так мог чередоваться и <жезл> 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 Асы и Ваны заключили между собою мир; закрепился он образно, как смешением крови совершалось и совершается еще принятие в род и союз побратимства. Враждовавшие приступили к одному сосуду и смешали в нем свою слюну, из которой и сотворили <Квасира>, мудрейшего и разумнейшего из всех созданий. Он далеко ходил по свету, наставлял людей, пока два дверга, <Фьялар и Галар>, не убили его. Его кровь они спустили в два сосуда, <Бодн и Сон>, и котел <Одрёрир>, примешали туда меду: вышел драгоценный напиток — мед, сообщавший каждому, кто его отведал, дар поэзии и мудрости. Великан <Суттунг> принудил двергов отдать ему этот мед, как виру за убийство его отца, скрыл его в <Хнитбьёрге>, а хранительницей поставил дочь свою, <Гуннлёд>. Один проник в гору, приняв образ змеи (червя?), и провел три ночи с девушкой, которая обещала ему за то три глотка меду; в три приема он опорожнил все три сосуда и пустился в обратный путь в образе орла. Суттунг погнался за ним, также обернувшись орлом, но Один раньше его добрался до Асгарда, где извергнул из себя напиток в сосуды, подставленные Асами. Мед он даровал Асам и поэтам; отсюда разнообразные наименования поэзии, дара песни: кровь Квасира, изобретение (*fundr*), напиток Одина, волна <Бодна>, кубок (*fyllr*) <Сона>, словесное семя <Сона> (*ordasaf Sónar*)⁴³².

Начало рассказа переносит нас на почву древнего обряда: справляется мировая смешением слюны и крови (сюда относится кровь Квасира), причем участвующие пили и

^{eg} <Böckel O. Deutsche Volkslieder aus Oberhessen. Marburg, 1885. S. CLXXII>

пели. <Квасир> (заимствованное слово?) относится, вероятно, к √ кыс: квасить, заквашивать; слюна и мед играют ту же роль, как в финской руне об изобретении пива. Песня вызвана хмельным напитком, и тем и другим закреплялось обрядовое действие замирения. Перед нами все моменты, сошедшиеся в образовании мифа о происхождении меда и песни; некоторые из собственных имен указывают на каждый из них в отдельности. Напомним еще <Бодн> = бочка (по иному объяснению: oblatio <лат. — приношение>), <Сон>, название другого сосуда = вира, примирение *reconciliatio*⁴³³. Старосеверный обряд виры (*sónar-blót*) совершался в навечерии Рождества: закалывался вепрь (*sónar-göltr*) на его гриву возлагали руки и произносили клятвы за кубком <Браги> (*bragar-full*); при этом гадали, вероятно, по кускам свернувшейся крови; отсюда другое значение *sónar-blót*: пророчество. Кубок <Браги> пили и при других обрядовых действиях: на похоронах, свадьбах; <brag>, дар Одина скальдам, — поэзия; мы увидим, как обособился со временем и особый бог поэзии — <Браги>.

257

с) Обрядовая песнь не творится, она — унаследованное *знание*; вещий певец, собственно, знающий: церковнославянское вѣшьть — *peritus* — <сведущий>, вѣдь — *saga* (словинская *vešča* — то же), церковнославянская (сербская) вѣштица — *mag*; сл. еще одну из этимологии, предложенных к *vates*: √ *vat* = знать, примечать, понимать⁴³⁴. Песня — знание, а знание — *сила*: заговор обрядового певца, жреца, принуждает богов проявить себя, подействовать; он властен над ними, его мановению повинуются природа. Таково действие ведийского гимна на божество, позднее молитва буддийского риши; до крайности доведено это воззрение в индийском представлении, что жрец древнее мира и что мир создан культом, как и друиды утверждали о себе, что они сотворили небо и землю и море, солнце и луну. Первые пять из индийских мелодий (*Rangs, Ranges*) вышли из головы бога *Mahades*, их исполнение вызывало ночь и дождь, наводнение и пожар и т.п.

С греческими легендами мы переходим на менее зыбкую почву: сказания об Амфионе, под песню которого камни сами собой складывались в стену⁴³⁵, об Орфее, за которым следовали скалы и деревья и дикие звери⁴³⁶, о Марсе и орле Зевса, усыпленных звуками кифары, — вводят нас в многочисленный ряд сказаний о влиянии песни, музыки, в которых старые представления об их волшебном, неотразимом влиянии, напоминающем силу заговора, чередуются с эстетическими, порой переходя в комический шарж. <Антонин Либерал> так рассказывает, следуя Никандру⁴³⁷, о прении муз с дочерьми Пиэрия на Геликоне: при пении муз остановились небо и звезды, моря и реки; сам Геликон, исполненный веселья, вырос в небо, пока не остановил его, по повелению Посейдона, Пегас⁴³⁸, ударив копытом в его вершину. В староирландской поэме об убийстве сыновей <Уснеха>, когда играл <Нойсе>, коровы и женщины давали втрое более молока; все слышавшие его испытывали невыразимое наслаждение⁴³⁹. <...>.

Песня Горанта в «Гудруне» действует волшебным образом на больных и здоровых, кто слышит ее, притихает, и звери, и змеи, и рыбы <...>

Песня Горанта стала типической, когда говорили о волшебном влиянии песни, называли ее. <...>⁴⁴⁰.

Кто не вспомнит по этому поводу пляску морского царя, когда играет Садко (Рыбн. I, 369; Кир. V, 39), волшебное действие гуслей-самогудов в народных сказках <...>? Бози⁴⁴¹ играет на свадьбе своей жены, как Добрыня скоморох; у Бози несколько чудесных, но и страшных мелодий; у Дагде⁴⁴² их три. В «Гудруне» Горант увлекает красавицу песней, и говорится о трех «гонцах»; у Добрыни три наигрыша^{hh}, наиболее поэтическую параллель представляет следующая якутская:

^{hh} 0 них см. приложение к этой главе.

«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

258

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; запоет растревожит 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 Випунена⁴⁴³, созвездие Колесницы, чтобы у него поучиться, воды и волны замедляли свой бег».

Вейнемейнен усыпляет своей игрой народ Похьолы⁴⁴⁴, Вейнемейнен, демиург финских верований, создатель песни, творец кантеле. Когда он сделал его из зубов шуки с струнами из конского волоса Хиизи, никто не был в состоянии сыграть на нем, как следует, один лишь Вейнемейнен. <...> «Заиграл старый Вейнемейнен, и чудесно зазвучали струны под его искусными перстами. Раздались нежные серебристые звуки и понеслись далеко по окрестности. Это была такая песнь радости и веселья, что ни одно живое существо не могло удержаться, чтобы не поспешить послушать божественного певца. <...> Так два дня играл Вейнемейнен; не только юноши, дети и женщины, глубоко тронутые его песнями, плакали от умиления, но даже старики, мужи и храбрые витязи не могли удержаться от слез. Обильные слезы текли из глаз Вейнемейнена, <...> и канули на морское дно. Там они обратились в жемчужины, которые достает со дна синекрылая утка».

Текст приведен по «Калевале», составленной Лённротом, а известно, что он понимал роль диасковаста, как понимает ее народный певец: кое-что могло быть прибавлено из материала народной же песни, кое-что додумано, как, например, эпизод о слезах-жемчужинах. Эстонские песни о происхождении песни и Kannel — кантеле не испытали такого претворения. Они говорят, что для Kannel употреблена была челюсть гигантского лосося, зубы шуки, как колки, волосы молодой девушки, как струны. По одному преданию Вейнемейнен спустился на соборную гору (около Дерпта), где все твари ждали его, чтобы поучиться «праздничному языку», т.е. песне. Водворилась тишина, все обратились в слух. Но не все существа одинаково усвоили это пение: деревья подметили лишь шум от веяния, при котором нисходит божественный герой, и стали издавать только шелест; река 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

259

на свою долю рыбы, высунувшие из воды голову только по уши — они научились шевелить ртом и остались на век безгласными. Человек же усвоил себе все, оттого и песня его доходит до глубины души и жилища богов⁴⁴⁵.

По другому преданию, записанному у псковских православных эстов, kannel устроил сам Jumal = бог; рассказ о том пристроился к обширному циклу дуалистических поверий о мирозданииⁱⁱ. <...>.

Сила песни, которую иногда трудно отделить от чар мелодии, стала общим местом европейских баллад и сказок, дает им мотивы, служит развязке. В английской балладе <«Гласгеррион»> о герое говорится, что он совершил невиданное: звуками арфы выманил рыбу из воды, извлек воду из камня, молоко из девичьих грудей, что подломился мост, остановилась река и лев прислушался в восхищении. Так и в испанской песне: поет рыбак на палубе, и засыпают морские волны, ветер обратился в слух, рыбы тянутся из глубины, и с мачты внемлют птички.

Одно из обычных приурочении этого мотива — к любви: песня увлекает. В старофранцузском «Lai d'Ignaurès» <«Лэ об Иньоресе»> герой влюбляет в себя своим пением двенадцать жен двенадцати бретонских рыцарей; в шведских балладах таким средством привлечения и соблазна пользуется морской демон; подобные мотивы встречаются в английской и голландской народных песнях. В немецкой разбойник песней выманивает царевну из замка, и она бежит с ним в темный лес; в французской так заманивают разбойники девушку на корабль. Либо чары песни и любви исходят от девушки: в старых датской и шведской балладах рыцаря <Тинне> увлекла на охоте <Ульфва>, дочь дверга, и привораживает его к себе звуками арфы: все в природе прислушивается в восхищении, звери и человек, растения и цветы; лесные звери не трогаются с места, птицы забыли свои песни, сизый сокол покоится на крыльях, рыба приостановилась, поля разукрасились цветами и все позеленело. Рыцарь прищипывает коня, но конь не может тронуться, и <Тинне> сходит с него точно в чаду, очарованный, идет молить красавицу о любви. Недаром в средневековой Германии о чарующей мелодии скрипача говорили, что это лейх, песня эльфов⁴⁴⁶ Albleich.

Порой такая песня раздается от лица узника: в немецкой он так поет, что птицы останавливаются в воздухе, дети засыпают в колыбели, а пажи королевы не могут сдвинуться с места, точно их околдовали. В испанско-португальском романсе <Реджинальдо> навлек на себя опалу; мать просит его спеть ту самую песню, которую пел когда-то его отец в Иванову ночь. Король слышит певца и, тронутый песней, посылает дочь проведать, кто это поет, точно ангелы в небе или морские сирены. Узнают, что это <Реджинальдо>, и он прощен.

На обрядовой степени развития мы встретили бы вместо всего этого серьезную кантилену — заговор, вместо баллады о рыцаре <Тинне> — присушку: В печи огонь горит и тлит дрова, так бы тлело сердце у такого-то.

d) Откуда берется песня у певца? Его песня-заговор властна над богами, и мы видели, до какой степени самосознания доходили в этом отношении индусские жрецы и друиды Ирландии. А между тем дар песнопения и нераздельный с ним дар музыки нисходит на них откуда-то свыше, от тех самых сил, на которые они старались влиять, от богов. Они посылают песню каждый своему служителю: θεὸς πᾶσι ἀοιδῆν, ἀοιδῆν θεοῖσι, θεὸς πᾶσι ἀοιδός <божественная песня, божественный певец>; богам, мифическим героям приписывается изобретение музыкальных инструментов. Выделение особого бога, ведающего песню, впоследствии — поэзию, должно было сопутствовать разложению обрядового акта по путям культа и профессиональной песни. Североамериканские индейцы говорят, что их жатвенные песни даны им «великим мужем, что вверху»; подобные представления существуют у

ⁱⁱ См.: <Веселовский А.Н.> Разыскания в области русского духовного стиха <//Сборник/имп. Академии наук. ОРЯС. Спб., 1890. Т. 46.>XI; <Там же. Спб., 1891. Т.53.>XX.

туземцев Мексики и Юкатана; латышам песню приносит Лайма, в христианской замене — Маря.

Песню, пою, какова она есть,
Она не мною сочинена,
Ее написала маменька,
Когда я спала (спал) в колыбели,
И маменька не знала бы,
Если бы Лайминя ей не сказала. <...>

«Я могу спеть всякую песню», — говорит кара-киргизский <акын> (певец), — «бог послал мне в сердце дар песен, так что мне искать нечего: ни одной из моих песен я не выучил, все вышло из меня, из нутра».

Мифологический образ Вуотана — Одина выработался постепенно: на севере ему приписывали изобретение рун, похищение меда, сообщающего дар песен; он FimbulPulr, глава, начальник, покровитель Pulir <сказителей>; он — отец саги; одно из объяснений его эпического прозвища Gant; sermones serens <сеющий речи>. Позже, в пору викингов, когда тип Одина получил воинственный характер, его стали представлять властителем, королем; у него дворец, дружина, а в дружине — певец; не Один теперь внушитель песни, а <Браги>; один из эпитетов Одина (англосакс. brego — p̄nc̄eps <предводитель>; сев. bragnar = герои, люди) отвлечен от него и стал самостоятельным: он служитель Одина, украшение его стола, певец богов, бог поэзии. Мы знаем обрядовое значение bragarfullr; теперь bragr — поэзия.

Сходный процесс произошел на греческой почве. Древнее представление Аполлона было разностороннее, смешанное по содержанию и разнообразию атрибутов; со временем из этого синкретизма выступают яснее типы бога света и солнца (Аполлон — Феб) и Аполлона, вооруженного кифарой или лирой, которую изобрел Гермес, он же снабдил семью струнами: Аполлона Мусагета. Муза, позднее Музы также вышли из подобного же

261

синкретизма и примкнули к культуре Аполлона; от Муз и Аполлона пошли аэды и кифаристы, — говорит Гесиод; Орфей и Лин — сыновья Каллиопы⁴⁴⁷; 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 вождах знаменитых», научила его пению; но вместе с ней является Феб и боги вообще: остаток более древнего, не специализированного представления. Демодок «дар песен приял от богов», божественным пением боги его одарили; я не от себя пою, бог внушил мне песни — были, говорит Фемий («Одиссея», X, 347—348). Телемах просит мать не препятствовать Фемию петь, «что в его пробуждается сердце»; виноваты в песне не певцы, а Зевс, посылающий ее; Фемию судьба (Νέμεισσε) петь о несчастной доле Данаев («Одиссея», I, 345 след.).

Внушение, передача песни понимались вначале реально, в уровень с представлениями, что смешение крови устанавливает родовую связь, что съесть сердце врага значит переселить в себя его храбрость. Остатки такого рода идей можно проследить вплоть до теории вдохновения. Дар песен сообщается чудесным *напитком*. Мы знаем значение обрядового <Квасира>; индийский Сом⁴⁴⁸ также принадлежит обряду: он творец песнопений, но и творец неба и земли, Агни и Суры, Индры и Вишну⁴⁴⁹, что отвечает индийскому верованию о демиургической силе жреческой молитвы. «Вас, о Ашвины, призывал громкими песнями к питью Сомы певец Атри, зову и я», — говорится в одном гимне «Ригведы». Я только напомним греческую Иппокрену на Геликоне и Касталийский источник на Парнасе с их отношениями к музам и Аполлону⁴⁵⁰. Дары Диониса также входят

в эту связь: Эсхила называли его товарищем, сам бог явился ему и посвятил в трагические поэты; рассказывали, что он творил бессознательно в чаду вина.

Поэзия, дар слова — *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 (<Гесиод, «Теогония»> 84 след.). Роман⁴⁵¹ стал песнопевцем, съев хартию, которую в сновидении подала ему Богородица. Архангел Гавриил явился к Магомету и, вынув сердце, вложил новое с хартиєю, на которой написана была суть Корана. <...>.

В других рассказах механическое перенесение заменено приказом, прикосновением; такова легенда о Кэдмоне⁴⁵², о Евфимии Ибере⁴⁵³: в Константинополе он забыл грузинский язык; во время болезни явилась ему Богородица. «Почему ты так плачешь?», — спрашивает она его. — «Я сильно болен, старая царица». — «Встань и говори по-грузински, ибо ты выздоровеешь». — Он встал и начал говорить с красноречием Гомера. Сходное рассказывается о турк<ме>нском поэте <Махдун-Кули>⁴⁵⁴, которого почитают святым, его писания боговдохновенными. Однажды,

262

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 турк<ме>нов, который подозвал его к себе, благословил и коснулся его лба. С тех пор <Махдун-Кули> стал поэтом.

По абиссинскому сказанию. Св. Дух явился св. Яреду в виде голубя и наставил его в чтении, письме и музыке.

Идеи судьбы, доли, унаследуемой в роде от поколения к поколению, выражаются материальным образом *связи*^{jj}. Дар песен, музыки переходил таким же путем. По хорватскому поверью, каждую пятницу перед новым месяцем с неба спускается вила⁴⁵⁵, садится на дерево, с нею две женщины, другие стоят вокруг и прядут. Мудрые наставления сообщаются им вещественно; другого значения не имеет та черта, что, пока вила говорит, все слушательницы внизу и вверху соединены между собою одною нитью пряжи. Песня «ткется», как ткется судьба.

Наконец, *передача духа, одержимость* чужим духом сообщают дар песни, что входит в ряд распространенных представлений об одержимости пророков, корибантов⁴⁵⁶, 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 *νυμφόληπται*; муза одного корня с *μανία, μάντις* <мания>. Это основа учения о *вдохновении*, об *энтузиазме*; он годился для древнего развития своей не материальной материальностью. Платон привел это учение в систему, с тех пор поэты повторяли его на все лады, эстетики толковали. Из четырех родов восторга, *μανία*, один исходит из муз, — говорит Платон. — «Кто без мании, внушаемой музами, приходит ко вратам поэзии, думая, что искусством (*ἐκ τέχνης*) из него делается хороший поэт, тот никогда не достигнет совершенства, и поэзия его, как поэзия разумного (*τῶ σωφρονῶντι*), будет отличаться от поэзии безумствующих» («Федр»)⁴⁵⁷. «Как цепь железных колец заимствует свою силу от магнита, так музы посылают вдохновение певцам, которые сообщают его другим, и так составляется цепь людей вдохновенных (<...>). В самом деле не искусством, но энтузиазмом и вдохновением великие эпические поэты сочиняют свои... произведения. Славные лирики также, подобно людям, волнуемым безумием корибантов, пляшущих вне себя, не остаются в уме своем, когда творят изящные песнопения: как скоро вошли они в лад гармонии и ритма, то преисполнены безумием, объемлются восторгом, подобно восторгу вакханок, которые во

^{jj} См.: <Веселовский А.Н.> Разыскания <в области русского духовного стиха// Сборник/имп. Академии наук. ОРЯС. Спб., 1890. Т. 46.> XIII. С. 208 след.

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

263

тогда только, когда объемлет его восторг, когда он выйдет из себя и рассудок покинет его; пока он при нем, человек не способен творить все и изрекать пророчества. Поэт, по жребию божию, успевает лишь в том роде, к которому муза его призывает (в дифирамбе, похвальной оде, плясовой песне, эпосе, ямбах), и все будут слабы во всяком другом, потому что их внушает искусство, а не божественная сила. Если бы искусством они умели творить, они могли бы успеть в разных родах. А цель, ввиду которой бог, отъемля у них смысл, употребляет их, как своих служителей, наравне с пророками и 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») ⁴⁵⁸.

Поэты усвоили эту теорию, то побрякивая ее формулами, как общим местом, то проникаясь ею до самочувствия, плодя новые образы:

Убогому петь не тяжелый был труд,
А песня ему не в хвалу и не в суд,
Зане он над нею *не волен*.
Она, как река в половодье, сильна,
Как росная ночь, благотворна,
Тепла, как душистая в мае весна,
Как солнце, приветна, как буря, грозна,
Как лютая смерть, необорна.
Охваченный ею не может молчать,
Он раб ему чуждого духа,
Вожглась ему в грудь вдохновенья печать,
Неволей иль волей — он должен вещать,
Что слышит подвластное ухо ⁴⁵⁹.

Два течения и, вместе, два определения выяснились нам в праистории поэзии к той поре, когда ее понимают уже как искусство и личный акт. К первому пришли ирландские филы, подчеркнув идею *труда* и усвоение предания, что не всякому дается: в родословной фила есть и Знание и Великая Наука, Размышление и Просвещение и отец поэта — Искусство. Второе определение, назначенное уяснить особенности личного поэтического процесса, в сущности принижает его, перенося его вне личности: теория вдохновения недалеко ушла от представлений поэзии напитком и 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 навяли ветры; как гётевское «*Ich singe, wie der Vogel singt*» <<«Я пою, как поет птица»>. Разумеется, образ одержимости давно перестал ощущаться реально, но он надолго заслонил понимание личного психологического процесса, свойственного всем нам, потенцированного у поэтов, у которых

264

... быстрый холод вдохновенья
Власы подъемлет на челе

(Пушкин)

Пушкину знакомо и вдохновение, и Муза, «наперсница волшебной старины», и демон, обладавший его играми и досугом:

За мной повсюду он летал,
Мне звуки дивные шептал;

и наитие поэзии:

И пробуждается поэзия во мне,
Душа стесняется лирическим волненьем,
Трепещет, и звучит, и ищет, как во сне,
Излиться, наконец, свободным 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, следственно, к быстрому соображению понятий, что и способствует объяснению оных <...> *Восторг* исключает *спокойствие*, необходимое условие *прекрасного*. Восторг не предполагает силы ума, располагающей части в их отношении к целому. Восторг непродолжителен, непостоянен, следственно, не в силе произвести истинное, великое совершенство <...> *Гомер* неизмеримо выше Пиндара; ода <...> стоит на низших степенях поэм <...> *Ода* исключает постоянный труд, без коего нет истинно великого»⁴⁶⁰. «Борис Годунов» — плод вдохновения и труда: «писанная мною в строгом уединении, вдали охлаждающего света, плод постоянного труда, трагедия сия доставила мне все, чем писателю насладиться дозволено: живое вдохновенное занятие, внутреннее убеждение, что мною употреблены были все усилия»⁴⁶¹.

Мой своенравный гений
Познал и тихий *труд* и жажду размышлений...
Учусь удерживать вниманье долгих дум.

Я знал и *труд* и *вдохновенье*,
И сладостно мне было *жарких дум*
Уединенное волненье.

Изучить общие процессы этого волнения — задача психологии; особенности и причины их личного выражения ускользают от теории климата,

265

врожденности и среды < ... >; музы и вдохновение уволены в арсенал старых формул, ничего не значащих, 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 материалам, сообщенным выше для характеристики силы песни, я привлек и наигрыши Добрыни. Это требует объяснения и поставит несколько вопросов о мотивах, вошедших в состав былины «о Добрыне в отъезде».

Уезжая, Добрыня заказывает жене — ждать его столько-то лет, а потом пусть выходит замуж, только не за брата названного, Алешу Поповича. В небольшой группе былин жена просто не дождалась и готова выйти за Алешу (Гильф. № 23, 26, 33, 36), не послушала мужнина наказа — обождать, пока голубь с голубкой не оповестят ее о его смерти, или его

конь не прибежит на двор (Гильф. № 80). В одном пересказе (Гильф. № 168) жена решается выйти замуж, получив ложную весть о смерти Добрыни, но не от Алеши, как в большинстве вариантов, изображающих его изменником; в западных параллелях к нашему сюжету говорится о предателе, сообщающем именно такую коварную весть и притязавшем на руку вдовы.

На свадьбу своей жены с Алешей является Добрыня в личине скomorоха 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), опознание также приводится не песней, а кольцом, либо за игрой в шахматы, как, наоборот, в моравском варианте у <Сушила>, 131, в сербских песнях о Марке и Илье, в польской о пане Думброве и сказке об Ашик-Керибе развязкой действия служит песня, не перстень. Возможен вопрос: не являются ли догадка по песне и признание по кольцу накоплением однозначных мотивов? № 215 Гильф. приводит их в связь, один как бы психологически подготавливает другой: жена слышит песню, догадывается и сама подает мужу кубок, в который он и опускает кольцо.

О чем же пел Добрыня? В одной былине (Рыбн. I, 132) говорится, что он был у Царьграда, когда получил весть о втором браке жены; в другой (Гильф. С. 1018), что он стоял три года под Царьградом, три года под Иерусалимом. Было ли так рассказано в древних о нем былинах, или города

266

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 скomorох. 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 пойменно.

(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. №209; ср. №292)

Либо: от Киева до Царьграда, от Царьграда до Ёросалиму, с Еросалима к земле Сорочинской (Гильф. № 80); струночку играет от синя моря, Другую играет от Царяграда, А третью от Еросалима, А все похождения Добрынюшкино (Гильф. № 306);

Первый раз играл от Царяграда,
Другой раз играл от Иерусалима,
Третий раз стал наигрывать,
Свое похождение рассказывать.

(Рыбн. III. 16)

Далее являются уже искажения: Он с Кеева играл все до Новаграда, А и с Новаграда все до Киева (Гильф. № 43); Тонцы повел от Новаграда, Другие повел от Царяграда (Гильф. № 65); Ён первú (струну) наладил с града с Киева, Ён другую наладил из Чернигова, Ён ведь, третью из Каменной Москвы (Гильф. № 207).

267

Формула полюбилась, приладилась к игре Ставра, Соловья Будимировича, Садка; в былине о похищении Соломоновой жены советуется поставить на корабль гусельшки,

Чтобы сами и гудели и гонцы вели,
Тонцы то вели бы с Царяграда,
Утехи то были Иерусалима,
Отпевали ум-разум в буйной голове.

Имеется в виду волшебное действие песни, мелодии, увлекающей к любви неудержимо, против воли. С такими мотивами мы познакомились выше.

Какое значение имели наигрыши Добрыни помимо целей не совершившегося или неполного признания? О влиянии Добрыниной песни говорят: «все на пиру приутихли, сидят», либо «призадумались, игры приаслухались»; 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 приаслушались; 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 *ужахнулись*»; заметим, что по одному пересказу (Гильф. № 80) в Добрынин лук, «в тупой конец», введены были гусельшки яровчаты и что когда товарищ Добрыни, Иван Дубрович, заиграл на этом луке-гуслях, все «игроки приумолкнули, все скоморохи приослухались».

Мотив «страшной» песни примкнул к нашим богатырским каликам как общее место, настоящее положение которого в составе духовного стиха едва ли отвечает его назначению. Калики просят милостыни:

Скричат калики зычным голосом,
Дрожит матушка сыра земля,
С дерев вершины попадали,
Под-князем конь окорачился,
А богатыри с коней попадали
.....
С теремов верхи повалилися,
А с горниц охлопья попадали,
В погребах питья всколебалися

(Бессонов <П.Н.> Калики I. №4. С. 9-10.
Сл.№5. С. 21).

Я полагаю, что все это — разбросанные черты мотива о «страшной» игре Добрыни, непонятные в настоящей их связи, как загадочными являются гусельщики, влитые в пуговицы Чурилы, если не возвести их к искаженному в них оригиналу. В былине о Добрыне в отъезде могли слиться два

268

мотива: а) муж возвращается с отлучки на свадьбу жены, дает знать о себе перстнем, удаляет соперника; б) жена похищена, муж является переодетый скоморохом, ужасает всех своей игрой и пользуется суматохой, чтобы увезти 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 Крука⁴⁶², такие именно отношения: Одиссей в отлучке, его считают погибшим, женихи Пенелопы — это члены клана, предъявившие свои притязания по праву; Гомеру эти отношения были уже неясны, и законное требование представилось ему насилием. В песнях о «муже на свадьбе жены» ее принуждают к второму браку родные, отец, братья и сестры (скандинавская баллада, сербская песня), тесть (албанская песня); Владимир насильно выдает жену Добрыни за его названного брата Алешу, притом меньшего. Посягнуть на жену побратима так же преступно, как и в подобных отношениях кумовства^{kk}; но зачем понадобился здесь этот мотив преступности? В западных параллелях к нашему сюжету говорится о предателе, сообщающем ложную весть о смерти мужа; этого достаточно; предателем является и Алеша; его побратимство либо *double emploi* <фр. — двойное амплуа>, либо заменило более древние представления: вначале дело могло идти о родиче, брате мужа; отсюда его притязания на вдову.

III

Язык поэзии и язык прозы

1

Никто не задумается ответить на вопрос, предполагаемый этим заглавием, и ответит фразой, выражающей огульное впечатление, в котором личные вкусы, как бы они ни были разнообразны, сошлись в единстве унаследованного предания. Изучить это предание в его фактическом развитии и генезисе значило бы объяснить или узаконить и самое впечатление. В следующих строках я намечаю лишь путь, по которому можно было бы пойти исследователю, если бы все необходимые для того факты были под рукою.

269

Дело идет об отличии языка поэзии и языка прозы⁴⁶³. Мы скажем, не обинуясь: язык поэзии с лихвой орудует образами и метафорами, которых проза чуждается; в ее словаре

^{kk} См.: <Веселовский А.Н.> Гетеризм, побратимство и кумовство в купальской обрядности. С. 804.

есть особенности, выражения, которые мы не привыкли встречать вне ее обихода, ей свойственен ритмический строй речи, которого, за исключением некоторых моментов аффекта, чуждается обыденная, деловая речь, с которой мы обыкновенно сближаем прозу. Я говорю о ритмическом строе, не имея в виду ритм стиха, заостренного или незаостренного рифмой: если для Гёте поэзия становится таковой лишь при условии ритма и рифмы («Leben» <<Жизнь»> III, II), то мы уже успели приучиться к «стихотворениям» в прозе (Тургенев), к стихам, не знаям размера, но производящим впечатление поэзии («Уолт Уитмен») ⁴⁶⁴, как, с другой стороны, знаем «цветущую», поэтическую прозу, облекающую порой весьма низменное содержание. Шерер ⁴⁶⁵ допускает и эпос в прозе, историческое произведение в стиле эпопеи и не в стихах; но мы, разумеется, не сочтем поэзией научную тему потому лишь, что она изложена стихами, с обилием образов и соответствующим риторическим прибором.

Таково наше впечатление, и мы, естественно, склонны заключить, что выбор того или другого стиля или способа выражения органически обусловлен содержанием того, что мы назовем поэзией или прозой по существу и к чему подберем соответствующее определение. Но ведь содержание менялось и меняется: многое перестало быть 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 <парнасцы> ⁴⁶⁶ утверждали, что у поэзии такой же специальный язык, как у музыки и живописи, и у него своя особая красота. В чем же состоит она? — спрашивает Бурже ⁴⁶⁷. 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 настроение сочетаниями звуков, так тесно связанных с теми образами или настроениями, что они являются как бы их видимым выражением.

Мне нет нужды останавливаться на разборе этой школьной теории; важно признание особого поэтического стиля; это понятие и следует поставить в историческое освещение.

Различая язык поэзии от языка прозы, Аристотель («Риторика», кн. III, гл. 2) действует как протоколист, записывающий свои наблюдения над

фактами, распределяющий их по широким категориям, оставляя между ними переходные полосы и не подводя общих итогов. Главное, достоинство стиля — это ясность, говорит он; стиль не должен быть «ни слишком низок, ни слишком высок», но должен подходить (к предмету речи); и *поэтический стиль, конечно, не низок*, но он не подходит к ораторской речи. Из имен и глаголов те отличаются ясностью, которые вошли во всеобщее употребление. Другие имена, которые мы перечислили в сочинении касающемся поэтического искусства («Поэтика», гл. 23), делают речь не низкой, а *изукрашенной*, так как отступления (от речи обыденной) способствуют тому, что речь кажется более *торжественной*: ведь люди так же относятся к стилю, как к иноземцам — и своим согражданам. Поэтому-то следует придавать языку характер *иноземного*, ибо люди склонны удивляться тому, что (приходит) издалека, а то, что возбуждает *удивление*, — приятно. В стихах многое производит такое действие и годится там (то есть в поэзии) потому, что и предметы, и лица, о которых (идет) там речь, более удалены (от житейской прозы). Но в

прозаической речи таких средств гораздо менее, потому что предмет их менее возвышен; здесь было бы еще неприятнее, если бы раб, или человек слишком молодой, или кто-нибудь, говорящий о слишком ничтожных предметах, выражался возвышенным слогом. Но и здесь прилично говорить то принижая, то возвышая слог сообразно (с трактуемым предметом).

Холодность стиля, — продолжает Аристотель (гл. 3), происходит: 1) от употребления сложных слов, 2) от необычных выражений, 3) от ненадлежащего пользования эпитетами и 4) от употребления неподходящих метафор. Здесь мы снова переходим к вопросу об отличиях поэтического слога: не следует употреблять эпитеты длинные, неуместно и в большом числе; в поэзии, например, вполне возможно назвать *молоко белым*, в прозе же (подобные эпитеты) совершенно неуместны; если их *слишком много*, они обнаруживают (риторическую искусственность) и доказывают, что *раз нужно ими пользоваться, это есть уже поэзия*, так как употребление их изменяет обычный характер речи и сообщает стилю оттенок чего-то *чуждого*... Люди употребляют *сложные слова*, когда у данного понятия нет названия, или когда легко составить сложное слово; таково, например, слово *χρονотριβεῖν* — 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 комедии употребляют метафоры; другие потому, что смысл их слишком торжествен; кроме того (метафоры имеют) неясный смысл, если (они) заимствованы издалека, как например, Горгий говорит о делах «бледных» и «кровавых».

Итак поэтический язык не низкий, а торжественный, возбуждающий удивление, обладающий особым лексиконом, чуждым прозе, богатым эпитетами, метафорами, сложными словами, производящими впечатление чего-то не своего, чуждого, поднятого над жизнью, «старинного». Стороною затронут вопрос и о *содержании* поэзии: она трактует о предметах возвышенных, удаленных от житейской прозы; но суть рассуждения сведена к занимающей нас цели: к вопросу о сущности поэтического *стиля*. Мы увидим далее, что в работах, посвященных языку поэзии и прозы, это существенное отделение содержания от стиля не всегда бывало соблюдено. Оттуда ряд неясностей и призрачных определений. Из многого выберем немногое.

Для Гербера⁴⁶⁸ отделение поэзии от прозы наступило с появлением литературы; тогда-то в человечестве обнаружилось двойное стремление: с одной стороны, усвоить себе мир, каким он кажется, представляется существующим, для чего точная прозаическая речь давала самый подходящий способ выражения; с другой — вообразить себе тот же мир, как символ, призрак, *Schein* <видимость>, чего-то божественного, чему и послужила чувственно-образная речь, речь первобытного индивидуума, которая, поднятая и облагороженная, продолжает существовать в нашем языке, *in der Sprache der Gattung* <в языке рода>; это и есть язык поэзии. Отличие крайне сбивчивое: ведь наш язык, вообще, язык обыденной прозы, представляет не суть мировых явлений и объектов, а наше о них понимание, то, что кажется, стало быть, *Schein* <видимость>, и <та> же *Schein* <видимость> должна характеризовать и язык поэзии; там и здесь бессознательно-условная, символическая образность, несущественная и неощутимая более в одном случае (проза), живая и существенная в другом (поэзия). И что такое поэтический язык первобытного «индивидуума»? Если под последним понять не индивидуальность, а особь, то ведь язык — явление социальное, хотя бы и в узком понимании этого слова. Проза, как особые стиль и

род, выделилась на памяти литературы; как стиль, ее начала лежат за историческими пределами, хотя бы в формах сказки.

Штейнталь несколько раз обращался к занимающему нас вопросу, в статьях «Zur Stylistik, Poësie und Prosa», «Über den Stil» <<О стилистике, поэзии и прозе>, «О стиле»⁴⁶⁹. Дело шло о стиле, а категория содержания, поэтического и прозаического, постоянно вмешивалась в решение, и более или менее 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* <прикладное искусство>) к искусству, тогда как поэзия всецело входит в его область. Неясные отношения, в которых здесь поставлены поэзия и красноречие (ораторское искусство), напоминают постановку этого вопроса у Аристотеля. До сих пор мы в области стиля: дело идет о поэтическом языке и о языке прозы, но прозы эстетической; тот и другой противопоставляется обыденной, деловой прозе (*Sprache des*

Verkehrs <язык общения>), как вообще практике жизни, а вместе с тем они отличны друг от друга. Отличие это обосновывается разбором целей практической деятельности, искусства и науки, но это указывает уже на другой критерий: не стиля и изложения, а содержания. Из области эстетической прозы исключается вследствие этого философия и наука, оперирующие отвлечениями и общими понятиями, ибо их процессы радикально расходятся с процессом искусства, то есть поэзии: поэзия раскрывает идею в особи, в частном явлении, в образе, науки ведают только идеи абстракции. Иначе поставлены история или историография по отношению к эстетической прозе, но когда автор разбирает отличие приемов работы и характера творчества у историка и поэта, категория стиля, изложения снова смешивается с категорией содержания. То же следует сказать и об отделе, посвященном «*поэтической прозе*». Разумеются роман и новелла, и поднимается вопрос, почему этот любимый в настоящее время литературный род обходится без стиха. Автор видит в этом обстоятельстве необходимую ступень в развитии поэзии, постепенно спускавшейся на землю, к темам индивидуальной, семейной и социальной жизни. Таким образом мы узнаем стороною, что стих — принадлежность поэзии, еще не спустившейся с облаков.

Еще раз возвращаясь к языку науки, автор разбирает, насколько допустимы в ней элементы красоты, красоты присталой, *anhängende Schönheit*, <нем. — прикладной красоты>, которую так определяет: это форма, которая, приятно действуя на чувства, проявляет в предмете, к которому пристала, исключительно утилитарное назначение и цели. Искусство, поэзия, — подскажем мы, — преследует, стало быть, не утилитарные цели, оно бескорыстно. Одно из старых определений-признаков художественного творчества, построенное на категории содержания и цели.

Анализ 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?

В <эссе> о «философии стиля» Спенсер⁴⁷⁰ подошел к решению вопроса с другой точки зрения: психофизической, и, если хотите, экономической. Дело идет не об отличиях поэтической и прозаической речи, а о стиле вообще, но в результате получается несколько данных для обособления специального языка поэзии.

Главное требование, которому должен ответить хороший стиль — это экономизация⁴⁷¹ внимания со стороны слушателя или читателя; это требование определяет выбор слов, их распорядок в речи, ее ритмичность и т.д. Слова, которые мы усвоили в детстве, нам более вняты, легче суггестивны, чем равнозначные 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.

273

Оттого будто бы *to think* более выразительно, чем *to reflect*; русской параллелью было бы сопоставление: думать и размышлять, размышление и рефлексия. Той же экономии внимания отвечают краткие по объему слова, хотя автор оговаривается, что краткость не всегда отвечает цели — быстрее остановить внимание, скорее вызвать впечатление: порой многосложные слова, эпитеты, уже в силу своего объема, выразительнее своих более кратких синонимов, ибо они дают возможность слушателю долее остановиться на свойствах возбужденного ими образа. Примеры: *magnificent* — и *grand, vast* — и *stupendous* и т.п. По поводу той или другой категории слов следует заметить, что соединенные в одной паре далеко не равнозначущие, а вызывают при одном и том же понятии неодинаковые ассоциации; что синонимов в сущности нет, если под этим словом разуметь нечто тождественное, покрывающееся без остатка, что если допустить сосуществование *to think* и *to reflect* в обороте детской речи, они отразили бы бессознательно некоторый оттенок понимания, хотя и не тот, с каким мы их употребляем. С этой точки зрения можно защитить введение иностранных слов, если они плодят ассоциации идей, которые свои, народные синонимы не вызывают.

Экономии внимания отвечает и оноματοпея⁴⁷²: 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 определенное является где-то в конце, трудно бывает разобраться следить за последовательностью накоплений, ввиду ожидаемой, не выясненной пока цели. Для этого надо известное усилие ума, а *greater grasp of mind*, усилие внимания; где же тут экономия? Слабому уму, а *weak mind* такая конструкция не по силам: сложное сочетание мыслей он выразит именно сочетанием, сопоставлением подряд отдельных частей целого, нескольких предложений; я сказал бы: не соподчинением частного целому, а координацией. Спенсер говорит, что именно такая конструкция свойственна диким либо некультурным людям. Они скажут: Воды, дай мне; либо: Люди, они там были и т.д.

Вся аргументация Спенсера, поскольку мы ее проследили, построена на двух посылках: на экономии силы и на <неглубоком> наблюдении над современными требованиями <к стилю>; они, видимо, поддерживают друг друга, но забыт немаловажный, эволюционный фактор, столь дорогой Спенсеру, и немудрено, что построенное им здание оказывается призрачным. Стиль должен быть ясным — для слушателя; автор, писатель, не принимается во внимание; правда, он пишет для слушателя, язык, равно как и стиль, — явление социального порядка, и в этом отношении постановка вопроса не грешит. Ясность стиля обусловлена сбережением усилий внимания: это психофизическая посылка: вторая выходит из нее и вместе подсказана наблюдением над эффективностью, или лучше аффективностью не прямой, обратной конструкции: Велика Диана Эфесская! Отсюда общий вывод, оказывающийся, однако, в противоречии с принципом сбережения внимания: простые люди, дикари, любят координировать впечатления и формы их выражения. Это — первый факт из отмеченных Спенсером, вводящий нас в историческую эволюцию стиля, особенно поэтического, в сравнительную историю синтаксиса, наконец, в вопрос о психологических или других причинах тех сочетаний, которые автор типически выразил в формулах: вороная лошадь и — лошадь вороная.

Вопрос об экономии внимания этим не исчерпан: фигуры речи, синекдоха⁴⁷³, метонимия⁴⁷⁴, simile <анг. — сравнение>⁴⁷⁵, метафора⁴⁷⁶ — все они отвечают тому же требованию конкретности, чтобы спасти нас от необходимости бессознательно переводить абстракции в образные формы. Достоинство стиля состоит именно в том, чтобы доставить возможно большее количество мыслей в возможно меньшем количестве слов; слов суггестивных — по привычке, звукоподражательному элементу, конкретных; так подскажет всякий, следивший за соображениями Спенсера. Здесь мы и подходим к вопросу об особенностях поэтического стиля. Постоянное употребление слов и форм, выразительных (*forcible*) сами по себе и по возбуждаемым ими ассоциациям, и дает в результате тот особый стиль, который мы называем поэтическим. Поэт употребляет символы, эффектность которых подсказывает ему инстинкт и анализ. Оттуда отличие его языка от языка прозы: неконченные периоды, частые элизии⁴⁷⁷, опущение слов, без которых проза не могла бы обойтись. Особое впечатление поэтического языка объясняется тем, что он следует законам вразумительной (*effective*?) речи и вместе с тем подражает естественному выражению

аффекта: если содержание поэзии — *идеализация аффекта*, то ее стиль — *идеализованное его выражение*. Как композитор пользуется кадансами⁴⁷⁸, в которых выражаются человеческая радость и симпатия, печаль и отчаяние, и извлекает из этих зародышей мелодии, подсказывающие те же, но *возвышенные* ощущения, так и поэт развивает из типических формул, в которых человек проявляет свою страсть и чувства, те особые сочетания слов, в которых повышенные (*concentrated*) страсть и чувство находят свое настоящее выражение.

Переходя к ритму и рифме, мы не оставляем поэзии — и принципа экономии внимания. Объяснение ритма послужит оправданием и рифмы. Неравномерно наносимые нам удары заставляют нас держать мускулы в излишнем, порой ненужном напряжении, потому что

повторения удара мы не предвидим; при равномерности ударов мы экономизируем силу. Вот объяснение ритма⁴⁷⁹.

Итак: поэзия употребляет выразительные, конкретные слова, вызывающие ассоциацию; инверсия⁴⁸⁰ и опущения — в ее обиходе. Все это, по Спенсеру, требования стиля вообще, не повышенного. Поэтическому свойственны ритм и рифма; но замечено, что тот и другая встречаются и в прозе, вторая более спорадически, чем первый. Повышенность поэтического содержания и аффекта объясняется *идеализацией аффекта*. Аффект, повышенность нередко отмечаются как особые свойства поэтического языка; так, например, у Кардуччи⁴⁸¹: мне кажется, — говорит он, — что, в сравнении с прозой, поэзия, как искусство, и со стороны формы зиждется на *повышенном*, по крайней мере, на один градус, настроении (*intonazione*), ибо она предполагает особое расположение духа в творящем и воспринимающем, что и дает в результате тот художественный феномен, который мы зовем поэзией, в отличие от другого такого же феномена артистической прозы. В обоих случаях дело идет о стиле. Относительно повышенной «интонации» напомним слова Бурже по поводу парнасцев: всякий аффект повышает выражение, но не всякое словесное выражение аффекта есть непременно поэзия. Граф Лев Толстой («Что такое искусство?») не принял во внимание очевидности этого факта, когда главным свойством искусства признал «заражение» других тем чувством, которое испытал сам художник. «Вид самого некрасивого страдания может сильнейшим образом заразить нас чувством жалости или умиления и восхищения перед самоотвержением или твердостью страдающего»⁴⁸². При чем тут искусство? Искренность и сила аффекта всегда заразительны и вне художественного их выражения.

2

Основы поэтического языка те же, что и языка прозы: та же конструкция, те же риторические фигуры синекдохи, метонимии и т.п.; те же слова, образы, метафоры, эпитеты. В сущности, каждое слово было когда-то метафорой, односторонне-образно выражавшей ту сторону или свойство объекта, которая казалась наиболее характерною, показательною для его

276

жизненности. Обогащение нашего знания объекта выяснением других его признаков совершалось на первых порах путем сопоставления с другими, сходными или несходными объектами по категориям образности и предполагаемой жизнедеятельности. Таковы основы того процесса, который я назвал психологическим параллелизмом: в сопоставлении предметы взаимно освещались; выяснялись и некоторые общие понятия, переносившиеся на оценку новых явлений, входивших в кругозор. Чем шире становится круг сопоставлений, чем чаще ассоциации по отдельным признакам, тем полнее наше понимание объекта в бессознательном противоречии с односторонне-графическим определением слова — метафоры. Когда мы произносим слово: дом, хата и т.п., — мы соединяем с ним какой-то общий комплекс признаков (строение, назначенное для жилья, огороженное пространство и т.п.), который каждый дополняет согласно с собственным опытом; но если мы говорим не об известном нам доме, образ которого почему бы то ни было запечатлелся в нашей памяти, нам дорог, а о доме вообще, о найме дома и т.п., очертания того, что мы обозначаем этим словом, нам не присущи, мы их себе не представляем⁴⁸³. Слово стало носителем понятия, вызывает только ассоциации понятий, не образов, которые могли бы вызвать новые сопоставления с другими образами и новые перспективы обобщений. В результате — обеднение ассоциаций реально-живописных и психологических. Язык поэзии, подновляя графический элемент слова, возвращает его, в известных границах, к той работе, которую когда-то проделал язык, образно усваивая явления внешнего мира и приходя к обобщениям путем реальных сопоставлений. Все мы, не поэты, способны, в минуты аффекта, печального

или веселого, вживаться в формы реальности, видимой или вызванной фантазией, воспоминанием, и от ее образов увлекаться к новым видениям и обобщениям. Но это явление спорадическое; в поэзии это органическая принадлежность стиля. Как она выработалась?

Начну с музыкального элемента. Он присущ звукам языка, мы его ощущаем, порой ищем созвучий. Фонетика слова бывает показательна сама по себе, парнасцы зашли слишком далеко в своем понимании его звукового элемента, но психофизика (Фехнер)⁴⁸⁴ не отрицает самого факта. При музыкальном исполнении эта сторона речи должна была сказываться ярче; а поэзия родилась и долгое время существовала совместно с пением.

С пением, упорядоченным ритмованной пляской.

Ритм, равномерная последовательность движений, ударов и т.д., принадлежит к органическим условиям и требованиям нашего физиологического и психического строя; на этом фоне развились и его позднейшие эстетические цели. Экономия внимания, о которой говорит Спенсер по поводу стиля, есть экономия силы; разбросанные во времени удары разбрасывают и усилия, употребленные для их отражения, равномерность напряжения сохраняет их, нормируя размах и отдых. Издавна известны песни, сопровождающие в народе физический труд, совпадающие с его кадансом и поддерживающие его: такова наша «Дубинушка», песни египетских женщин

за ручным жерновом, сардинских крестьян на молотье и т.п. На степени, видимо, более отдаленной от требований чисто физиологического порядка, стоит наша любовь к параллельно построенным формулам, части которых объединены одинаковым падением ударения, иногда поддержанным созвучием (*ομοτέλευτον*), рифмой или аллитерацией и содержательно-психологическим параллелизмом членов предложения. Примеры: *Über Stock und Stein* <нем. — через пень и камень>; особенно часто в старогерманских юридических формулах <...>; вертится, как *бес*, и повертка в *лес* (сорока), *не свивайся трава с повиликой, не свикайся молодец с девицей* и т.п. В песне, ритмованной сплошь под такт пляски, такого рода созвучия могли повторяться чаще; оттуда явление рифмы; ее особое развитие в романской поэзии могло быть поддержано и влиянием искусственной риторической прозы, унаследованной от классиков средневековой проповеди, но это не изменяет вопроса генезиса. Ударение выдвигало известные слова над другими, стоявшими в интервалах, и если такие слова представляли еще и содержательное соответствие, то, что я разобрал под названием «психологического параллелизма», к риторической связи присоединялась и другая.

Так выделялись формулы, пары или группы слов, объединенных отношениями не только акта, но и образов и вызываемых ими понятий. Формулы могли быть разнообразные; полюбились те, которые были или казались суггестивные; 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, упроченного ритмическим чередованием, развились символы и метафоры песенного, поэтического языка, и становится понятным специальный источник его образности. Она должна была поднять вообще образный элемент слова там, где он уже успел стереться в обиходе обыденной, немерной речи: оживали в новом окружении старые слова — метафоры; обилие эпитетов, давно отмеченное как признак поэтического стиля, отвечает тому же требованию: в слове подчеркивались

реальные черты образа или одна какая-нибудь черта, которая выделяла его и часто становилась неотделимой от слова.

Основы поэтического стиля — в последовательно проведенном и постоянно действовавшем принципе ритма, упорядочившем психологически-образные сопоставления языка; психологический параллелизм, упорядоченный параллелизмом ритмическим.

Наблюдения над песнями разных народов, стоявших вне круга обоюдных влияний, приводят к заключению, что некоторые простейшие поэтические формулы, сопоставления, символы, метафоры могли зародиться

278

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 пунктах того же языка. Мы ожидаем общения песен, сходных по бытовой основе и выражению. Между ними происходит подбор, содержательный и стилистический; более яркая, выразительная формула может одержать верх над другими, выражавшими те же отношения, как например, в области гномики⁴⁸⁵ одно и то же нравственное положение могло быть выражено различно, а понравилось в одной или двух схемах-пословицах, которые и удержались. Так на первых же порах из разнообразия областных песенных образов и оборотов могло начаться развитие того, что в смысле поэтического стиля мы можем назвать *κοινή* <койнэ>⁴⁸⁶: таков стиль ионийского эпоса и дорийской хоровой лирики, диалогические формы которой остались обязательными для хоровых партий аттической драмы V века. Так слагался, из общения говоров, и тот средний, центральный язык, которому суждено было направиться, при благоприятных исторических условиях, к значению литературного языка. Следующие примеры касаются отношения диалектов к литературному <койнэ>, но освещают и поставленный мною вопрос: как обобщался поэтический стиль?

Уже Я. Гримм, Гофман и Гебель⁴⁸⁷, а в последнее время Бёккель и фон Гауфен⁴⁸⁸ обратили внимание на некоторые с виду загадочные явления в области западной народной песни: народ поет не на своих диалектах, а на литературном языке, либо на языке повышенном, близком к литературному. Так в Германии, во Франции, Австрии. Гофман объяснял это психологически: как народ в своих песнях стремится в сферу более высоких чувств и миросозерцания, возвышающего его над прозаической действительностью, предпочитает седую древность своей неприглядной действительности, охотнее общается с сказочными королями, маркграфами и рыцарями, чем с своим братом, так и в языке песен он старается возвыситься над уровнем своего житейского говора. Подобное мнение высказывал Шанфлёр⁴⁸⁹, характеризуя язык французских песен: певец, творящий песню, ярко сознает свою личность и для выражения этого самосознания выбирает и особую оттеняющую его форму, которую находит в языке культурного класса; <Бёккель> видит в этом выборе естественное желание поднять серьезную песню, например балладу, на высоту ее содержания, которого не выразить в формах диалекта: диалекты слишком не патетичны.

279

Наблюдения над языком песни оттеняются наблюдениями над стилем сказки. Тогда как французские сказки сказываются на диалектах и лишь в редких случаях употребляется литературный язык, в песнях наблюдается обратное явление, и не только во Франции, но и в Норвегии (по замечанию Мое) и в Литве. Язык литовских сказок сильно отличается от песенного, — говорит Бругман: последний держится, так сказать, высокого стиля, словарь и грамматика во многих случаях разнятся от обычной разговорной речи, суффиксы не дают возможности заключить о характере местных говоров.

Мне уже привелось коснуться повышенного, «литературного» языка народной песни, и я поставил себе вопросы, не решая их: в каких песенных областях особенно проявляется эта склонность, или и не проявляется вовсе? Она казалась мне понятною в балладах, в любовных песнях, переселяющихся из одной провинции в другую и нередко обличающих влияние города; иное мы ожидаем от песен детских, обрядовых и т.п.¹¹ Новейшие наблюдения подтверждают эту точку зрения, открывая и новые. Оказывается, что в областях, отдаленных от большой исторической дороги, либо живших когда-то самостоятельную политическую жизнь, в песне господствуют местные диалекты: так в Дитмарше, у семиградских немцев, в немецких же поселениях, включенных в иноязычную среду, например в <Кулэндхен>, в Италии, Провансе, Гаскони. Иначе в средней Германии и на Рейне: здесь уже с XV века происходило песенное общение между отдельными областями, и диалекты настолько сближались, что усвоение народом песни на общелитературном языке не представляло особых затруднений. Либо наблюдается отличие по категориям песен: в Нормандии, Шампани, в области Меца и французской части Бретани песни не обрядового, балладного и т.п. характера поются на общефранцузском 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 общефранцузским типом языка, тогда как новые и более грубые предпочитают местный говор. В Швабии, Баварии, Фопланде импровизированные четверостишия, песни на случай, сатирические, принадлежат диалекту; большинство других поются на языке, близком к литературному.

Мне думается, что эти факты можно обратить к освещению занимающего нас вопроса: об образовании народнопоэтического <койнэ>. На больших исторических дорогах и вообще в благоприятных условиях соседства и взаимных влияний диалекты общались, сближались формы и словарь, получалось нечто среднее, действительно шедшее навстречу литературному языку, когда он сложился в том или другом центре и стал районировать. Общались в тех же условиях и народные областные песни, и я объясняю этим общением подбор и выбор тех мелких стилистических форм

и приемов, которые мы предположили самозарождающимися в начале всякой поэзии. Так сложились, выделившись из массы частных явлений, основы более общего поэтического стиля; его образность и музыкальность повышали его над неритмованным просторечием, и это требование повышенности осталось в сознании, даже когда выражалось нерационально: французские и немецкие песни на «литературном» языке могли быть занесены из города и сохранить лингвистическую окраску центрального, не местного говора, но могли и впервые сложиться в его формах, потому что для западного крестьянина язык горожан, литературный, естественно казался чем-то особым, повышающим песню над серым колоритом диалекта.

¹¹ См.: Новые книги по народной словесности//Журнал Министерства народного просвещения. 1886. Ч. 244. Отд. 2. С. 172.

Повышенный язык литовских песен в сравнении с сказками исключает ли возможность литературных воздействий? Специалистам решить, чем объяснить это отличие: повышением ли песенного языка и стиля над окружающими говорами, или архаизмом. Сказка более свободна, постоянные формулы являются враздробь, не связывая изложения; из песни, говорят, слова не выкинешь, что несправедливо, но формула крепче держит в ней слово под охраной ритма⁴⁹⁰.

Остановлюсь мимоходом на отношениях обрядовой — диалектической и балладной, литературной песни. Язык второй — продукт общения, язык первой крепко местному обычаю, формам быта, довлеющим самим себе, не переносимым, потому что они коренятся в жизни. Можно ли заключить из этого, что и соответствующие поэтические формулы не переносились из одного района в другой, где существовали те же условия быта? Я говорю о формулах несколько сложных, о которых нельзя поднять вопрос самостоятельного зарождения. Они также могли переноситься, отесняя другие, сходные и водворяясь в переходных и новых формах языка, участвуя в том общении, которое приходило постепенно к поэтическому <койнэ>. Так некоторые запевы проходят по всем говорам русского и польского языков, повторяясь и видоизменяясь. Где-нибудь они слышались впервые и повлияли заразительно. Если символ овладевающей любви = срывание цветка объясняется самозарождением, то запев: Зеленая рутонька и т.д., раскинувшись далеко, дело заражения, то есть общения местных поэтических стилей.

3

Чем больше расширились границы общения, тем более накоплялось материала формул и оборотов, подлежащих выбору или устранению, и поэтический <койнэ> обобщался, водворяясь в более широком районе. Его отличительная черта — это условность, выработавшаяся исторически и бессознательно обязывающая нас к одним и тем же или сходным ассоциациям мыслей и образов. Из ряда эпитетов, характеризующих предмет, один какой-нибудь выделялся как показательный для него, хотя бы другие были не менее показательны, и поэтический стиль долго шел в колеях этой условности, вроде «белой» лебеди и «синих» волн океана. Из массы

281

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 <койнэ>, с более или менее широким распространением. Таковы символы птиц, цветорастений, цветов-окрасок, наконец чисел; упомяну лишь о широко распространенной любви к троичности, к трихотомии. Таковы простейшие метафоры: зеленеть — молодеть, тучи — враги, битва — молотба, веянье, пир; труд — печаль; могила — жена, с которой убитый молодец навеки обручился, и т.д. Сопоставления народной песни, в которых образы внешней природы символически чередуются с человеческими положениями, отлились в условность средневекового немецкого <природного зачина>. Источником другого рода общих мест являлись повторения, объясняемые захватами песенного исполнения; риторические приемы, свойственные возбужденной речи, как, например, в южнославянских, малорусских, новогреческих, немецких песнях формула вопроса, вводящая в изложение, часто отрицающая вопрос: Što se beli u gori zelenoj? Was zoch si ab irem haubet? <Что белеет на горе зеленой? Что сняла она со своей головы?> и т.п. К общим местам относятся формулы: вещей сновидений, 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 другой⁴⁹¹.

Когда в поэтическом стиле отложились таким образом известные кадры, ячейки мысли, ряды образов и мотивов, которым привыкли подсказывать символическое содержание, другие образы и мотивы могли находить себе место рядом с старыми, отвечая тем же требованиям суггестивности, упрочиваясь в поэтическом языке, либо водворяясь ненадолго под влиянием переходного вкуса и моды. Они вторгались из бытовых и обрядовых переживаний, из чужой песни, народной или художественной, наносились литературными влияниями, новыми культурными течениями, определявшими, вместе с содержанием мысли, и характер ее образности. Когда христианство подняло ценность духовной стороны человека, принизив плоть, как что-то греховное, подвластное князю мира сего, понятие физической красоты потускнело и повышалось лишь под условием одухотворения; вместо ярких эпитетов должны были явиться полутоны: *color di perla* — окраска жемчужины — таково впечатление красавицы у Данте и в его школе. К символам, выработанным на почве народнопоэтической психологии, подошли другие, навеянные христианством, подсказанные отражениями александрийского «Физиолога»⁴⁹²: солнечный луч, проникающий сквозь стекло, не разрушая и не видоизменяя его, стал иносказанием девственного зачатия; пошли в оборот взятые из тех же источников аллегории феникса, василиска, слона, который, раз упав, не в силах подняться без помощи других, тотчас же являющихся на его рев; оленя, который, будучи ранен, все же возвращается на зов охотника; пеликана и саламандры;

пантеры, привлекающей зверей своим сладостным ароматом; классические легенды дали образы Нарцисса, Пелея⁴⁹³, копье которого врачевало нанесенные им же раны, и т.п. Средневековая поэзия наполнилась такими символами, которым кадры были открыты местной выработкой поэтического стиля. И в то же время старые, народные символы стали служить выражению нового содержания мысли, насколько оно вязалось с более древним. Петух везде вестник утра, сменяющего ночь, бдительности; когда запоет петух, недалеко и до утра, поется в одной *Schnaderhüpfel* <нем. — частушке>; как вестник утра, он будит; в христианском освещении он стал символом Христа, зовущего от мрака к свету, от смерти к жизни. Ворон вещает что-то недоброе; в библейском рассказе о потопе и в понимании христианства он показатель определенного злого начала: он — дьявол, голубь — Св. Дух. Кукушка приносит весну, веселье (так у румын, немцев и пр.), но она же кладет яйца в чужие гнезда; и вот румыны рассказывают, что кукушка изменила куку, слюбившись с соловьем, и с тех пор ищет его и жалобно кличет; отсюда у немцев ряд новых значений: кукушка, *Gouch* — дурень, блудник, бастард, обманутый муж, наконец, эвфемизм вместо черта; ее прилет сулит несчастье.

Статистика общих мест и символических мотивов поэтического стиля, возможно широко поставленная, дала бы нам возможность приблизительно определить, какие из них, простые и далеко распространенные, могут быть отнесены к формулам, везде одинаково выразившим одинаковый психический процесс, в каких границах держатся другие, не влияя и не обобщаясь, показатели местного или народного понимания; в какой мере, наконец, и в каких путях литературные влияния участвовали в обобщении поэтического языка. В такой статистике всегда будут недочеты, явятся и новые категории вопросов, по которым распределится материал, смещения и переходные степени, определяемые лишь частичным анализом. Приведу несколько примеров.

Древняя и народная поэзия любила выражать аффекты действием, внутренний процесс внешним. Человек печалится — падает, клонится долу; сидит, пригорюнившись. *Сиденье*, и именно *на камне*, стало формулой грустного, тихо-вдумчивого настроения. Так у Вальтера фон дер Фогельвейде; он призадумался, как соединить несоединимое, честь с богатством и милостью Божией⁴⁹⁴: <...>.

В наших песнях девушка сидит на камне, плачет, что не видит милого, или:

По утру ранешенько, на заре,

Щебетала ласточка на дворе,
Всплакала девонюшка на море,
На белом, горячем на камне;

иначе:

Ой на море камень мрамуровый,
На нем сыдыть хлопец чернобровый,

283

горько ему на сердце, он «гадоньку думайе», нет у него «дружныны». Мрамуровый камень — это «мраморный» камень западных заговоров и суеверных молитв: на нем сидит Богородица, Христос и т.д.

Вдали от своих, от милой, человек ловит всякий образ, всякую реальную связь, видимо, протягивающуюся от него на далекую чужбину. Летят ли с той стороны птицы, или тянутся вереницей облака, или веет ветер — они весть подают. Так у Бернарда <де Вентадорна>⁴⁹⁵ («*Quan la douss'aura venta*» <«Когда дует нежный ветер»>) и в «*Lai de la Dame de Fayel*» <«Лэ о даме из Файеля»> <...>

Птицу, ветер посылают с вестями, наказывают с ними поклон, пожелания; на Мадагаскаре в этой роли является облако; в немецких, испанских, баскских, шотландских, финских, новогреческих, персидских песнях — ветер. «Вей, ветер, вей, понеси от меня восточку в Сакину, в Астрабад, — поется на южном берегу Каспия, — обоими 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. Отвлеките от народной лирической песни ее часто несложный сюжет и в остатке получится условная символика языка (любить = склоняться, виться, пить, замутить, топтать, срывать и т.д.), результат психологического процесса, и столь же условные формулы-положения, результат стилистических наслоений.

Начну с а) формулы желания: О если б я был (была) бы птичкой, полетел (полетела) бы и т.д. <... Гёте. «Фауст». Т. 1. V. 2963-2964>.

Так выражается в целом ряде песен (русских, немецких, французских, новогреческих, бретонских) желание повидать далекую милую, свою 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

(фр. песня) <Ах, если б я была красивым серым жаворонком,
Я бы взлетела на мачту этого корабля.>

Случайно мне попалась под руки относящаяся сюда песня гребенских казаков, судя по стилю, едва ли из старинных:

Кабы я та была на вольная пташичка,
На вольная пташичка — салавеюшка,
Куда задумала б, полетела б,

полетела бы в чистые поля, в темный лес, к синю морю, села бы на березу; стой, белая березонька, не шатайся,

284

Дай же мне, вольной пташички, насидеца,
На все чытыри старонушки нагледеца,

Которая та старонушка из всех всяляя,
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 Schumachers Haus.

<Если б я был диким соколом, то хотел бы взлететь,
Я хотел бы опуститься на дом богатого сапожника >.

Это вводит в рассказ о похищении красавицы.

Наброски этого мотива встречаются у классиков в разных применениях: если у Еврипида («Финикиянки». 163 след.) Антигона желала бы перенестись быстролетным облаком, чтобы обнять своего брата, то в «Федре» (732 след.) желание хора другое: перелететь стаей птиц к берегам Эридана и садам Гесперид, где зреют золотые яблоки.

Примеров из новой поэзии много — вариации на старую тему; напомним хотя бы <стихотворение> Лохвицкой⁴⁹⁶: «Если б счастье мое было вольным орлом» (чудным цветком, редким кольцом).

Формула желания нашла и другое выражение, крайне разнообразное и, вместе, сходное по замыслу. Влюбленный желает на этот раз не то что перенестись к милой, а быть чем-нибудь при ней, в — ее близи и окружении, под ее рукой. «О если б я мог висеть золотой серьгой в твоих ушах! Я наклонился бы и поцеловал тебя в твою румяную щечку!» С этим индийским четверостишием сравните греческий сколий⁴⁹⁷: «О если б я был прекрасной лирой из слоновой кости, дабы красивые юноши понесли меня в торжественной пляске Диониса! Если б быть мне золотым треножником, и несла его в своих руках целомудр<енн>ая красавица!» У Феокрита⁴⁹⁸ влюбленный обращается к Амариллиде: будь я пчелкой, я проскользнула бы к тебе в грот сквозь папоротники и плющ. <...> Это напоминает воробышка Лесбии у Катуллы⁴⁹⁹. «О если б я был западным ветром, а ты, палимая солнцем, распахнула бы грудь мне навстречу; быть бы мне розой, а ты сорвала бы ее своей рукой и положила бы ее, пурпурную, на свою грудь». Так в одно<м> анонимном стихотворении того же характера; в других греческих чередуются и накапливаются другие образы: влюбленный желал бы быть источником, из которого его милая утоляет жажду, оружием, которое она носит на охоте, небом, с его множеством звезд-очей, чтобы всеми наглядеться на нее, звездочку. «Желал бы я быть зеркалом, чтобы ты гляделась в меня, сорочкой, чтобы ты меня носила; готов обратиться в воду, которой ты моешься, в мирру, которой умащаешь себя; в платок на груди, в жемчужину на шее, в сандалию, чтобы ты попирала меня своими ножками».

285

Такого рода эллинистические формулы перешли к Овидию⁵⁰⁰, вызвали византийские подражания; они знакомы и новым поэтам — Гейне, Мицкевичу⁵⁰¹:

Когда б я лентой стал, что золотом играет
На девственном челе твоём,
Когда б одеждой стал, что перси облекает
Твои воздушным полотном,

Я б сердца твоего биеньям внять старался,
Ответа нет ли моему,
С твоей бы грудью я и падал и вздымался,
Дыханью верный твоему.

Когда б я в ветерок крылатый превратился,

Что дышит, ясный день любя,
От лучших бы цветов в пути я сторонился,
Ласкал бы розу и тебя.

(Пер. В. Бенедиктова)

Те же мотивы встречаются и в народной песне, что указывает на происхождение самой схемы. «Зачем я не шелковый платочек, покрывал бы я ее щечки под алым ротиком!», — поет в XIII веке Нейдхарт⁵⁰², очевидно, разрабатывая народный мотив, — «когда повеял бы на нас ветер, она попросила бы меня прильнуть к ней поближе. Зачем я не ее пояс... и как бы желал я быть птичкой, сидеть под ее фатой и кормиться из ее рук». В одной немецкой песне, известной по печатному изданию 1500 года, желания влюбленного такие: быть зеркалом милой, ее сорочкой, кольцом, наконец, белкой, с которой она бы играла⁵⁰³. Кое-что в этих образах напоминает последн<ее> из приведенных мною анакреонтических <стихотворений> (зеркало, сорочка в той же последовательности), но это еще не дает права считать немецкую песню переводом или подражанием античной. В одном Schnaderhüpfel <нем. — частушке> голубые глаза красавицы вызывают в парне желание стать лорнетом, белокурые волосы — другое: обратиться в прялку. В сербских песнях влюбленный хотел бы очутиться жемчужиной в ожерелье милой, девушка — обратиться в ручей под окном своего милого, где он купается, а она подошла бы ему под грудь, попыталась бы коснуться его сердца.

Наша формула продолжала видоизменяться и далее: влюбленный хотел бы превратиться в какой-нибудь предмет близкий к милой; оставалось и ее подвергнуть подобной же метаморфозе, которая облегчила бы свидание, сближение. Она стала бы розой, он бабочкой (серб.); она стала бы фиговым деревом, он влез бы на него; четками — он молился бы по ним <...>. В немецкой песне молодец желал бы, чтобы его милая обернулась розой, он упал бы на нее росинкой; она — пшеничным зерном, он птичкой, унес бы ее; она — золотым ларчиком, а ключ был бы у него.

286

В шведско-датской песне желание такого рода вменяется девушке: парень был бы озером, она — уточкой; неладно это, — замечает парень, — тебя бы застрелили; так будь ты липой, я травинкой у твоих ног. Неладно это и т.д.

Еще один шаг, и наша формула перейдет в другую, также диалогическую, но с обоюдным обменом желаний и нереальных метаморфоз^{mm}.

Она известна в целом ряде вариантов европейских и восточных (персидском и турецко-персидском). Общее положение такое: молодец предлагает девушке свою любовь, она отнекивается: лучше я стану тем-то, изменю образ, лишь бы не принадлежать тебе. Парень отвечает ей пожеланием себе встречной метаморфозы, которая опять поставит его в уровень с превращенной милой: если она станет рыбкой, он рыбаком, она птицей — он охотником, она зайцем — он собакой, она цветком — он косарем. Эта фантастическая игра в желания развивается разнообразно с разными окончаниями. В румынской песне спорят таким образом кук — парень и горлица — девушка: она обратится в хлеб в печи; он в кочергу, она в тростинку, он сделает из нее свирель, будет петь-играть, будет ее целовать; она станет иконою в церкви, он причетником, будет ей кланяться, чествовать, приговаривая: святой образок, стань пташкой, чтоб нам любиться, чтоб нам миловаться, под облаками при солнце, в прохладной тени листьев, при звездах и луне, навеки — вместе!

Как румынский парень желал бы срезать девушку-тростинку, чтобы играть на ней и ее целовать, так в романе Лонга Хлоя хотела бы обратиться в сирингу своего Дафниса.

^{mm} См.: <Веселовский А.Н.> Разыскания <в области русского духовного стиха.>. Вып. VI. С. 67 след. С тех пор материалы сравнений значительно пополнились.

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 б) *формуле пожелания*. В «Руодлибе»⁵⁰⁴ (XI века) герой посылает к красавице своего приятеля с предложением руки и сердца. Она велит ему ответить: Скажи ему от меня: сколько листьев на дереве, столько ему приветов, столько ликованья, сколько птичьего воркованья, сколько зерен и цветов, столько ему пожеланий. <...>

Одни видели в этой формуле, знакомой немецкой и датской песне, нечто прагерманское, другие чуть не отголосок доисторической поэзии, ибо сходные с нею существуют, например, в Индии, но они замечены были и в Библии и у классиков, Вергилия, Овидия, Марциала⁵⁰⁵, Катулла. В моравской песне (у Сушила, 114) возвратившийся жених, неузнанный девушкой, испытывает ее, уверяя, что ее милый женился на другой, и он сам был на его свадьбе; чего ты пожелаешь ему? «Я желаю ему столько здоровья, сколько в этом лесу травы, столько счастья, сколько в лесу листьев, столько

287

поцелуев, сколько в небе звездочек, столько деток, сколько в лесу цветов». <...>

Едва ли идет здесь речь о сохранности расовой или племенной традиции: простейшие психические настроения везде могли быть выражены одинаково, образно-схематично. Листьев не перечесть, любви не выразить вполне; эта невыражаемость любви или отчаяния нашла себе и другую гиперболическую формулу, распространенную от востока до запада, от Корана до Фрейданка⁵⁰⁶, испанской и новогреческой песни. Я обозначу ее, по следам Р. Кёлера⁵⁰⁷, ее же начальным образом: с) *Если б небо было хартией*. Если б небо было хартией, а море наполнено чернилами, мне не хватило бы места, чтобы выразить все то, что я ощущаю. Вот общее содержание, а вот и его выражение в новогреческом варианте: «Если б все морские волны были мне чернилами, хартией все небо, и я стал бы писать на ней без конца, вдаль и вширь, во веки не выписал бы всего моего горя и всей твоей жестокости». «Если б все семь небес были бумагой, звезды писцами, ночной мрак чернилами, и буквы были столь обильны, как песок, рыбы и листья, то и тогда я не сумела бы выразить даже наполовину желания видеть моего возлюбленного» (Виса о Рамине — в грузинской поэме XII века «Висрамиани»). В новогреческой песенке по рукописи XV века («*Ἀλφάβητος τῆς ἀγάπης*») <гр. — «Азбука любви»> черты мотива уже разложились, и мы не признали бы его без сравнения с основным. Сетует женщина: «Небо — письмо, звезды — буквы, и это отравленное письмо я ношу в сердце, я читала его и плакала. Слезы были мне чернилами, палец — пером; я села и написала, как ты меня покинул, обманывал, как соблазнил, полюбил и оставил». Тот же образ подсказался и Гейне, но в другом применении: на песке у морского берега он чертит тростинкой: «Агнесса, я люблю тебя!» Но волны смыли написанное, он не верит ни тростнику, ни песку, ни волнам.

Der Himmel wild dunkler, mein Herz wird wilder,
Und mit starker Hand, aus Norwegs Wäldern,
Reiß ich die höchste Tanne,
Und tauche sie ein
In des Ätnas glühenden Schlund, und mit solcher
Feuergetränkten Riesenfeder
Schreibe ich an die dunkle Himmelsdecke:
«Agnes, ich liebe dich!»

<Темнеет небо — и сердце мятежней во мне.
Мощной рукою в норвежских лесах
С корнем я вырву
Самую гордую ель и ее обмакну

В раскаленное Этны жерло —
И этим огнем напоенным
Исполинским пером напишу
На темном своде небесном:
«Агнесса! Я люблю тебя!»⁵⁰⁸

288

Влюбленные уверяют себя, что их страсть вечна, скорее совершится что-нибудь невероятное по ходу вещей, чем они разлюбят. Мы переходим к *формуле d) невозможности*, применимой ко всему, чего не ожидают, на что не надеются. Скорее реки потекут вспять от безбрежного моря, времена года изменят свой ход, чем изменится моя любовь, — поет Проперций⁵⁰⁹ (I, 15, 29), скорее поле обманчивым плодом наглумится над ратаем, солнце выедет на темной колеснице, реки потекут вспять и рыбы погибнут на суше, чем я испытаю в другом месте печаль моей любви (там же, III, 15, 31). Вергилий (<<Буколики», I, 59>) противопоставляет такие невозможности своему желанию лицезреть цесаря. В народных песнях и сказках это <общее место>, образно-типично отвечающее на вопросы, выражающ^{ее} отчаяние или уверенность: Не разлюбишь ли меня? Когда вернешься? Вернешься ли? Полюбишь ли? Будет ли конец гореванью? и т.д. Ответы такие: когда реки потекут вспять, когда на снегу произрастет виноград, на дубе вырастут розы, на море — кипарисы и яблони, на камне — песок, кукушка запоет зимой, ворон побелеет либо станет голубем и т.д. Последний образ, выражающий невозможность дорогим усопшим вернуться к своим, известен французским, немецким, хорватским песням, греческим песням и сказкам. <Вилли> вернется с того света, когда солнце и луна будут плясать на зеленом лугу, — поется в шотландской песне; в немецкой молодец оплакивает свою милую: его горе кончится, когда розы зацветут на горе. В малорусских песнях обычны в таких случаях образы камня, пускающего корни, плавающего поверх воды, тогда как тонет перо расцветающего сухого дерева; в сербских — соединение верхушками двух деревьев, стоящих по обе стороны Дуная; в болгарской мать проклинает дочь: у нее не будет детей; будет, когда заиграет камень, запоет мрамор, рыба провещится.

Типичность некоторых из этих выражений «невозможного» могла бы дать повод к некоторой их группировке по песенным областям, их соприкосновениям и литературным влияниям, которые они могли испытать. Как широко, например, распространен мотив ворона, которому никогда не стать белым? Мотив этот, известный уже классическому мифу, принадлежит к так называемым <легендам о происхождении>⁵¹⁰. Образ сухой трости, жезла, зеленеющих, расцветающих, приютился в легенде о Тангейзере⁵¹¹, о покаявшемся грешнике; в известном эсхатологическом⁵¹² сказании такое чудо совершится с сухим стволом райского дерева, древа распятия, и невозможное станет былью.

Иное, шутовское приложение получил этот мотив в песнях, где молодец задает девушке неисполнимые загадки-задачи; она отвечает ему тем же. Задачи такие: сшить платье из макова, алого цвету, черевички из кленового листу, напрядь дратвы из дождевой капли и т.п. Как для этих задач, так и для мотива «невозможности» в песнях предыдущего цикла можно указать литературные и сказочные параллели в загадках царицы Савской⁵¹³, в сказках о мудрой деве⁵¹⁴ и т.д.; для песен о задачах № 457—458 у Соболевского («Великорусские народные песни», т. I) надо предположить литературный образец шуточного стиля (сл. № 457 из Воронежской губернии:

289

Девка платье мыла, звонко колотила, эхо в море раздавалось, на острове отзывалось).

От грандиозных желаний и таких же уверений влюбленного перейдем к более спокойным проявлениям чувства. «Ты моя, я твой» — вот фраза, встречающаяся в целом ряде народных песен: ты заключен в моем сердце, а ключ потерян: с этим лишним образом

формула становится поэтической и нашла известное распространение. Древнейший немецкий вариант XII века находится в любовном послании у <Вернера фон Тегернзее>⁵¹⁵:

Du bist mîn, ich bin dîn,	<ср.-верхн.-нем. – Ты моя, я твой,
Des solt dû gewiz sîn;	В этом ты можешь быть уверена;
Du bist beslozen	Ты заперта
In mînem herzen,	В моем сердце,
Verloren ist das slüzzelin,	Ключик потеряян,
Du muost iemer drinne sîn.	Ты должна всегда быть там.>

Эта формула е) *ключ к сердцу* известна в массе четверостиший, Schnaderhüpfel, из Швейцарии, Тироля, Эльзаса, Штирии, Хорутании, нижней Австрии и т.д. Либо ключ потеряян и его никогда не найти, либо он в руках одного лишь милого или милой. Тот же образ знаком шотландской, французской, каталонской, португальской, итальянской, новогреческой и галицкой песням. У нее были ключи от моего сердца, я вручил их ей однажды утром, — поют в Каталонии: <...>.

Так в новогреческой песне, но с другим оборотом:

<Если бы вместо рук у меня были два золотых ключа,
Чтобы открыть твое сердце, где у меня ключи?>.

Художественная поэзия знает этот мотив: у дантовского <Пьера делла Винья> два ключа от сердца Фридриха⁵¹⁶.

Милый заключен в сердце, его берегут, холят, не выпускают. Нам знакомо сопоставление народной песни: молодец с соколом, ястребом и т.п.; и вот образ меняется: молодец — сокол, соловей, сойка, запертые в золотую, серебряную клетку, выпорхнули, и милая горюет. Так в средневековой лирике, во французских, итальянских и новогреческих песнях. Либо соловей — девушка вылетела из клетки охотника, попала в руки другого, который милует ее. Это формула f) *птички в клетке*; она встречается и в другом применении: молодец-сокол вырывается из неволи^{nm}; за ним ухаживали, окружали негой, но лишали свободы, либо надругались над ним. К подобному мотиву пристало в одной русской песне (Соболевский, I, с. 1. № 48) имя князя Волхонского из цикла песен о нем и ключнике; но только пристало:

290

Во селе-то во селе-то было Измайлове,
У князя было у Волхонского;

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.

^{nm} Сл. Психологический параллелизм. С. 139-140; <<Азбука любви>> № 26

Остановлюсь еще на формуле g) *альбы*⁵¹⁷. Влюбленные, любовники видятся тайком, под покровом ночи: «О если б я пробыл с ней одну лишь ночь и никогда не было бы рассвета!» (<Петрарка, секст. I>) «О боже! Пусть не поет петух, не занимается заря! В моих объятиях белая голубка» (новогреческая песня). Но вот забрезжило утро, надо расстаться, иначе их застигнут. Народные песни на эту тему принадлежат к числу распространенных (немецкие, чешские, венгерские, украинские, сербские, лужицкие, литовские); по свидетельству Афиная⁵¹⁸ они известны были в Великой Греции: в одном приводимом им отрывке женщина будит своего милого при первых лучах солнца — как бы не застал муж. Либо вестником утра служит пение птиц <...>, поется в Швабии:

Ich kann dich wohl einer lassen
Doch nicht die ganze Nacht,
— Hörst du nicht das Vöglein pfeifen?
Verkündet uns schon den Tag.

<нем. — Я могу тебя оставить одну,
Но не на всю ночь.
Не слышишь, птичка поет?
Вещает нам уже день.>

Птицей, вещающей день, является петух; в русской песне девушка жалуется, что он рано поет, с милым спать не дает (Соболевский, IV, № 717), но это не альба; в литовской девушка баюкает молодца: Спи, спи, спи, мой дорогой! Но затем припев меняется: Уже пропели петухи, залаяли псы. Беги, беги, беги, милый мой, голубчик! Отец заметит, в спину накладет! Беги, беги, беги, дорогой мой! В черногорской альбе та же сцена происходит между м<оло>доженами: Иово беседует с милой, пока не запели петлы. Тихо говорит он милой: Пора нам расстаться. То не петухи, — отвечает она <...>, то с минарета раздался утренний призыв. Снова говорит Иово, и всякий раз возвращается та же формула: Пора нам расстаться! Она отвечает всякий раз иначе: то это голос старого хаджи, он не знает, когда настает утро, то это ребята голосят на улице, или их поколотила мать. Но вот

291

является мать Иово и начинает его корить; отвечает Иованова любя: Сука ты, не свекровь; если ты родила сына, то я его добыла <...>.

Следующая китайская альба лучше всего говорит о самостоятельности этого народного мотива: действующие лица — царь и царица; неизвестно, почему их тревожит приближение дня. «Уже петух пропел, на востоке занялась заря, — говорит она, — пора вставать, во дворце уже собрался народ. — То не петух, а жужжат мухи, не заря, а светит месяц».

Художественная поэзия овладела этим положением: напомним альбу Дитмара фон <Айста>⁵¹⁹; у Чосера⁵²⁰ («Троил и Хризеида», III, 1413) Хризеида обращается к Троилу: Уже пропел петух, и утренняя звезда, вестник утра, разлила свои лучи. И он и она опечалены <...>.

Так и у Шекспира; только у него аффект повышен и предупреждение разделилось между двумя лицами, в соревновании страсти и опасения. Ромео хочет удалиться, он слышит песню жаворонка, утро близко. «—То был не жаворонок, а соловей, — говорит Джульетта; всю ночь он поет на том гранатовом дереве. — Нет, то был жаворонок, вестник утра, не соловей. Посмотри, дорогая, какие завистливые полосы света разделили на востоке облака. Светочи ночи потухли, и веселый день уже стоит, поднявшись на концах пальцев, над туманными вершинами гор. Надо идти — и жить, либо остаться и умереть. — То не свет дня, это я знаю, а какой-нибудь метеор, испарение солнца, он будет светить тебе ночью на пути в Мантую. Останься, еще не время идти. — Так пусть же меня схватят и убьют; я счастлив, если таково твое желанье. Скажу тебе, тот серый отблеск не от ока утра, а бледное отражение лица Цинтии; то не жаворонок, трели которого там в высоте бьются о свод неба. У меня больше желанья остаться, чем уйти. И так, приди, о смерть, привет тебе; так хочет Джульетта. Что же, душа моя, побеседуем еще, ведь еще день не настал! — Настал он, настал! Беги, спеши! То жаворонок поет так несогласно, так резко; говорят, его песнь полна гармоний, согласных делений; нас она разделяет!...»⁵²¹

Вестником утра и разлуки мог быть голос ночного сторожа, как в черногорской альбе призыв муэдзина; предупреждая всех о наступлении дня, сторож невольно становился в какие-то близкие отношения к влюбленным, точно оберегал именно их, заботился о них. Это создавало в песне типичное положение, которое рыцарская лирика приурочила к феодальной обстановке: в художественной альбе при двух влюбленных очутилось еще третье обязательное лицо приятеля, заинтересованного в их судьбе; для них он поет, и предполагается, что его не слышат лишь те, которые могли бы нарушить свидание. Это и невероятно и не реально: ясно, что в рыцарской альбе мы имеем дело с формулой, развившей известное положение по требованиям эстетики, не считавшейся с вероятностью. Предполагать вместе с некоторыми новейшими исследователями альбы, что сторож, друг, ее рыцарского типа навеян мотивом утреннего христианского гимна, не представляется никакой нужды.

Если рыцарская альба развилась из народного, само<зародившегося> мотива, то она, в свою очередь, могла оказать влияние на позднейшие его

вариации в европейских народных песнях. Но вопрос влияний сложный, часто оставляющий вас на распутье и лишь в редких случаях выводящий на торную дорогу. Примером могут послужить поэтические формулы *h) лебедя и горлицы*. В старые годы русские люди <разрезали> лебедя на пирах, красавица была для них белой лебедушкой; «лебеди на море — князи, лебедушки на море — княгини», — поется у нас о птицах. О музыкальном впечатлении лебединой песни показания различны: в свадебных приговорах из Ярославской губернии у девиц — певиц, «белых лебедей» — «говоря лебединая». Как понимать это «говоря»? «Станет речи говорить, точно лебедь прокричит», — поется в одной песне (Шейн, с. 437), что невольно напоминает в «Слове о полку Игореве» сравнение тележного скрипа с криком вспугнутых лебедей; либо бочки в погребах гогочут, когда их качает ветер, «будто лебеди на тихих на 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 отразился в значении немецкого «schwanen» <предчувствовать, Schwan — лебедь>, а в средневековой западной лирике и позже дал образы и сравнения. Когда в «Венецианском купце» (III, 2) Бассанио идет попытать счастья с ларцами, Порция говорит: «Пусть раздастся музыка, пока он творит выбор; если он проиграет, он кончится, как лебедь, замрет в мелодии; а дабы сравнение было подходящее, мои глаза будут ему рекой, влажным одром смерти»⁵²². Символизм навеян классиками: Элианом, Плинием, Овидием⁵²³: будто бы лебедь предчувствует свою кончину и песней прощается с жизнью. Христианская мысль также овладела образом: предсмертная песня лебедя — это вопль Спасителя на кресте.

Сходное развитие из подобных же источников представляет образ голубя-горлицы. Что он получил особое значение <в> свете библейско-христианских идей — на это указано было выше; Богородица — голубица принадлежит тому же освещению. Рядом с этим развивается издавна представление о горлице, сетующей по своему голубке, как символ супружеской верности. Символ этот один из популярных в средневековой поэтической и учительной литературе; он отразился и в народных песнях — немецких и французских, итальянских, испанских и датских. Обычная схема такая: горлица неутешна, потеряв супруга, садится лишь на засохшие ветки, не пьет чистой воды, а только заму<тившуюся>. Замутиться печалиться, это сопоставление знакомо народной песне, как сиденье на сухой ветке (сухой в противоположность к зеленому = молодому, веселому) — олонецкому причитанию вдовы: она кукует «как несчастная кокоша на сыром бору», на «подсушной сидит» на деревиночке, на «горькой... на осиночке». В греческой песенке соловей, когда опечален, не поет ни по утрам, ни пополудни, не садится на дерево с густою листвою, а когда приходит ему охота до песен, понижает голос, и тогда все знают, что он печалуется.

Василию Великому, Григорью Назианзину и Блаженному Иерониму⁵²⁴ знаком символ горюющей горлицы; Иероним цитирует по этому поводу

293

и более древних авторов. Христианское понимание образа такое: это христианство, молчаливо скорбящее по Спасителе.

Выше мы видели примеры такой же христианской перелицовки символов. Народная песнь останавливается здесь порой на наивном смешении своего и чужого, птицы-вестника с символическим представлением Св. Духа. В одной немецкой песне Пресвятая Дева сидит, птичка подлетает к ней, ей сопутствует прекрасный юноша. Он произносит слова благовестия, а птичку Пресвятая Дева приголубила на своем лоне, обрезала ей крылышки, большое было им веселье <...>.

Я коснулся лишь немногих мотивов, символов и образов и их сочетаний, свойственных поэтическому языку, то выработавшихся самостоятельно в той или другой песенной области и народности, то рассеянных по художественной или народной песне из одного определенного источника. Все они произошли или были усвоены на почве музыкально-ритмических ассоциаций и составляют специальность поэтического словаря; все они испытывают в течение времени известное обобщение, приближаясь к значению формул, как в процессе, которому подлежит человеческое слово вообще на пути от его древней образности к отвлечению; но в минуты возбуждения, на крыльях ритма, в руках действительного поэта, они могут быть по-прежнему определенно суггестивны. Говоря о поэтическом стиле, Уланд⁵²⁵ подчеркнул явление обобщения, но, по-моему, недостаточно остановился на суггестивности формул, именно как формул. В течение долгого и разнообразного развития поэтического дела, — говорит он, — постепенно образовалось значительное количество поэтических образов и оборотов, всегда готовых к услугам всякого вновь объявившегося певца, но вследствие постоянного употребления к этим образам и оборотам так пригляделись, что авторы и читатели едва ли соединяют с ними какое-либо другое значение, кроме настоящего и основного. По 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 словообразования, которым не подсказать никакого смысла, либо образы, не вызывающие никакого представления и взаимно уничтожающиеся, потому что за ними не лежит личное непосредственное впечатление. «Всякий образ, особенно из избитых частым употреблением, должен быть наново воспринят из природы, либо из ясного созерцания фантазии, иначе он грозит стать фразой. Роза — постоянно возвращающийся, неотъемлемый образ юности, но лишь тот употребит его поэтически, в воображении которого роза в самом деле расцветает в своем нежном сиянии и аромате».

Итак, поэтический образ оживает, если он снова пережит художником, воспринятый из природы или подновленный силой воображения; подновленный из воспоминания — или из готовой пластической формулы. На этом я остановлюсь, потому что это существенно для вопроса. Поэт, например, никогда не видел пустыни, но он может передать нам живое впечатление этого невиданного двумя-тремя словами, которые, употребленные в деловой, докладывающей речи, оставляют меня относительно равнодушным,

294

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 кадрах⁵²⁶. Поэтические формулы — это нервные узлы, прикосновение к которым будит в нас ряды определенных образов, в одном более, в другом менее; по мере нашего развития, опыта и способности умножать и сочетать вызванные образом ассоциации⁵²⁷.

Мы можем перенести этот вопрос и в область более сложных поэтических формул: формул-сюжетов, о чем будет речь в следующих главах поэтики. Есть сюжеты новоявленные, подсказанные нарастающими опросами жизни, выводящие новые положения и бытовые типы, и есть сюжеты, отвечающие на вековечные запросы мысли, не иссякающие в обороте человеческой истории. Где-то и кем-нибудь таким сюжетам дано было счастливое выражение, формула, достаточно растяжимая для того, чтобы воспринять в себя не новое содержание, а новое толкование богато ассоциациями сюжета, и формула останется, к ней будут возвращаться, претворяя ее значение, расширяя смысл, видоизменяя ее. Как повторялась и повторяется стилистическая формула «желания», так повторяются на расстоянии веков, например, сюжеты Фауста и Дон-Жуана⁵²⁸; религиозные типы подлежат такому же чередованию пересказов: картина Репина, которую мне удалось видеть в его мастерской, представляет блестящее доказательство того, что евангельский рассказ об искушении Христа⁵²⁹ еще далеко не исчерпан художниками и способен вызвать новое поэтическое освещение. Как в области культуры, так, специальное, и в области искусства мы связаны преданием и ширимся в нем, не созидая новых форм, а привязывая к ним новые отношения; это своего рода естественное «сбережение силы». К числу многих парадоксов, наполняющих статью гр. Л. Толстого об искусстве, принадлежит и следующий, особенно яркий, едва ли имеющий вызвать даже полемику: будто так называемые поэтические сюжеты, то есть сюжеты, заимствованные из прежних художественных произведений, — не искусство, а «подобие искусства». Пример — сюжет Фауста. Пушкин уже ответил на это: «Талант неволен, — писал он, — и его подражание не есть постыдное похищение — признак умственной скудости, но благородная надежда на свои собственные силы, надежда открыть новые миры, стремясь по следам гения»⁵³⁰. Иных, менее оригинальных поэтов возбуждает не столько личное впечатление, сколько чужое, уже пережитое поэтически; они выражают себя в готовой формуле. « У меня почти все чужое, или по поводу чужого, и все, однако, мое», — писал о себе Жуковский⁵³¹.

Язык прозы послужит для меня лишь противовесом поэтического, сравнение — ближайшему выделению второго. В стиле прозы нет, стало быть, тех особенностей, образов, оборотов, созвучий и эпитетов, которые являются результатом последовательного применения ритма, вызывавшего отклики, и содержательного совпадения, создававшего в речи новые элементы образности, поднявшего значение древних и развившего в тех же целях живописный эпитет. Речь, не ритм<из>ованная последовательно в очередной смене падений и повышений, не могла создать этих стилистических особенностей. Такова речь прозы. Исторически поэзия и проза, как стиль, могли и должны были появиться одновременно: иное пелось, другое сказывалось⁵³². Сказка так же древняя, как песня; песенный склад не есть непременный 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 случае⁰⁰, иные могут быть истолкованы как поздняя попытка дополнить сказом забытые эпизоды песни, но другие послужат к характеристике древней смены ритмованного и неритмованного слова. Это явление довольно распространенное, и едва ли мы вправе объяснить подобную смену в <<Окассен и Николетт>> влиянием кельтского (ирландского) эпоса, где она обычна. Грузинские песни о Тариэле перемежаются прозаическим пересказом отдельных моментов, взамен утраченного в народной памяти песенного повествования; латышские песни то сказываются, то поются; Лайма, божья дочь, поет их и сказывает и т.д.

Обычное в поэтиках положение, что проза явилась позже поэзии, по ее следам, обобщено из наблюдений над внешним развитием главным образом греческой литературы. Пелись гомерические поэмы, за ними уже возникает проза логографов⁵³³. Эта последовательность обязывает разве к тому выводу, что тексты в прозе могли быть записаны ранее поэтических, потому что последние хранились и еще хранятся в памяти народа, несмотря на их, иногда, значительный объем, защищенные ритмом и складом, тогда как вольная речь прозы забывалась, искажалась и требовала другой защиты, кроме оберега памяти. В пользу более позднего развития прозы как жанра такой факт так же мало доказателен, как ритмическая проза Корана, построенная по более ранним метрическим образцам. Можно говорить об усиленном развитии прозаической литературы, деловой, философской и научной, после того как поэзия уже дала свой цвет. И это явление было обобщено: в водворении прозы видели рост личности, возможность личной оценки и критики предания, наконец, преобладание демократии, начало и торжественное в<ос>шествие науки. Все это можно принять, но с оговорками. Ведь древняя песня обряда и культа была не только поэзией, но, ранее того, и наукой, и знанием, и верованием, и наставлением (Солон)⁵³⁴;

прототипы французских *chansons de geste* сложились по следам событий и пока эпическая песня не обставилась общими местами народной поэтики, не подверглась литературной обработке, она была пересказом фактов, виденных или слышанных, с элементами общих и личных взглядов, и я не вижу большой разницы в приемах логографа, сменившего эпического певца. Критическое отношение к явлениям и данным исторического прошлого и общественной жизни в области историографии является в результате такого же процесса, который вывел из народной песни лирику личной мысли.

Если говорить о подъеме литературы в прозе в связи с усилением демократических интересов, то с тем же правом можно выдвинуть и другой факт, ярче выясняющий те же отношения. Я назвал бы его аристократизацией поэзии. Когда она начинает служить профессиональным и сословно-кастовым целям, ее содержание суживается, и на открытых местах, отвечая интересам, от которых она отошла, водворяется проза. Так могло быть вообще на переходе от народного обряда к поэзии храмового культа. Крайнее развитие крепко организованного кастового начала объясняет и такое, по-видимому, исключение, только подтверждающее правило: в политике брахманов, ревниво устранявшей массу от успехов знания, Вебер видит причину слабого развития санскритской прозы; знание было в руках жреческого сословия и продолжало выражаться в архаических формах-переживаниях: и поэтические, и научные темы, законы и обряды, и практические наставления — все это по-прежнему облекалось в стихи.

Другое обособление поэтического стиля произошло на почве профессии. Явились, выделившись на фоне народной песни, профессиональные певцы, сказители, воспитавшиеся постепенно к сознанию поэзии не как обрядового или культового дела, а как акта

⁰⁰ См.: <Веселовский А.Н.> Эпические повторения... <С. 95 след.>

самодовлеющего; начала художественной поэзии, которая продолжает развивать собственное стилистическое предание, вблизи и вместе в стороне от развития деловой речи. На этот раз мы имеем дело не с противоречиями архаизма культовой поэзии и новшества прозы, а с двумя совместно развивающимися традициями⁵³⁵, причем, быть может, на стороне поэтического стиля задерживающих элементов больше — в ритме, в подборе унаследованных оборотов, в предании риторики и школы, в гильдиях, как было в Ирландии и Уэльсе. Язык поэзии всегда архаичнее языка прозы, их развитие не равномерно, уравнивается в границах взаимодействия, иногда случайного и трудно 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 Горгия⁵³⁶: «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 смешения такого рода подлежат одной и той же оценке: когда начинатели классического возрождения обновили литературное значение латинской речи, они еще не успели точно овладеть критерием поэтически и прозаически дозволенного, и их стиль невольно отзывается центром неискусившихся искателей. Но когда подобный же синкретизм встречается в перебоях литературных и общественных настроений, в греко-римском азианизме⁵³⁷, эвфуизме⁵³⁸ Елизаветинской поры, в французском *style précieux* <прециозном стиле>⁵³⁹, вопрос о психологических поводах такого смешения возникает естественно: дело идет об эпохах переходных, полных начинаний и переломов, когда мысль, чувство и вкус настроены к выражению чего-то нового, желаемого, чему нет слов. И слова ищут в приподнятом, потенцированном стиле поэзии, в цитате из поэта, в введении поэтического словаря в оборот прозы. Это производит впечатление чего-то нервного, личного, сильного и слабого вместе, искусственной изнеженности и искусствен<ой> напыщенности. В современной прозе, особенно французской, можно отметить подобные же признаки; переходный ли это пункт перед новым разграничением, или указание на грядущий синкретизм и забвение унаследованных форм поэтической речи?

Язык поэзии инфильтруется в язык прозы; наоборот, прозой начинают писать произведения, содержание которых облекалось когда-то, или, казалось, естественно облеклось бы в поэтическую форму. Это явление постоянно надвигающееся и более общее, чем рассмотренное выше. И здесь приходится разбираться 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 идеями, а сказочною схемой, очутившаяся в среде, где она не была пережита и перечувствована, абстрактная сказка. Но когда в поалександровскую эпоху ослабело сознание греческой народности, воспитавшей местный эпос и сагу, и на почве всесветной монархии, в течениях космополитизма, центрами интереса явились не политические, а домашние, личные отношения, схемы рассказа о себе, о личном горе и счастье и признании не укладывались в формы, увековеченные поэтическим преданием, и вместо эпоса явился роман в прозе. Семейная драма в прозе была результатом такого же перелома в общественных интересах,

как в средние века новое содержание мысли и чувства потребовало в романах бретонского цикла и новых сюжетов, и другой метрической формы.