БИОГРАФИЧЕСКАЯ БИБЛИОТЕКА

Б. М. ЭНГЕЛЬГАРДТ

АЛЕКСАНДР НИКОЛАЕВИЧ ВЕСЕЛОВСКИЙ

ПЕТРОГРАД
«КОЛОС»
1924

Настоящее издание отпечатано в Типографии Первой Петроградской Трудовой Артели Печатников (Моховая, 40) в количестве 2000 экз. Петрообллит № 7981

ФУНДАМЕНТАЛЬНАЯ
БИБЛИОТЕКА
Общественных Наук
Академии Наук СССР
3 — 079
59 ке

ПРЕДИСЛОВИЕ.

В основу предлагаемой книжки легла часть курса по Методологии истории литературы, читанного автором в Рос. Институте Истории Искусств в 1920—22 гг. Это обстоятельство определило общий характер очерка, в котором главное внимание обращено не на биографическую характеристику Веселовского и не на систематическое обозрение его трудов, но на выяснение его методологического подхода к изучаемому матерьялу. По вполне понятным причинам общая теоретическая часть в книге сокращена сравнительно с курсом до минимума; сверх того, в нее введено более или менее подробное изложение исторической поэтики. По-

следнее казалось автору безусловно необходимым в популярном очерке, рассчитанном на читателя, для которого I том Полн. собр. соч. Веселовского мало доступен по своей редкости.

В центре всего построения стоит строгое различение двух приемов истолкования художественного произведения: во-первых, как некой объективной, внеположной сознанию данности, и, во-вторых, как процесса в этом сознании. Заимствуя термин из методологии социальных наук, автор решился назвать первый прием «*проекционным методом*». Для второго ему бы хотелось удержать название «*феноменологический*» в старинном смысле этого слова. Отчетливое противопоставление обоих методов, отражающее знаменитую Гумбольдтовскую антиномию «произведения» и «деятельности» (ἔργον и ἐνέργεια), является, по убеждению автора, основной предпосылкой всякого методологического анализа историко-литературных построений. И, наоборот, смешение этих точек зрения приводит, как в теории, так и на практике, к целому ряду недоразумений, характерных, между прочим, и для современного

состояния историко-литературной мысли.

В заключение, автор должен заметить, что он был далек от мысли дать здесь хоть сколько-нибудь исчерпывающую и всестороннюю характеристику историко-литературной системы Веселовского. Само собой разумеется, что такая задача была бы ему совершенно не по силам. Все, к чему он стремился, это — наметить некоторые исходные пункты предварительного анализа огромного материала, заключающегося в сочинениях Веселовского. С другой стороны, опасность известной схематизации и упрощенности он предпочел опасности «модернизации» Веселовского, что, к сожалению, встречается сейчас довольно часто. В неисчерпаемо богатом содержании трудов Веселовского можно найти аргументы для обоснования самых различных точек зрения, и наиболее объективным приемом характеристики в настоящее время, когда не опубликованы его дневники и переписка, является изучение его основных взглядов именно на фоне той эпохи, в которую они сложились.

Пр. В. Ф. Шишмареву, пр. Д. И. Абрамовичу, Ю. Н. Верховскому, В. В. Виноградову и А. С. Долинину автор приносит свою искреннюю благодарность за некоторые указания и советы.

Б. Э.

ОГЛАВЛЕНИЕ.

стран.

Предисловие. . . . . V—VIII

Введение 13

Гл. I. Годы учения и странствий.—Веселовский заграницей. Италия. Общий реализм мировоззрения.—Веселовский, как шестидесятник. . . 17

Гл. II. Выработка программы. — Борьба с мифотворчеством в науке. — Определение всеобщей истории литературы.—Res nullius.—Верность поэзии. 28

Гл. III. Поэзия, как предмет исторического познания.—Двоякий способ рассмотрения художественного произведения.—Проекционный метод, его сущность и значение 42

Гл. IV. Влияние естествознания.—Генетическая точка зрения.—Естественно-научный объективизм. — Сравнительный метод.—Гриммовская школа. — Бенфеизм. — Антропологическая теория. 52

В 1870 г., в своей вступительной лекции в С.-Петербургском университете, Веселовский говорил о необходимости тщательного изучения мелких фактов для создания научного исторического изучения. «Продолжительна и трудна эта работа», заметил он: «Гиббону стоила его книга двадцати лет труда; Боклю она стоила всей жизни».

Это была целая программа, программа на всю жизнь, и вся жизнь Веселовского прошла в неторопливом и методическом ее выполнении. Он не был узким специалистом, который вечно остается в кругу частных проблем и спокойно переходит от одной замкнутой темы к другой, интересуясь по преимуществу историческим опознанием отдельных фактов, как таковых; ему мерещилась вдали стройная система историко-литературного знания: единая «книга» высшего научного синтеза. К созданию такой книги он и стремился всю жизнь, частью сознательно, частью бессознательно, влекомый таинственным инстинктом гениального ученого. Вот почему в

самом ходе его исследований чувствуется огромная внутренняя закономерность, какой-то словно заранее обдуманный план: к каждому частному вопросу, «мелкому факту», он подходит с затаенною мыслью о его значении для будущего окончательного обобщения.

Но и Бокль, и Гиббон создали законченные системы, которые именно в силу своей цельности и завершенности сыграли огромную роль в развитии общего исторического мировоззрения и надолго ускользнули от разрушающего влияния времени. Веселовский же не довершил своего дела, не написал своей «книги». То здание, которое он возводил, осталось недостроенным. Архитектор умер, подготовив материалы и заложив фундамент, и план его был похоронен вместе с ним.

Как и почему это случилось? Казалось, и жизнь его была довольно продолжительной (1838—1906), и не было в ней никаких внешних препятствий для завершения задуманного дела. Сказалась-ли тут общая неустойчивость, непрочность русской духовной жизни, или сама задача была слишком грандиозна и не по силам одному человеку, или, наконец, в этом виновата чрезмерная осторожность ученого, присутствовавшего в молодости при крушении, казалось, бесспорных научных обобщений? А быть может, в предвари-

тельные расчеты строителя вкралась какая-то ошибка, почему он и не был в состоянии вывести свода? Быть может, в самом методологическом подходе Веселовского к изучаемому материалу была допущена какая-то на веру принятая предпосылка, помешавшая ему свести концы с концами?

Ответить на эти вопросы, значит дать себе ясный отчет в особенностях научного мышления Веселовского, и сделать это возможно лишь в результате последовательного критико-методологического анализа его трудов. Но очевидно, что ответы на такие «почему» и составляют основную проблему его биографии.

I.

«Веселовский был ученым 60-х годов и таким он остался до самой смерти»—этими словами начинает свою статью о покойном учителе проф. Е. Аничков [1]).

И действительно, если применить к Веселовскому те приемы характеристики, которыми он сам пользовался при изучении великих деятелей прошлого, его можно назвать представителем догматического реализма 60-х годов в области исторического познания вообще и историко-литературного в частности. Рядом с постоянной тенденцией к рассмотрению предмета своего исследования, как объективно-данного внеположного сознанию «явления», как некой реалии, в нем жила крепкая вражда ко всякому субъективизму в познании, к истолкованию исторических фактов на почве общего мировоззрения какой-нибудь определенной философской школы

[1]) Проф. Евг. Аничков. Историческая поэтика А. Веселовского. Вопросы теории и псих. творчества. Т. I (изд. 2-е), стр. 84.

ФУНДАМЕНТАЛЬНАЯ
БИБЛИОТЕКА

и привнесению в них ценностей, значительных по преимуществу для современности. «Возвращение к историческому взгляду при оценке явлений народно-литературной старины, может быть, признак времени, *возвращение к реализму*,—писал Веселовский в своей докторской диссертации 1871 г. Мы так долго витали в романтическом тумане пра-арийских мифов и верований, что с удовольствием спускаемся к земле». Действительно, романтизмом не мало грешили науки о духе в сороковых годах прошлого столетия, и протест против их туманных теорий сказался в Веселовском чрезвычайно рано. Уже в Московском университете, куда он поступил в 1854 г., семнадцати лет от роду, какая-то едва уловимая грань отделяет его от учителей. В юном студенте уже чувствуется новый человек, трезвый реалист 60-х годов, который иному представителю прошедшего десятилетия мог бы показаться чуть ли не нигилистом.

Он упорно не поддается на возвышенные, но туманные формулы гуманистического идеализма; чтения знаменитого московского Златоуста-Грановского не производят на него впечатления: от них для него «отдает фразой»! [1]). Точно так же

[1]) Автобиографич. заметки А. Н. Веселовского в дополнении ко II тому «Истории Русской Этнографии» А. Н. Пыпина, стр. 422—27.

критически относится он и к Буслаеву, чуть заметно иронизируя над «постановкой мифологических гипотез» и «романтизмом народности» и увлекаясь на его лекциях, главным образом, «работой, творившейся почти на глазах, орудовавшей мелочами, извлекавшей неожиданные откровения из Цветников, Пчел и т. п. старья». Он ищет точного знания, выводов, хотя бы и мелких, но строго проверенных, а главное, он вместе со всем своим поколением жадно стремится к действительности, к жизни, разоблаченной от всяких покровов неопределенного философствования и субъективных настроений; в акте познания он жаждет стать лицом к лицу с фактом, устранив все досадные средостения, возникающие из иррациональной деятельности человеческого духа. И он неуклонно борется с романтической струей, где бы она ни вскрывалась: в общественной ли жизни, в традиционных представлениях о культурно-исторических явлениях, в смелых выводах убегающей вперед мысли энтузиаста-исследователя. И в этой борьбе он находит энергичную поддержку со стороны новых веяний эпохи, за чтением Герцена, в оживленных спорах сверстников о тезах Фейербаха, в защите Бокслевских концепций и пр., и пр.

Вот он за-границей. Он едет туда первоначально «на собственный кошт», домаш-

ним наставником в семействе кн. М. А. Голицына, русского посланника в Мадриде; «он полон вожделений, но беден программой». «В сущности—вспоминает Веселовский позднее,—программы у меня не было никакой, да и дать было некому» [1]). Но у него уже накоплен богатый запас знаний, и, главное, он чувствует себя более или менее обеспеченным по части западноевропейских языков и литератур. Этим он обязан семье: заботам отца, одного из просвещеннейших военных педагогов своего времени, «постоянно следившего за всем выдающимся в русской и европейской науке и литературе» [2]), и матери, немки по происхождению, зорко наблюдавшей за изучением детьми новых языков [3]). Он говорит по немецки и по французски, болтает по итальянски, знает английский и изучил по грамматике испан-

---

[1]) Автобиография.

[2]) Ген.-майор Ник. Алексеевич Веселовский (1811—85 гг.). Воспитатель, позднее бат. команд. I и III Моск. и Александр. кадетск. корпуса. Неутомимый работник, собственноручно составлявший для своих воспит. записки по разным предметам. По выходе в отставку, жил в своем имении «Немцове» (Малоярославского у.), где успешно занимался агрономией, написав ряд работ по вопросам сельского хозяйства. Одна из них: «О культуре льна»—была удостоена большой золотой медали. Некролог см. «Русск. Вед.» 1885 г., № 275.

[3]) См. Автобиографию.

ский. В этом отношении он вооружен гораздо лучше любого «архивного юноши» или «идеалиста 40-х годов» и не менее, чем они, может чувствовать себя в Европе, как дома. Но восприятие европейской культуры и жизни у него уже совсем другое.

Недавно опубликованы отрывки из разных дневников Веселовского [1]). Читая эти записи двадцатитрехлетнего юноши, вы поражаетесь трезвой ясностью его мысли и впечатлений. Вы не найдете в них ни патетических восклицаний, ни романтических восторгов перед красотой южной природы или экзотизмом испанских нравов, ни самозабвенного преклонения перед памятниками старины и искусства. Налет здорового скептицизма и спокойной иронии лежит на всех его заметках. Острота внимательного наблюдения реалиста сменила эмоциональную взволнованность романтика: явление не столько бурно переживается, сколько напряженно созерцается и познается. Благодаря этому, взор путешественника проникает гораздо глубже, но зато его ждут постоянные разочарования перед лицом разоблачаемой от

---

[1]) «Памяти А. Н. Веселовского». По случаю десятилетия со дня его смерти (1906—1916). Изд. 2-го Отд. Рос. Ак. Наук. II. 1921. Здесь помещены отрывки из дневников Веселовского за время 1859—65 гг.

романтических иллюзий действительности. Но Веселовский не боится этих разочарований. Он хочет прежде всего видеть жизнь, какова она есть на самом деле, а не «сквозь розовые очки романтизма»; уродливые явления, теневые стороны его не смущают. Да ему и не нужно вовсе приятных и радостных, возвышенных и идеальных картин и переживаний. Им управляет могучая «воля к факту», которая требует, прежде всего, жизненной правды, а не туманных, овеянных мистическими настроениями, субъективно окрашенных видений. Защищенный надежным щитом иронии, он зорко вглядывается в окружающую действительность, где «благо смешано со злом», и именно в этом созерцании реального, как такового, находит для себя наслаждение. Для него любопытно всякое проявление жизни, прошлой и современной, праздничной и будничной, и в его дневнике вы найдете бездну тонких характеристик самых разнообразных лиц, событий и сцен: здесь и атташе посольства, случайно подвернувшийся под руку, и почти карикатурное описание торжеств по случаю взятия испанцами марокканской крепостцы, и прелестный валенсийский пейзаж с фигурами Дон Кихота и Санчо-Панчо, и случайные встречные на пути из Петербурга в Дрезден, из Сиены в Рим и т. д., и

т. д. Тут поражает прежде всего отчетливость и свежесть впечатлительности: словно мир только что открылся глазам человека, и он алчно набрасывается на его созерцание, забывая о себе и радуясь каждому новому предмету для любопыт. ства. Очень мало возни со своими настроениями, еще меньше разъедающей душу рефлексии и очень много здорового чувства жизни, бодрой веселости, острой наблюдательности и спокойного объективного анализа. И вполне понятно, что этот человек не предаст настоящего во имя прошлого, не будет скорбеть о разрушении былого величия и красоты под влиянием успехов цивилизации, не придет в душевное расстройство, увидев фабричные трубы около величавых руин. Он примет современность с таким же напряженным интересом, как и старину, и во всяком случае не пройдет мимо с пренебрежением, стараясь не замечать этой профанации прошедшего великолепия. Мы на почве нового сознания, требующего прежде всего объективной действительности и жизненную правду провозгласившего основной заповедью своей личной эстетики.

И нигде это новое миросозерцание не сказалось так ярко и выпукло, как в отношении Веселовского к Италии. Он побывал там еще в первую свою заграничную

поездку, а затем, по окончании казенной командировки, провел там около четырех лет сряду, работая над диссертацией и принимая живое участие в местной жизни. Он полюбил Италию глубоко и сердечно, но Италия Веселовского была уже не той, о которой тосковали и пели романтики, и не той, куда немного позднее хлынули толпы русских туристов. О последних он говорит с худо скрытым раздражением, о первых с иронической усмешкой [1]). Он торопится похоронить «романтический идеал Италии, по преданию соединяющий с ее именем представление о мраморных рощах, где доцветает renaissance, где все живет искусством для искусства» и пр., и пр. «Старое, доброе время уходит здесь так же безвозвратно,—пишет он,—как давно ушло оно в других странах. Надо было повториться и здесь общему закону истории, широко шагнувшей вперед, как ни тормозили ее бурбонские правители. Они любили строить музеи, собирая в них всякую затхлую ветошь, любили монументальные сооружения и самый народ желали бы перевести в монументальный statu quo... Так вся Италия кристаллизировалась, обращаясь в сплошной памятник... Мы

---

[1]) La Bellee Italia и наши северные туристы (1864) Альманах «Огни». История. Литература. Кн. I. Петроград, 1916 г., стр. 7—18.

ездим любоваться на него и изучать его» [1]).

Но старое ушло безвозвратно... «Теперь все как-то переменилось, словно пробудилась прежняя сила жизни... поэтическое веттурино оттеснили железные дороги, шумный дебаркадер стоит теперь у самого входа в молчаливую Помпею...» [1]) все зашевелилось, заговорило... И вот эту-то заговорившую, зашевелившуюся, пробуждающуюся к новой национальной жизни Италию—Италию дня, с ее нищим полуголодным населением, бесконечными политическими интригами и церковным гнетом—грязную, оборванную, несчастную и в то же время такую живую, радостную, милую страну—и полюбил Веселовский. Но и здесь он остался верен себе: декоративная сторона великих событий мало прельщала его. Он переживал во Флоренции торжественные дни (1865) шестисотлетнего Дантовского юбилея, но внешний блеск праздника не ввел его в заблуждение: и здесь «та же реторика,—замечает он:—papier maché на десятки тысяч франков, фонарей и газу на столько по крайней мере, на сколько наголодалось и набралось ревматизма бедное флорентийское население, для которого стал недоступен

---

[1]) «Старая и Новая Италия» (1864 г.). Полн. собр. соч., т. IV, вып. 2, стр. 48—50.

рынок, и квартиры подорожали до того, что многие семейства принуждены проводить ночь на площадях... [1]). К тому же от его взгляда не ускользнула и какая-то темная, оборотная сторона события: были аресты, конфискация журналов; вообще журналистика недовольна, федеративная партия дышит злобой, народ ничего не понимает, музыка играет марш — для кого праздник?» [2]). Из таких ясных и трезвых впечатлений складывается для него образ дорогой ему Италии. Он не смущается этими теневыми полосами, густо ложащимися на картину. Нужды нет, думает он: за то ведь здесь ключем кипит подлинная сила жизни. Реальная жизнь! он ищет ее повсюду и, попав в первый раз в Рим, тотчас же отправляется на поиски 19-го века. Представьте себе двадцатитрехлетнего юношу, с головой погруженного в историческую премудрость и разыскивающего в Риме... XIX век! [3]). Когда же и после 60-х годов вы могли бы встретить подобное явление? Только в эпоху решительного разрыва с романтической традицией и безразличного преклонения

---

[1]) «Данте и мытарства итальянского единства» (1865 г.). Полн. собр. соч., т. III, стр. 31—35.

[2]) «Данте и мытарства итальянского единства» (1865). Полн. собр. соч., т. III, стр. 31—35.

[3]) «Памяти Н. А. Веселовского». Из дневника. Рим. 1861 г., стр. 101.

перед положительным знанием, в эпоху настойчивого призыва к «реальному делу» и мог образоваться этот своеобразный характер, мог сложиться и воспитаться этот живой и ясный, скептический ум.

Веселовский был шестидесятником в лучшем смысле этого слова. Он впитал в себя все, что было хорошего в настроениях его времени: глубокую душевную бодрость, любовь к жизненной правде, уважение к факту, крепкую веру в мощь трезвого эвклидовского ума. От всех крайностей увлекавшегося десятилетия предохранило его призвание: его исключительное историческое чутье, прирожденный объективизм и разносторонность его мысли. Они научили его беспристрастию и терпимости, уважению к культуре и обычаю, воспитали в нем широкий гуманизм общего воззрения. Спокойной ясностью и неизменным доброжелательством к людям проникнут весь его облик. Глубоким душевным здоровьем, несокрушимой жизненной силой и энергией веет от этой, немного неуклюжей, неповоротливой, но крепкой и мощной фигуры. И вглядываясь в эти блестящие, «лучезарные» [1]) глаза, прислушиваясь к этому уверенному и властному

---

[1]) Ср. характеристику проф. Ф. А. Брауна. А. Н. Веселовский. Некролог. Ж. М. Н. Пр. 1907 г., № 4, стр. 88.

голосу, вникая в эту неторопливую и также немного неуклюжую речь, где внешняя ясность построения принесена в жертву адекватному выражению осторожной и точной мысли, вы чувствуете, что перед вами человек, который действительно может поднять на плечи огромную тяжесть несозданной русской науки о литературе, перекопать слой за слоем исторические залежи литературных явлений,— словом, исполнить то «дело», к которому он неустанно и непрерывно готовится с университетской скамьи.

II.

Потому что, зорко вглядываясь в современность и живо отзываясь на ее запросы, Веселовский ни на минуту не упускал из виду главной цели своих долгих заграничных странствий [1]): усиленной подготовки к научной деятельности. Он очень рано, еще юношей, избрал свою «специальность», и если позднее, во время заграничных штудий, в нем чувствуются иногда какая-то растерянность и колебания, то в них отражаются не сомнения в своем призвании, но вполне понятная неуверенность «*человека, ищущего пути*» *для своей*

[1]) 1859 — 62 г. Испания, Италия, Франция; 1862—64 (казенная команд.), Берлин и Прага; 1864—1867—Италия.

науки. Он так и называет себя в подзаголовке одной из своих записных тетрадей, где мы читаем, между прочим, любопытное рассуждение о поэте и обществе [1]). Этого пути никто не мог указать ему ни в Московском, ни в Берлинском Университете, и ему пришлось долго и упорно работать, пока он самостоятельно не создал для себя программы.

Что же это была за программа и какие цели она преследовала?

Сущность ее заключалась в обосновании истории всеобщей литературы, как отдельной научной дисциплины, и в выработке для нее некоторых методологических и методических принципов. Эту всеобщую литературу Веселовский сразу же сделал своей специальностью, но как подойти к ней, он не знал. И положение его в этом отношении затруднялось еще тем, что общая теория исторического познания и так называемая философия истории не могли помочь ему в его исканиях. Тот же трезвый скептицизм, который дал ему возможность так проникновенно разбираться в явлениях современности, не позволял ему удовлетвориться отвлеченными формами какой-нибудь общей теории. Против этих формул он вооружается так же беспо-

---

[1]) Ср. из тетради: «Adnotationes. Из дневника человека, ищущего пути». «Память и пр.», стр. 65.

щадно, как и против романтического идеала в жизни. Называя их «оптовыми суждениями», он ведет их происхождение от «библейски-философствующего взгляда Боссюета на историю. С тех пор,—иронически замечает он,—этот взгляд повторялся и повторяется еще в разных видах, только руководящие силы провидения в новых теориях заменились общими законами человеческого развития, внутренним динамизмом» [1]). Конечно, пользуясь этими терминами, не трудно построить общую схему исторического процесса, установить, сообразно своему вкусу, его цели и затем определить место и задачи науки о литературе в системе исторического знания. Еще легче классифицировать далее à vole d'oiseau литературные эпохи и направления, установить ряд терминов вроде: классицизм, романтизм, средневековье и пр., и пр. и сконструировать схему литературного развития. А отсюда один только шаг и до изучения отдельного автора, отдельного произведения. «Несколько стихов одного склада и смысла легко подметить, выставить, наконец, осветить светом своего воображения, все остальные погрузить в киммерийскую мглу—вот общая мысль готова и выдается за основу целого твори-

[1]) Итальянская новелла и Макиавели (1865) Полн. собр. соч., III, 14—15.

ния, иногда целой деятельности» [1]). В итоге такой исследовательской работы возникает необозримое количество общих формул, готовых суждений и терминов. Вращаясь среди них, «мы позабываем самое дело, слово порождает в них целый миф, как будто мы еще не вышли из мифологической поры развития, и мы серьезно начинаем толковать о возрастах, об органическом развитии, о ненормальных явлениях исторической жизни и пр., и пр. [2]). Так создается какая-то фантастическая система исторического знания; факты ускользают от нее, они до такой степени облипают «оптовыми суждениями» и субъективными оценками, что становятся почти недоступными исследователю. В конце концов он уже имеет дело не с ними самими, а с традиционными представлениями о них, данными в историко-философском опыте европейского сознания. Он во власти «легенды», и нужно огромное напряжение критической мысли, чтобы избавиться от этих шор исторической традиции.

При таких условиях вполне понятно, если Веселовский боится общих теорий. Более того: борьба с научным мифотворчеством занимает не последнее место в его

---

[1]) Данте Алигиэри, его жизнь и произведения (1859). П. с. соч., т. III, стр. 2.

[2]) Итальянская новелла и Макиавели. Op. cit, стр. 14—15.

критической деятельности. Эта борьба начинается уже у самого порога науки. — Что такое «*всеобщая литература*» — спрашивает он, и тотчас же отвечает: это такая же фикция, как человеческий общественный организм и пр. Никакой всеобщей литературы на самом деле нет, а существуют литературы отдельных народов, и возможна всеобщая история этих литератур, поскольку между ними действительно есть нечто общее [1]). Это переиначивание «заглавия» для Веселовского менее всего простая игра слов. В нем выражается решительный протест против рассмотрения литературных явлений в аспекте отвлеченной идеи человечества или пресловутого истинного родства всех европейских народов, к чему была так склонна мифологическая экзегеза. Против ее крайностей и выступает Веселовский. Он вовсе не хочет отрицать этого родства. Оно вполне вероятно, но нельзя к каждому литературному явлению подходить с мыслью о таком его происхождении; сходство его с другими аналогичными явлениями могло возникнуть уже на исторической почве. Поэтому, исследователь должен отбросить все априорные общие предпосылки и начинать с свободного от всякой предвзятости изу-

[1]) Отчет канд. А-ра Веселовского, Ж. М. Н. Пр., 1863 г., февраль, 153.

чения факта; фактом же этим являются частные литературы и некоторая общность их идеологических и художественных формул, которая может быть объяснена как на почве праисторического родства народов, так и на почве самозарождения в аналогичных условиях или же литературного общения. Так намечается для него то понимание задач истории литературы, которое позднее выразится в широком и интересном использовании сравнительного метода.

Итак, первый шаг к выработке программы сделан: предметом всеобщей истории литературы должны быть частные литературы в их сродных чертах. Но этого мало. Далее возникает уже гораздо более сложный вопрос о том, что следует разуметь под самым словом литература.

Литература — письменность? Но «этим исключается народный эпос, песня и все громадное большинство неписанных памятников». Литература — словесность? Но «чего-чего не подойдет под это определение: история науки, поэзии, богословских вопросов, экономических систем и философских построений. Дистанция огромного размера». Само по себе это обстоятельство не смущает Веселовского: ему бы и хотелось забрать для своей науки побольше материала. Да вот беда: «мне скажут,— опасается он,—что история науки, сама

по себе, отдельная область знания, история философии—специальность, история церкви—тоже». Все это расхватано и закреплено за собой специалистами. «Но в таком случае, что же такое история литературы?»

Остается одно: «ограничить ее кругом изящных произведений, поэзией в широком смысле. Определение узкое, в каком широком смысле ни понимать поэзию. Почему именно истории литературы отведена только область изящного? Я не думаю,—замечает Веселовский,—чтобы наше время останавливалось преимущественно на эстетических вопросах, на развитии поэтических идей. Времена пиитик и риторик прошли безвозвратно» [1]). Но даже если принять это определение (подсказываемое Веселовскому Штейнталем), то на практике мы все равно изменим ему: «выйдя из желания заниматься одними только поэтическими произведениями, мы принуждены будем прибегать за объяснением их к особенностям политического и религиозного развития». Так не лучше ли прямо признаться, что границы истории литературы придется определять иногда гораздо шире, чем кругом исключительно изящных произведений? [2]) Но тогда приходится вер-

[1]) Там-же, стр. 155.

[2]) Ср. Отчет канд. А-ра Веселовского, Ж. М. Н. Пр., 1863 г. Сентябрь. 445—46.

нуться ко второму определению, модифицировав его известным образом.

И Веселовский предлагает свое *первое* определение: история литературы—«история образования, культуры, общественной мысли, насколько она выражается в поэзии, науке и жизни. Точные науки привходят, разумеется, только своими результатами, как вообще на культуру они стали влиять только в последнее время» [1]). В 1863 г. только такая широкая, лишенная внутреннего ограничения формула и могла удовлетворить его познавательной жадности: у него еще нет сил отказаться от права на обще-культурное исследование. Позднее, выступая уже в качестве ученого специалиста, он обузит ее примечанием. «История литературы *в широком смысле этого слова*,—заявит он в своей вступительной лекции 1870 г.,—это история общественной мысли, насколько она выразилась в движении философском, религиозном и поэтическом и закреплена словом. Если, *как мне кажется*, *в истории литературы следует обратить особое внимание на поэзию*, то сравнительный метод откроет ей в этой более тесной сфере совершенно новую задачу...» [2]). Это же определение он повторит и через тридцать лет, придав ему

[1]) Там же, стр. 447.

[2]) О методе и задачах истории литературы, как науки (1870). П. с. соч., I, 17 (курсив наш).

более отчетливую форму: «история литературы, история общественной мысли в образно-поэтическом переживании и выражающих его формах. История мысли более широкое понятие, литература ее частичное проявление. Ее обособление предполагает ясное понимание того, что такое теория поэзии, что такое эволюция поэтического сознания и его форм» [1]). Здесь оговорки («история литературы, в широком смысле слова», «если следует обратить особое внимание на поэзию») введены уже в самый текст, и формула прояснилась. Но сущность ее осталась приблизительно той-же [2]). Попрежнему история литературы классифицируется, как часть истории общественной мысли; раздвигаются или сужаются только границы того матерьяла, над которым она должна работать, и соответственно этому на передний план выступает тот или иной цикл проблем и вопросов. Тем не менее колебания эти чрезвычайно характерны: они свидетельствуют, что сомнения, которыми мучился Веселовский в 1863 году, не зная, где поставить межевые знаки своей науки, были живы в нем и тридцать лет

---

[1]) Из введения в историческую поэтику. Вопросы и ответы (1893) П. с. соч. I, 31 (курсив наш).

[2]) Ср. Пр. Д. К. Петров, А. Н. Веселовский и его историческая поэтика. Ж. М. Н. Пр., 1907, № 4, ст. 95.

спустя, всплывая время от времени при постановке общих вопросов. Об этом говорит и та условная, нерешительная формула, в которую он облекал свои определения: «приблизительно», «если», «как мне кажется», «наиболее симпатичное воззрение» и т. д. — все это показывает, что некоторая неуверенность в границах своей науки, выражавшаяся прежде всего в упорном нежелании связывать себе руки точными «юридическими» формулами, не покидала его всю жизнь.

И это совершенно понятно: в том методическом плане, в котором пытался обосновать свое определение истории литературы Веселовский, дать такое определение вообще невозможно, ибо здесь в основе всего построения лежит наивно-реалистическое отождествление данного в опыте *явления* с объектом науки.

В самом деле. Ведь, строя и перестраивая свою формулу, Веселовский в сущности стремился отмежевать определенный кусок исторической действительности для исключительного владения отдельной науки. Вот эти ряды исторических фактов должны принадлежать истории литературы, а эти истории науки и богословия, — как бы говорит он, пересматривая содержание истории; эти мы возьмем себе, а эти отдадим соседу-специалисту. И вполне естественно, что ему хотелось забрать себе как

можно больше фактов—или оставить вопрос о границах открытым, чтобы, при столь характерном для него всеобъемлющем изучении отдельного явления, не оказаться вынужденным забираться в чужую область. Но при этом он совершенно упустил из виду одно соображение, которое неоднократно высказывал его берлинский учитель Штейнталь [1]), и которое гласило, что ни один факт не может быть исключительным достоянием какой-нибудь отдельной научной дисциплины и—обратно—что каждая наука имеет право подвергать любой факт самому детальному изучению со своей специальной точки зрения.

Дело в том, что каждое явление, данное во внешнем и внутреннем опыте, обладает бесконечным многообразием, т. е. имеет бесконечное количество самых различных признаков. В силу этого оно не может само по себе, в своей воззрительной форме, сделаться непосредственным объектом специального научного познания. Прежде чем стать им, оно должно подвергнуться особой познавательной переработке и перейти из состояния воззрения в состояние, познавательной формой которого является понятие, т. е. мыслиться уже как замкнутый ряд признаков, с определенной целью от-

---

[1]) Ср., напр., H. Steinthal, Grammatik, Logik u. Psychologie. Berlin. 1855 г., s 138 u ff.

влеченных от воззрительного представления.

Отсюда ясно, что классификация наук по явлениям, к которым они относятся, невозможна, так как одно и то же явление может быть объектом целого ряда наук. Классифицироваться науки могут только лишь по объектам; но так как в понятие объекта входит всегда, кроме ряда признаков, еще и та точка зрения, согласно которой эти признаки отвлечены из бесконечного многообразия воззрений, то, значит—формой классификации наук может быть их деление как по признакам, отвлекаемым от явления, так и по целям этого отвлечения, т. е. по явлению и методу, при помощи которого оно рассматривается. Строго говоря, определения объекта и метода суть суждения, содержание которых с теоретико-познавательной точки зрения одинаково. Это определение объекта, если речь идет о том, что мыслится, и это определение метода, если мы высказываемся о форме, в которой нечто мыслится [1]).

Но Веселовский оставил без внимания

---

[1]) К этому же выводу легко придти и иным путем, изучая самый процесс познания единичного, при котором постоянно всплывают все новые и новые признаки, могущие стать объектом изучения другой науки. Ср. Зигварт. Логика, т. I. 280; т. II, 204.

все эти соображения. Ведь они вели к установлению некоторой общей исходной предпосылки, а этих предпосылок он старательно избегал. Вследствие этого он и предпочел ограничиться простым выделением ряда фактов, над которым решил сосредоточить свою работу, как над историко-литературными по преимуществу. Конечно, в этом воздержании от формулировки окончательного определения истории литературы была известная доля мудрости, но, с другой стороны, нет ничего удивительного, если и через тридцать слишком лет напряженной научной работы Веселовскому пришлось сознаться, что не все в области его любимой науки обстоит благополучно. «История литературы,—с некоторой горечью констатирует он в 1893 г.—напоминает географическую полосу, которую международное право осветило как res nullius, куда заходят охотиться историк культуры и эстетик, эрудит и исследователь общественных идей. Каждый выносит оттуда то, что может, по способностям и воззрениям, с той же этикеткой на товаре или добыче, далеко не одинаковой по содержанию. Относительно нормы не сговорились, иначе не возвращались бы так настоятельно к вопросу о том, что такое история литературы» Но о норме первый не хотел сговариваться сам Веселовский, а без нормы всякий факт неизбежно

остается, да и должен оставаться, res nullius. В этом смысле оставляло вопрос открытым и его последнее определение истории литературы, ибо сказать, что объектом ее является поэтическое произведение, значит не сказать почти ничего, так как совершенно ясно, что и поэтическое произведение такая же »res nullius» для наук о духе, как и любое культурно-историческое явление.

Впрочем, эта неопределенность исходных точек зрения для самого Веселовского не имела отрицательных последствий. Напротив, она как нельзя более соответствовала исключительной широте его исторических интересов и энциклопедичности познаний. То могучее очарование, которое исходит от его трудов, в значительной мере обусловлено именно этими особенностями его гения. Он подходит к изучаемому явлению во всеоружии разнообразнейших сведений и приемов исследования, и можно только порадоваться, что он не ограничивает заранее своих задач, но анализирует и истолковывает произведение во всех направлениях, освещая его иногда с самых неожиданных сторон. Ведь таких «энциклопедических», если можно так выразиться, обследований литературных фактов ни у кого другого, кроме как у него, и нельзя найти.

А в то же время, глубокое чувство

формы и серьезная филологическая подготовка никогда не позволяли ему сбиться с пути и целиком уйти в историю идеологии, нравственности, обычаев и пр., что так характерно, например, для Тана и даже для Геттнера. На практике Веселовский, за весьма немногими исключениями, неуклонно держится в сферах художественной литературы. Правда, он изучает ее под самыми различными углами зрения, но уже самый материал — поэтическое произведение, анализируемое им с такой любовной осторожностью,—подсказывает ему дорогу, следуя которой он не рискует слишком уклониться в сторону и выйти за пределы истории литературы, как филологической дисциплины. Куда именно приведет его эта дорога, и к чему сведется на практике толкование истории литературы, как истории общественной мысли,—это мы увидим ниже.

III.

Итак, как ни широки и неясны его исходные положения, Веселовский до конца остается верен поэзии; «идеальный, истинный филолог», «знаток и ценитель художественного слова» [1]), он не в состоянии изменить ему, как бы ни склады-

[1]) Проф. Д. К. Петров, op. cit., стр. 93—94.

вались его общие точки зрения. Поэтическое произведение неизменно стоит в центре его исследований; и всеобщая история литературы оказывается ничем иным, как историей частных художественных литератур в их сходных чертах. Таким образом круг изучаемых исторических фактов намечен, и остается только решить, при помощи каких методов должно вестись их исследование.

Мы указали выше, что Веселовский отказался заранее дать специальную методологическую норму. Отвлеченных формул он боялся, а научная практика такой нормы еще не выработала. При этих условиях ему не оставалось ничего другого, как применить к изучению художественного произведения общие исторические и филологические методы, в надежде, что их спецификация произойдет в процессе самой работы, и что искомая норма будет найдена в итоге сложных обследований материала,—будет подсказана этим материалом, а не навязана ему извне. Отсюда естественно возникает вопрос, на каких же именно из известных в то время в исторической науке методах остановился Веселовский, и чем он руководился в своем выборе?

Но прежде, чем ответить на этот вопрос, нам придется совершить некоторое отступление, в область общей историко-

литературной методологии. Ведь совершенно ясно, что выбор Веселовского зависел прежде всего от того, к явлениям какой категории действительности он относил отдельное художественное произведение и всю литературу целиком или—говоря точнее—в пределах каких категорий действительности он их мыслил. Но устанавливать этого нельзя без выяснения некоторых общих методологических понятий.

Дело в том, что, *как объект научного исследования*, каждый памятник духовной культуры, каждый продукт человеческого творчества может рассматриваться, по крайней мере, в двух планах: он может мыслиться, во первых, как процесс в творческом и воспринимающем сознании (такова, например, точка зрения Штейнталя и Потебни) и во, вторых, как нечто, внеположное этому сознанию. В последнем случае он как бы отрывается от живого сознания, объективируется (проецируется) где-то во вне и затем наделяется всеми теми признаками, которые в сущности принадлежат самому творческому сознанию: способностью к внутренне обоснованному развитию, суггестивностью и пр. и пр. Говорят об истории «идей»: историк философии строит целую историческую схему развития какой-нибудь философской концепции, не касаясь ни на́ минуту ее

творца; говорят об «эволюции речи», «переходе одного звука в другой», об эволюции фронтона, бронзового топора, курка и пр., и пр. Во всех этих случаях мы имеем дело с проецированием процессов творчества, с тем, что, говоря о правовых науках, проф. Б. Кистяковский назвал проекционным или «наивно-проекционным методом» [1]).

Такой проекционный метод принимается и в истории литературы. Можно построить и действительно построены системы историко-литературного знания, в которых поэтические произведения принимаются за нечто существующее вне пределов творческого сознания, так что взору исследователя они представляются какой-то самостоятельной стихией, где над всем совершающимся царятъ особые, исключительно этой стихии присущие, законы и нормы. И обратно, возможна и фактически существует совершенно противоположная система, где художественные произведения признаны процессами в творческом сознании человека, и весь исторический ход развития художественной литературы изучается, как творческое становление единого человеческого сознания.

Но само собой понятно, что построить

---

[1]) Ср. пр. Б. Кистяковский. Социальные науки и право.

такую систему историко-литературного знания, в которой осуществилось бы равноправное совместничество обоих методов, нельзя, так как они требуют совершенно различного конструирования основных понятий и не могут быть приведены к необходимому в научной системе единству. Можно говорить о том, что один является дополнением другого, служит хорошим вспомогательным средством для осуществления высших целей познания.

Но в той идеальной законченной системе, которая мерещится исследователю, как итог его деятельности, и где должно осуществиться единство в определении объекта и метода познания,— там один из этих приемов должен господствовать, или же оба они должны уступить место третьему,—еще неизвестному.

Казалось бы, что спор между ними решается очень легко: простым указанием на фактическую принадлежность изучаемого объекта к той или иной категории,— ссылкой, так сказать, на фактическое местожительство соответствующего явления. В самом деле, ведь не так уж трудно установить, к какой из известных нам категорий относится данное явление, а затем уж исследовать его в строгих пределах именно этой категории. Так, в интересующем нас случае не подлежит никакому сомнению, куда должно быть отнесено поэтиче-

ское произведение. «Эстетический объект («Gegenstand»), говорит Фолькельт, относится ли он к произведениям искусства, или природы, приобретает свой специфический эстетический характер лишь через восприятие, чувство и фантазию воспринимающего субъекта. Явление внешнего мира не может быть эстетическим объектом. Как эстетическое, транссубъективное равно нулю» [1]). Местожительство поэтического произведения в процессе творческого и воспринимающего сознания поэта и читателя, и его психическая природа не подлежит никакому оспариванию. Оно—менее всего та книга с белыми испещренными значками листами, которую печатают у Тейбнера или Брокгауза и продают затем в книжных магазинах, но равным образом оно и не какое-то самостоятельное духовное тело, вроде пресловутых абсолютных идей, которое живет, развивается и плодится независимо от человеческого сознания. Оно только процесс в этом сознании, почему и все те видоизменения, переходы и пр., которые мы наблюдаем в развитии художественной литературы, суть ничто иное, как проявления творческой эволюции человеческого духа.

И тем не менее утверждать на этом основании, что история литературы должна

---

[1]) I. Volkelt, System der Aesthetik, B. I. s 5 u ff.

быть по преимуществу психологической дисциплиной, как это делает, например, Эльстер в своих Prinzipien der Literaturwissenschaft, или даже отрицать за ней право проецировать свои объекты во вне, отрывая их от сознания личности, и рассматривать, как самостоятельную стихию,—значило бы совершать крупнейшую методологическую ошибку.

Только в одном случае изучение явления исключительно в пределах соответствующей категории действительности было бы единственной возможной формой его познания вообще: это тогда, если бы высшим познавательным критерием науки была бы абсолютная адекватность создаваемых ею понятий реальному миру явлений. Если бы образование понятий могло совершаться лишь в целях полного отражения и совпадения с действительным, тогда, конечно, проецирование объекта, отрывание его от соответствующей категории, его намеренная изоляция и одностороннее рассмотрение были бы совершенно невозможны. Понятие было бы тяжелыми цепями приковано к явлению, и никакой другой классификации, никакого иного соотношения понятий, кроме абсолютно соответствующего фактическому соотношению и распределению явлений, нельзя было бы достигнуть.

Но ничего подобного не имеет места в

системе научного знания. В понятии явление не повторяется, не отрицается совершенно точно, но преобразуется, согласно требованиям научного познания. «Весьма важная задача установления понятий,—говорит проф. Л. И. Петражицкий,—имеющих быть основными и центральными для более или менее обширных наук, состоит в образовании таких классов объектов, которые были бы годны именно для этой цели, т. е. для создания по отношению к ним научных положений и систематически правильного их расположения» [1]).

А при таких условиях наука может изучать явления и не по их фактическому местожительству, но изолируя и преобразовывая их в особого рода объекты, природа и общий характер которых должны лишь соответствовать ее познавательным целям и тем формам, которые проистекают из ее сущности.

Так в разбираемом случае наука может сказать: конечно, все, что вы говорите о фактической природе поэтического произведения, совершенно не подлежит оспариванию. Но мне, для успешного разрешения поставленных мною задач, удобнее выделить эти процессы из сознания и рас-

---

[1]) Пр. Л. И. Петражицкий. Введение в изуч. права и нравственности, Стр. 55 и сл.

сматривать их историю не как выражение становления сознания—явления к тому же крайне загадочного и доныне вовсе не изученного, но как историю некоторой группы самостоятельных духовных величин, обладающих способностью к имманентному развитию. Я допускаю такой прием, как сознательную фикцию, как вспомогательную научную гипотезу и ничего более. Это не система метафизического знания о каких-то вещах в себе (идеях, прекрасно-сущем и пр.), но всего навсего рабочий метод, переносящий содержание изучаемого мною явления в иную плоскость, но ничуть не искажающий общий характер его составных частей.

И достаточно беглого взгляда на историю наук о духе, чтобы убедиться в основательности такого возражения. Подвергаемый поверке в практическом применении прием проецирования оказывается методом исключительного значения. Именно ему обязаны, например, филология и лингвистика своими наиболее ценными результатами; равным образом и весьма ценные услуги он оказал и истории философии, дав возможность рассматривать эволюцию идеи в отвлечении от конкретного сознания, как самостоятельно развивающуюся духовную систему. Что же касается археологии или истории искусств, то относитель-

но их можно прямо сказать, что именно проекционному методу они обязаны своим существованием в качестве научных дисциплин.

Конечно, у нас нет оснований утверждать, что именно проекционный метод должен быть признан первенствующим в науках о культуре вообще и истории литературы в частности (напротив, как мы увидим ниже, у нас есть основания утверждать обратное), но не подлежит сомнению, что в известных условиях, при решении определенных исторических задач, он является совершенно незаменимым. И во всяком случае в пору выступления на ученое поприще А. Веселовского и много позднее, вплоть до наших дней, в арсенале исторических и филологических наук он занимал и занимает место не менее важное, нежели его противники: методы феноменологические в широком смысле этого слова.

К этому-то направлению и примкнул Веселовский. Сюда влекли его не только присущая ему любовь к объективному факту и глубокое недоверие ко всякой рефлексии, но и то понимание основных задач науки вообще и истории в частности, которое подсказывалось ему как личными особенностями его сознания, так вкусами и тенденциями эпохи.

IV.

Научные взгляды Веселовского складывались в эпоху того исключительного преобладания естественно-научного духа, которым характеризуется умственная жизнь 60-х и 70-х годов прошлого столетия. Если еще и теперь, когда естествознание ослаблено внутренними раздорами, когда в физике, в биологии, в психологии раздаются громкие голоса в пользу ревизии общих принципов естествознания, а философия и история дают относительно устойчивые предпосылки для критики так называемого естественно-научного мировоззрения извне,—если еще теперь почти всякий представитель гуманитарных и исторических наук с завистью поглядывает на естественно-научную объективность, то в пору выступления Веселовского, господство естествознания было почти безраздельно, и все прогрессивное европейское мышление находилось под его обаянием. Это было время первых блестящих побед дарвинизма, время популярности Бокля, громкой известности Тэна, появления «Капитала». Казалось, и отвлеченная мысль шла навстречу усилиям естествознания. Милль создавал блистательную систему логики,—логики, прежде всего, естественных наук; Спенсер начинал гран-

диозное дело своей Энциклопедии позитивного знания; Конт приобретал все большее значение, и твердыни академической философии колебались под ударами философских памфлетов Бюхнера, Молешота, Штрауса и других представителей скептического, материалистического и механистического направлений. Естественно-научные методы исследования применялись в разных областях, и повсюду плодотворно, если не в смысле достижения положительной истины, то в смысле устранения и критики старых предрассудков и суеверий.

Само собой понятно, что и Веселовский был захвачен этим могучим движением в своих поисках настоящего пути для истории литературы. Нет никаких сомнений, что именно идеал естественно-научного знания преподносился ему в этих трудных и сложных поисках метода, и когда он с мучительной тоской задавался вопросом: «*История литературы — может ли она быть предметом науки?*» *Да есть ли история наука?*» [1]), мы с уверенностью можем сказать, о какой науке шла здесь речь.

Питая глубокое недоверие ко всяким субъективным «эстетическим оценкам» и

---

[1]) «Памяти и пр.». Из дневника 1869 года. Стр. 112.

широким философским экзегезам, он настойчиво искал методов объективного, поддающегося, так сказать, наглядной поверке, изучения фактов и построения осторожного и точного обобщения, по образцам, предлагаемым естествознанием, стремясь опереться на его методологические предпосылки в своих историко-литературных концепциях.

И среди этих предпосылок—две особенно подчеркивались всеми представителями естественно-научного мышления: это причинная, строго эмпирическая точка зрения в объяснении становления явлений и полная объективность исследования. Строго говоря, оба эти принципа почти совпадают; точнее, второй почти целиком содержится в первом. В самом деле: при современном состоянии человеческого познания, достигнуть полной объективности возможно лишь в том случае, если в качестве причины возникновения одного объективного данного явления будет выставлена не какая-нибудь норма или цель, могущая быть оспариваемой, но другое объективно же данное явление. Так, например, в области общественных наук для достижения естественно-научной объективности построения, необходимо последовательное отнесение каждого данного во вне явления к другому такому же явлению с устранением всех промежуточных инстан-

ций, т. е. тех понятий о целесообразности, ценности и т. д., относительно которых мы до сих пор еще не имеем общеобязательных критериев поверки.

Эта причинная, генетическая точка зрения была целиком усвоена Веселовским и ярко выразилась в его знаменитой вступительной лекции «О методе и задачах истории литературы».

«Допустим,—говорит он там,—вы изучаете, например, какую-нибудь эпоху; если вы желаете выработать свой собственный самостоятельный взгляд на нее, вам необходимо познакомиться не только с ее крупными явлениями, но и с той житейской мелочью, которая обусловила их; но постараетесь проследить между ними связь причин и следствий; для удобства работы вы станете подходить к предмету по частям, с одной какой-нибудь стороны: всякий раз вы придете к какому-нибудь выводу или к ряду частных выводов. Вы повторили эту операцию несколько раз в приложении к разным группам фактов; у вас получилось уже несколько рядов выводов, и вместе с тем явилась возможность их взаимной поверки, возможность работать над ними, как вы доселе работали над голыми фактами, возводя к более широким принципам то, что в них встретилось общего, родственного,—другими словами, достигая на почве логики, но при постоян-

ной фактической проверке, второго ряда обобщений. Таким образом, восходя далее, вы придете к последнему, самому полному обобщению, которое в сущности и выразит ваш конечный взгляд на изучаемую область...».

«Изучая ряды фактов—поясняет он далее—мы изучаем их последовательность, отношения между ними последующего и предыдущего; если это отношение повторяется, мы начинаем подозревать в нем известную законность, если оно повторяется часто, мы перестаем говорить о предыдущем и последующем, заменяя их выражением причины и следствия. Мы даже склонны пойти далее и охотно переносим это тесное понятие причинности на ближайшие из смежных фактов: они или вызвали причину, или являются отголоском следствия. Берем на поверку параллельный ряд сходных фактов: здесь отношение данного предыдущего и данного последующего может не повторяться, или если представится, то смежные с ними члены будут различны, и, наоборот, окажется сходство на более отдаленных степенях рядов. Сообразно с этим мы ограничиваем или расширяем наше понятие о причинности; каждый новый параллельный ряд может принести с собою новое изменение понятия; чем более таких проверочных повторений, тем более вероятия,

что полученное обобщение подойдет к точности закона» [1]).

В этих словах Веселовского дана вполне законченная схема индуктивного исследования литературных фактов с точки зрения их причинного взаимоотношения; при чем установление законов их становления провозглашается конечной целью исторических изучений.

Но соответственно такому пониманию общих задач историко литературного исследования необходимо было найти и конкретный метод, достаточно объективный и приспособленный к выполнению заданий такого рода. Найти его было нетрудно. Он сам, так сказать, напрашивался в руки исследователя. Мы говорим о методе сравнительном со всеми его подразделениями. Более того: в силу своего широкого распространения и в лингвистике, и в общей филологии, и в истории литературы, метод этот являлся для Веселовского «чем-то данным и в значительной степени и общеобязательным» [2]).

Сущность сравнительного метода, как показывает уже само его название, заключается в объективном сравнивании двух явлений. Таким образом всякий вывод,

---

[1]) Полн. Собр. Соч., т. I, 6, 7, 10. Ср. также замечания на первых стран. Историч. поэтики (1898 г.). Там же, стр. 228—29.

[2]) Е. Аничков, op. cit,. 98.

добытый с его помощью, возникает на основе объективного, доступного общей поверке наблюдения, а не на произвольных построениях исследователя. В основе его лежит такой же объективный, имеющий дело с твердо установленными данными познавательный процесс, как и в основе любого из естественно-научных определений. И в то же время это—метод бесспорно генетический, так как он ставит объективные явления в причинные зависимости друг от друга и изучает их как систему причинных циклов.

Эти-то особенности сообщили сравнительному методу огромную силу и крепость и были причиной его необычайно широкого распространения и исключительных успехов в европейской науке 19-го века. И трудно решить, в какой области знания он сыграл бо́льшую роль: естествознание обязано ему существованием целого ряда самостоятельных дисциплин не менее важных, чем те, которые он вызвал к жизни в сферах науки о духе. Сравнительная анатомия, сравнительная эмбриология и другие естественные науки в такой же мере опираются на сравнительный метод, как и сравнительное языкознание, сравнительная история религий и т. д. В конце концов и «теория происхождения видов» в значительной мере основана на выводах, полученных с его помощью. И любопытно

отметить, что он с особой интенсивностью применяется там, где возможность экспериментирования или чрезвычайно затруднена, или вовсе исключена. В этом смысле он до известной степени является эквивалентом экспериментального метода, открывая новые возможности установления причинного соотношения между последующим и предыдущим явлением.

Но в то же время легко заметить, что в области наук о духе сравнительный метод является проекционным методом по преимуществу. Опираясь на сравнивание двух художественных произведений, он проходит мимо того, что стоит между ними, мимо творческой личности поэта. Строго говоря, полный причинный ряд в процессе влияния одного художественного произведения на другое состоит из влияющего художественного произведения, поэтического сознания, его усваивающего, и процесса возникновения нового художественного произведения в этом сознании, в том или ином отношении сходного с усвоенным. Но описание подобного рода процесса менее всего может быть осуществлено при помощи одного сравнительного метода: его сущность, как он исторически сложился, в сравнивании двух культурно-исторических памятников, как фактов, между которыми возможно как бы непосредственное причинное соотношение.

И этот прием неизбежно требует проецирования сравниваемых объектов,—рассмотрения их, как совершенно самостоятельных, обоснованных в самих себе явлений. Здесь с особенной ясностью проступает тесная связь между распространением проекционных методов и естественно-научными тенденциями века. Требование строгой объективности, выставленное естественно-научным мировоззрением, было в сущности требованием изучать явление в наиболее объективной из всех его познавательных форм, и сравнительный метод, явившийся в области общественных и исторических наук единственным вполне естественно-научным методом, в точности исполнил это требование, доведя объективацию психических содержаний до неслыханных раньше размеров.

Эта связь между естествознанием и сравнительной филологией не раз отмечалась в науке: «До XIX в.,—говорит один из видных современных лингвистов,—явления жизни общественной и органической оставались в темноте, потому что их думали понять, прилагая к ним отвлеченные идеи. Теперь стали понимать, что и эти явления надлежит изучать в них самих, как это делалось в области химических и физических явлений.

«Сравнительное языкознание,—продолжает он далее,—представляет только часть

тех систематических исследований, которые XIX век произвел по вопросам исторического развития природы и общества» (Мейе).

Проникнутый сознанием высокой плодотворности нового метода и сознательно или бессознательно повинуясь его требованиям, филолог последовательно проецировал один ряд явлений культурного творчества за другим во вне, пытаясь рассматривать их как независимые, аналогичные физическим или химическим, явления. И повсюду—в области чистой лингвистики, фольклора, литературы—он приходил к весьма ценным результатам: так или иначе, сравнительный метод в значительной мере оправдывал возлагаемые на него надежды.

Но в применении этого метода скрывались большие опасности. Дело в том, что устанавливаемое с его помощью внешнее и внутреннее сходство двух объектов могло означать совершенно различные вещи: оно могло, во первых, указывать на родство этих объектов, т. е. на их происхождение от одного и того же третьего; во-вторых, оно могло свидетельствовать о влиянии одного из них на другой, ставя их в непосредственное отношение причины и следствия, или же при дальнейшем обследовании привести их к убеждению, что речь идет лишь об исторических модификациях одного и того же объекта; и—наконец,

оно могло только служить доказательством известной однотипности человеческого творчества, создающего при аналогичных условиях сходные культурные памятники. Таким образом, строя обобщение на основе сравнительного метода, исследователь обязан прежде всего выяснить, с каким из указанных выше случаев он имеет дело. Но сделать это даже при большой методологической и критической осторожности нередко и теперь бывает очень затруднительно. Между тем исторически сравнительный метод раскрывался с большой постепенностью, как бы по частям.

Первоначально большинство крупнейших исследователей видело в сходстве двух сравнительных объектов доказательство их родства, так что задачей сравнительно-филологических изучений оказывалась историческая реконструкция их единого древнейшего родства. Отсюда мифологическая экзегеза Гриммовской школы со всеми ее крайностями и увлечениями.

В пору выступления Веселовского Бенфей в своем издании Панчатантры (Лейпциг. 1859 г.) существенно ограничил притязания мифологов, указав, что сходство между двумя произведениями может объясняться их влиянием или тем, что, в сущности, мы имеем дело с одним произведением на разных ступенях его исторического бытия. Так создалось целое направление,

целиком поглощенное изучением влияний или историей произведений, их длительного странствия из края в край, из века в век. И совершенно понятно, что и это направление не могло избежать целого ряда преувеличений.

И, наконец, позднее в трудах Тэйлора (История первобытной культуры, 1870 г.), Ланга и других была развита теория так называемого «самозарождения», т. е. возникновения сходных произведений в аналогичных условиях, вне вечной связи друг с другом. Веселовский примкнул ко второму направлению, но бенфеистом в полном смысле этого слова он никогда не был; с одной стороны, он всегда «был далек от крайних увлечений врагов старой мифологии» [1]), с другой стороны он охотно пользовался всеми выводами антропологической школы (самозарождения [2]).

В его руках сравнительный метод сделался послушным и гибким орудием построения блестящих и широких и в то же время точных и осторожных выводов. Огромная, исключительная эрудиция и глубокий исторический такт позволили Веселовскому избежать многих крайностей своих товарищей по методу и с необычайным искусством применить его в области

---

[1]) Ср. Ф. Браун, op. cit, стр. 82.
[2]) Особенно в своей «Поэтике сюжетов».

сложных и запутанных вопросов исторической поэтики.

И в этом смысле нам не хотелось бы называть его чьим-нибудь «последователем». Правда, он сам признавал на себе «влияние» Бенфея, но в доле, умеренной другой, более древней зависимостью от книги Денлоп-Либрехта и диссертации Пыпина о русских повестях [1]), но это влияние, строго говоря, было чисто внешним. Веселовский не мог, конечно, остаться, вне того «естественно-научного» движения, которое развивалось в европейской филологии середины XIX века, а, став в ряды его последователей, он сразу же занял здесь одно из первых мест: стал мастером нового метода, развил и усовершенствовал его и осветил с его помощью многого множества темных углов в истории мировой литературы.

V.

Теперь мы могли бы, пожалуй, ответить на вопрос, что понимал Веселовский под всеобщей историей литературы, указав, хотя бы приблизительно, круг исторических явлений, подлежащих ее ведению, и тот метод, с помощью которого они должны изучаться. Но это определение, если не

[1]) Ср. Автобиографию, op. cit, стр. 427.

сделать еще несколько оговорок, останется не совсем ясным.

Дело в том, что в сравнительном методе скрывались некоторые особенности, которые вынуждали исследователя к совершенно определенному воззрению на формы и причины исторического процесса. Последовательно проецируя объекты изучения и стремясь связать их в причинно обусловленные циклы, метод этот в своем объективном раскрытии органического роста духовной и материальной культуры неизбежно подошел к проблеме личности, как исторического фактора, остановился перед ней в недоумении, как перед последней, казалось бы, досадной помехой для своего стройного генетического построения. Личность оказалась неясным мистическим, субъективным по формам ее познания фактом, портившим, так сказать, всю величественную постройку. С одной стороны, ее вмешательство в ход исторических событий вносило в них известную долю необъяснимой случайности, потому что гениальность всегда иррациональна в своем генезисе, и ее наличие в истории не поддается сполна причинному истолкованию; с другой стороны, самый процесс индивидуального творчества никак не захватывался сравнительным методом. Ведь сущность этого последнего, как было указано выше, и заключалась прежде всего в изучении

произведений творчества, как объективно данных и непосредственно друг к другу соотнесенных культурных памятников; момент же индивидуального их созидания оставался вне его познавательных средств. Для своего изучения он требовал иных приемов, установление которых и до сих пор еще представляет почти неодолимые затруднения в силу загадочной иррациональности единства живой индивидуальности вообще.

А в то же время обойти этот вопрос молчанием, вовсе устранить личность из поля зрения науки, было совершенно невозможно как объективно—по условиям исторического познания, так—что не менее важно—и субъективно. Так возник знаменитый спор о «роли личности в истории», и прекрасным примером того, как глубока и обусловлена самим развитием научного знания, а не случайными нуждами общественной идеологии, была эта проблема, может служить тот факт, что в одной из лучших работ о Веселовском (пр. Е. Аничкова) около этого вопроса ориентируется все исследование.

Для ученого решение этого вопроса подсказывалось самим ходом изучений; объективный и тщательный анализ фактов, введение в научный оборот огромной массы новых источников выяснили с достаточной убедительностью, что появление той или

иной крупной исторической личности, осуществлявшей государственные и общественные реформы или творившей новые культурные ценности, подготовлялось сложной работой предшествующих поколений, что за спиной героя всегда стоят массы безыменных работников, проложивших ему путь. Благодаря этому явилась возможность рассмотрения личности, как простого отражения иных объективно данных социальных явлений. Личность как бы растворилась в среде, являясь только средоточием уже носившихся в воздухе новых идей и форм, порожденных объективными условиями социального развития, и индивидуальному творчеству ставились весьма тесные границы. Этим почти разрешался вопрос об ее роли в истории, и история действительно складывалась в длинные ряды причин и следствий объективного характера, связывавшихся друг с другом в стройную генетическую систему эволюции человеческой культуры. Для сравнительного метода такой прием разрешения проблемы был особенно удобен, и Веселовский на первых же шагах своей научной деятельности явился его убежденным сторонником.

«Современная наука, говорит он, все в той же програмной лекции 1870 г.—позволила себе заглянуть в те массы, которые до сих пор стояли позади их (героев), лишенные голоса; они заметили в них жизнь,

движение, неприметное простому глазу, как все совершающееся в слишком обширных размерах пространства и времени; тайных пружин исторического процесса следовало искать здесь, и вместе с понижением материального уровня исторических изысканий, центр тяжести был перенесен в народную жизнь. Великие личности явились теперь отблесками того или другого движения, приготовленного в массе, более или менее яркими, смотря по степени сознательности, с какою они отнеслись к нему, или по степени энергии, с какою помогли ему выразиться... Говорить о герое, как о выразителе *всего* времени, значит — придавать ему сверхъестественные размеры Гаргантюа, забывая все разнообразие исторической мысли, воплотить которую не под силу одному человеку» [1]).

Мы едва ли ошибемся, если скажем, что для самого Веселовского такое понимание личности имело прежде всего значение *методологического принципа*, а не историко-философского основоположения. Он ценит эту формулу не из-за тех выводов общего и частью даже практического характера, которые из нее можно сделать относительно хода исторических событий, но за те возможности, которые она откры-

[1]) Op. cit, стр. 5.

вает для объективного познания индивидуального творчества. Поскольку вопрос касается влияния отдельного выдающегося деятеля на историческое *событие* общекультурного характера, Веселовский, пожалуй, и не прочь от признания фактического взаимодействия между ними,—приема, обычного у всех историков при прагматическом описании какой-нибудь эпохи; но когда речь идет об изучении какого-нибудь отдельного культурного *памятника* и, в частности, художественного произведения, он упорно отказывается от рассмотрения его в аспекте «личного почина». Он не хочет покидать твердой почвы проекционного метода, ставящего этот памятник в непосредственную объективную связь с другим таким же памятником, и пускаться в зыбкое море малонадежных изучений индивидуальности. Проблема творческой гениальности кажется ему неразрешимой; здесь возможны только субъективные догадки и предположения, пускай очень остроумные и тонкие, но всегда произвольные и не поддающиеся объективной проверке. «Процесс личного творчества,—повторяет он вслед за Шпильгагеном,—покрыт завесой, которой никто никогда не поднимал и не поднимет, но — добавляет он,—мы можем ближе определить его *границы*, следя за вековой историей литературных течений и стараясь уяснить их вну-

треннюю законность, ограничивающую личный, хотя бы и гениальный, почин» [1]).

Таким образом, индивидуальный процесс создания может изучаться лишь постольку, поскольку он обусловлен «внутренней законностью вековых литературных течений, — поскольку личность является «отблеском того или иного движения», а в создаваемых произведениях ею продолжают жить или вновь воскресают старые схемы и формулы и родившиеся в мировых массах идеи и нормы.

Историческое бытие этих константных элементов, открываемых в каждом произведении, и составляет главный объект всеобщей истории литературы, как она рисовалась Веселовскому. Возможность объективного изучения этих устойчивых элементов не подлежит никакому сравнению; они легко поддаются проецированию, и сравнительный метод является наиболее удобным, если не единственным, приемом их обследования.

И соответственно такому пониманию задач своей науки, Веселовский и строит основные понятия личности, творчества и, наконец, таланта. С двумя первыми мы уже познакомились, последнее же он дает позднее (в 1893 г.), в предисловии к своей

---

[1]) Из Истории романа и повести. Вып. I. Спб. 1886 г., стр. 27.

обширной работе о Боккачьо: «Особенностью таланта,—читаем мы там,—считают творческую способность, превышающую таковую же способность других людей, не их понимание; потому они с первого раза находят ценителей (Шопенгауер). Я поставил бы вместо творчества живость восприятия и рельефное объективирование того, что поконлось в сознании, если не общества, то известных его слоев, как рассеянные члены чего-то, еще не собравшегося в раздельный образ» [1]).

Итак, личность есть продукт определенной социальной среды, ее талантливость выражается в обостренности восприятия повышенной сознательности созерцания, в способности отчетливого выявления наличного содержания культурного сознания определенно общественной группы; ее творчество подлежит изучению в той мере, в какой оно обусловлено исторической традицией. «Как в области культуры, так, специальнее, и в области изящества,—говорит Веселовский в своей историч. поэтике,—мы связаны преданием и ширимся в нем, не созидая новых форм, а привя-

---

[1]) Боккачьо, его среда и сверстники. П. Собр. Соч., т. V, стр. V — VI (курсив наш). Сходные определения встречаются у Веселовского нередко. См., напр., Три главы. П. Собр. Соч.. I, 324 или Поэтику сюжетов. П. Собр. Соч., т. II, стр. I, ст. 1—2. Ср. Аничкова, Op. cit,, стр. 126—128.

зывая к ним новые отношения; это своего рода «естественное сбережение сил» [1]).

В таком аспекте дан Веселовскому таинственный мир творческой индивидуальности; точнее говоря, в таком аспекте он хочет изучать его, ибо только под таким углом зрения он доступен для проекционных методов, обеспечивающих максимальную объективность познания человеческой культуры. И непосредственно отсюда вытекают два весьма важных методических указания для изучения литературы. С одной стороны перед исследователем ставится вполне определенная задача: понять личность поэта, как выразителя культурного сознания его времени и общественного слоя. Минуя проблему «единичного» творческого своеобразия, как не поддающегося рациональному истолкованию, ученый должен найти в мировоззрениях поэта идеи и нормы, намеченные уже коллективным творчеством среды, встречавшиеся в смутных высказываниях его предшественников и старших современников. В его психике — формы переживаний и типы эмоций, уже отстоявшиеся в обществе; в его эстетике — вкусы и взгляды широких литературных течений. Задача эта имеет культурно-исторический характер и нередко выводит исследователя далеко за

---

[1]) Истор. поэтика, гл. V. П. Собр. Соч., I, 476.

пределы собственно истории литературы. Почему же все-таки она для него обязательна, мы скажем позднее.

С другой стороны, аналогичному обследованию должно подвергнуться и само художественное произведение. Из него должны быть выделены все те элементы, которые были как бы даны поэту, подсказаны ему литературным преданием, ограничивающим его личный почин: постоянные застывшие поэтические формулы и схемы [1]).

В итоге такого просеивания историко-литературного материала на решете сравнительного метода остаются: во-первых, ряды идеологических концепций, этических и эстетических норм и типических переживаний, которые могут быть соотнесены друг с другом, образуя внутренне связанные системы, подобные тем, какие мы встречаем в истории философских проблем, юридических норм и пр, и пр., во-вторых, огромное множество сюжетных схем, поэтических приемов, традиционных образов, тропов, фигур и отдельных стилистических выражений.

Оставим пока в стороне вопрос о том, что делать историку литературы с первой группой выделяемых сравнительным анали-

[1]) H. Paul, Grund d. germ. Philologie, Bd. I, s. 228—231.

зом фактов, составляющих как бы объективно-данную часть *содержания* художественного произведения, и займемся фактами второго ряда, являющимися, пожалуй, константными элементами его *форм*.

Что это такое? Что означают эти тяготеющие над творческим сознанием поэта косные массы разнообразных сюжетных схем, метафор, сравнений, эпитетов, стилистических формул, навязываемых ему извне крепкой традицией различных литературных направлений и школ? Более тщательный анализ обнаруживает их повсюду, и притом в огромном количестве. Какую же роль они играют в процессе поэтического творчества? И можно ли, наконец, объединить их под общей крышей специального термина?

Выделяя в самостоятельную группу сюжетные схемы, Веселовский толкует все остальное, как явление поэтического языка. Этим названием, строго говоря, уже предопределяются как и основные методы их изучения, так и оценка их роли в развитии литературы.

Язык, по крайней мере в том плане, в котором он изучается сравнительной филологией, никогда не может — да и не должен — рассматриваться, как продукт индивидуального творчества: он не создается отдельной личностью, но усваивается ею в предании; она находит язык

как бы в готовом виде и пользуется им для нужд своего индивидуального мышления. И соответственно этому, Веселовский, обобщая результаты сравнительного исследования стилистических особенностей литературных памятников, выдвигает гипотезу о поэтическом языке, т. е. совокупности эстетико-лингвистических элементов художественного произведения, как об особой, вполне самостоятельной стихии, складывающейся и развивающейся независимо и помимо отдельных личностей. Вся «палитра» художника слова, его поэтический словарь, его стилистические приемы, его основная символика, даны ему точно так же, как дан родной язык вообще. Поэт не творит художественного языка, он находит его в «народно-поэтической κοινη [1]), которой и пользуется для эстетической объективации народившихся в обществе новых «содержаний». Правда, эта «κοινη» отличается от языка обыденной речи своей бо́льшей подвижностью: она легче поддается всяким изменениям. Но эти изменения сводятся, в конце концов, к усложнениям постоянных формул, к восстановлению отживших в новых сочетаниях, к заимствованиям из чужих литератур и дру-

[1]) Выражение, употребляемое Веселовским в гл. «О языке поэзии и языке прозы» в «Тр. гл. из ист. поэтики». П. С. Соч. I. 450 и сл.

гим аналогичным процессам, при которых основные константные элементы остаются, строго говоря, нетронутыми. «Поэтический язык, говорит Веселовский в одном из последних своих трудов, представляет собою детрит» [1]). В процессе творчества он образует известную постоянную величину, не только вполне независимую от индивидуальной воли, но и в значительной степени определяющую направление и характер личного почина.

Любопытно отметить, что такое своеобразное понимание фактового поэтического языка сложилось у Веселовского чрезвычайно рано. Еще в 1864 г., обсуждая вопрос об отношении языкознания к истории литературы, он замечает: в «доисторический период народного развития», «история языка была вместе и историей литературы», слово было мифом, отчетом человека о себе и о природе, отражением внутреннего психологического процесса. Потом человек перестал творить в слове, слово окаменело, оно стало только материалом, орудием мысли более широкой— и мы переходим в период собственно так называемых литературных памятников, где

---

[1]) «Поэтика сюжетов и ее задачи». Статья, помещенная редактором. II т. П. С. Соч., пр. В. Ф. Шишмаревым в качестве введения к «Поэтике сюжетов», оставшейся незаконченной. Ср. т. II, вып. 1, стр. 1—2.

специализируется все, что до тех пор выражалось только в творчестве языка: мы получаем науку и искусство. *Отсюда история языка* и *история литературы* разделяются, и между ними существует только общая связь, отношение содержания по материалу» [1]). В 1870 г. Веселовский повторяет те же мысли, выделяя лишь более рельефно понятие поэтического языка и проводя уже знакомую нам *аналогию* между ним и прозаическим языком общего пользования [2]). С этой точки зрения он и определяет художественное творчество, как воплощение «нового содержания жизни, этого элемента свободы, приливающего с каждым новым поколением» «в старые образы, эти формы необходимости, в которые неизбежно отливалось всякое предыдущее развитие» [3]).

Эти утверждения неоднократно подвергались в научной литературе суровой критике, не оставшейся без влияния на позднейшие высказывания Веселовского [4]).

---

[1]) Отчет Ж. М. Н. Пр., 1864, III, 396—97.

[2]) О методе и задачах истории литературы. П. Собр. Соч., I, 15—16.

[3]) Там же, стр. 17.

[4]) Здесь особенно надо отметить статью пр. Н. И. Кареева Литературная Эволюция на Западе, Фил. Зап., 1885 г., в. I и его же рецензию на книгу Веселовского. «Из истории романа и повести».—«К теории литерат. эволюции Филол. Зап., 1887. Вып. I, стр. 1—11.

Однако, далеко не все эти соображения приходится признать основательными. Так, никоим образом нельзя согласиться с утверждением пр. А. Евлахова, будто для Веселовского «поэтическое развитие есть в сущности ничто иное, как отсутствие развития поэтической формы, т. е. отсутствие поэтического развития» [1]). Веселовский никогда не отрицал «развития поэтической формы», что явствует уже из сопоставления ее судеб с судьбами «языка», который имеет ведь свою историю и свою закономерную эволюцию. Он только указывает, что это развитие обусловлено не усилиями отдельных личностей, но коллективным творчеством сменяющихся поколений, и что поэтому оно может и должно изучаться не в плане индивидуального почина, а при помощи проекционных методов.

Единственный упрек, который ему можно сделать, сводится к тому, что первоначально он недостаточно резко отделял поэтическую κοινή от языковой стихии вообще, и что момент эволюции первого был им мало подчеркнут. Но и это совершенно понятно. В начале своей научной деятельности, Веселовский просто не обладал до-

---

[1]) А. Евлахов. Введение в философию худож. творчества. Т. I, Варшава, 1910, стр. 203.

статочным материалом для определенных высказываний по этим вопросам. Сравнительное изучение литературы ограничивалось в это время по преимуществу историей странствования отдельных произведений и отчасти сюжетных схем, да реконструкцией древних образно-идеологических формул. Позднее, когда в науке и, прежде всего, у него самого накопилось достаточно фактов, Веселовский высказывается в этой области гораздо яснее. Но признать эволюцию поэтических форм результатом индивидуального творчества он никогда не мог: ведь все его усилия были направлены именно к тому, чтобы истолковать *художественное произведение, как совокупность константных элементов, обходя загадочную проблему творческой гениальности.*

Веселовский не только писал ученые работы и создавал обобщения в известной науке. Он строил самую эту науку согласно своему идеалу точного знания, отыскивая такие точки зрения на историко-литературные явления, при которых эти последние могли бы изучаться с помощью наиболее объективных исторических методов. И в итоге этих неустанных исканий, к концу его жизни, для него наметилась величественная схема всеобщей истории литературы, почти целиком построенной на сравнительном изучении спроецированных

устойчивых элементов содержания и формы литературных памятников.

Теперь, наконец, мы можем сказать, как понимал Веселовский задачи и методы своей науки. Литература представлялась ему самостоятельной, замкнутой в себе исторической стихией,—особым царством исторической действительности. Литературные произведения живут своей собственной особенной жизнью, развиваются, странствуют, умирают, чтобы воскреснуть вновь, аналогично устойчивым, почти не испытывающим воздействия отдельной личности, фонетическим и морфологическим сочетаниям. Изучая их и те константные элементы, на которые они распадаются, как распадается на крепкие слова и формы индивидуальная *речь*, при помощи сравнительного метода, можно установить между ними причинные отношения, определить их взаимодействие, отыскать общего предка нескольких из них или каждого в отдельности; дальнейшие сопоставления возводят их происхождение к глубокой древности; создаются не только параллельные ряды произведений, сходных по своему происхождению, но итинерарии и генеалогические лестницы отдельных сюжетов, поэтических формул, схем и приемов,—циклы родословий, теряющихся во мраке стихийной, не освещенной еще огнями самосознания первобытной культуры. Там,

у источника человеческой культуры, вообще, надо искать источников и этих константных форм и схем. Там единственный раз совершилось поэтическое «дело»; был создан в основных чертах поэтический язык, проследить исторические судьбы которого призвана историческая поэтика. «Индивидуальный же, хотя бы и гениальный почин» почти бессилен перед этой могучей стихией; нужна неустанная творческая деятельность сменяющихся поколений, чтобы изменения здесь стали заметными.

Так, снимая проблему индивидуального творчества и разлагая литературные памятники на отдельные устойчивые элементы, строит Веселовский те ряды объективных данных, мелких и крупных фактов, изучать которые оказывается возможным с помощью методов научной индукции.

И в основе этого построения лежит упорное стремление рассматривать литературное произведение, как внеположное сознанию, объективно данное явление, аналогичное «химическим и физическим». Именно здесь реалистические, естественнонаучные тенденции Веселовского, его боязнь рефлексий и субъективизма, его любовь к «факту», выступают особенно рельефно.

Но еще более отчетливо выявляются эти особенности общих взглядов Веселовского,

если сопоставить их с методологическими приемами его менее счастливого, но не менее гениального сверстника, Александра Афанасьевича Потебни, вместе с ним слушавшего Штейнталя в берлинских аудиториях.

Кажется, что они поделили между собой знаменитую антиномию Вильгельма Гумбольдта о языке, как произведении и деятельности: для одного все «ἔργον», для другого ἐνέργεια; для одного литература совокупность произведений, для другого она чистая деятельность. В руках одного тончайшая, неуловимо субъективная лирическая пьеса, к которой, кажется, не знаешь как и подойти, чтобы не разрушить ее очаровательной индивидуальности, наливается исторической материей, как бы каменеет и, распадаясь на константные элементы, становится доступной для самых объективных методов. У другого, напротив, самое косное, казалось бы, навсегда застывшее в своей исторической данности явление приобретает легкость, плавится и течет, превращаясь в сложный комплекс вечно подвижных процессов в индивидуальном сознании. Здесь противоположность двух основных типов созерцания культуры, каждый из которых имеет свое назначение и свою судьбу в истории науки.

VI.

Попробуем теперь наметить важнейшие проблемы, естественно возникающие при строго проекционном рассмотрении историко-литературных явлений. Ведь совершенно ясно, что если нам удастся сделать это, мы получим опорные пункты для классификации трудов Веселовского, основанной не на внешней группировке изучаемых фактов, но на обусловленном требованиями метода внутреннем развитии его историко-литературной системы.

И здесь прежде всего приходит в голову следующее соображение: если литература понимается как совокупность художественных произведений (ἔργονα) и составляющих их устойчивых элементов, если в соответствии с этим ее главный метод приспособлен к изучению этих явлений в их историческом бытии и причинном соотношении,—в таком случае, как бы далеко ни проник исследователь в глубь прошлого, он всегда будет иметь дело с группой уже созданных фактов, трансформация которых образует процесс исторического развития литературы, но относительно происхождения которых вопрос остается открытым. И действительно, именно такое положение мы находим в научных дисциплинах, построенных на основе сравнительного метода. Вос-

пользуемся, в качестве примера, данными сравнительного языкознания и сравнительных биологических наук.

Изучая какую-нибудь группу языков, сравнительное языкознание следит, в сущности, лишь за историческими судьбами некоторой совокупности константных языковых единиц, которую оно принимает за исходно-данную языковую систему. Вскрывая путем установления «соответствий» первоначальные формы одного или нескольких языков или целой семьи их, оно подходит, наконец, к реконструкции такой языковой схемы, относительно которой никакие дальнейшие «соответствия» уже невозможны. Схема эта принимается за гипотетически существовавший пра-язык данной группы народностей, и на этом, строго говоря, заканчивается все исследование. Проблема же первоначального возникновения этого пра-языка не входит в его компетенцию.

Вопрос этот—и при том в самой общей форме: о происхождении слова—обсуждается в других лингвистических дисциплинах: в так называемой общей лингвистике, в «введении в языкознание» и пр., и пр. Здесь он решается на основе особых методов или точнее—всяких методов: так противоречивы и внутренне разнородны все гипотезы, созданные до сих пор наукой по этому поводу.

Аналогичное явление наблюдается и в биологических дисциплинах, опирающихся на сравнительный метод. Отыскивая путем сложных сопоставлений общего предка отдельных родов и семейств и, восстанавливая, шаг за шагом, картину эволюций животных и растительных форм, они приходят к установлению некоторой группы простейших, как родоначальника всей системы организмов, но проблема происхождения этих простейших, обобщающаяся в вопросе о происхождении жизни на земле, становится достоянием иных дисциплин: «общей биологии», «введения в биологию» и пр., и пр.

Такое положение дел совершенно понятно. Сравнительный метод не захватывает процесса единичного генезиса явления. Он застает изучаемый факт, так сказать, уже возникшим и выясняет его эволюцию, т. е. ряд видоизменений, испытываемых им во временном процессе существования. Конечно, проблема происхождения известной группы явлений не может быть поставлена надлежащим образом без его помощи, так как именно он вскрывает первоначальные формы этих явлений, но доводя исследователя до этого пункта изучений, он как бы отказывается служить дальше, ставя вопрос о подыскании других методов.

В силу этого мы уже a priori в праве

предположить, что нечто подобное должно было иметь место и в историко-литературной системе Веселовского. И действительно, внимательно вглядываясь в нее, мы легко можем выделить группу исследований, довольно резко отличающихся от обычного типа его трудов и посвященных вопросу о происхождении поэзии. Здесь Веселовский явно покидает историко-сравнительную точку зрения; речь идет уже не об исторических построениях, но скорее об особой теоретической дисциплине, выясняющей общие законы возникновения тех или иных поэтических форм.

Но замечательно, что и здесь, несмотря на восполнение сравнительного метода иными приемами исследования, проецирование объектов остается почти в прежней силе. Проблема индивидуального творчества попрежнему обходится осторожным уч ным.

Центр тяжести вопроса лежит не в том, как возникают первоначальные поэтические формы, но в том, какие объективно данные явления первобытной культуры, эволюционируя, порождают их. Подобно тому, как в истории литературы художественные произведения и их составные элементы, минуя индивидуальное сознание поэта, непосредственно связывались с другими художественными и предшествующими рядами элементов, так и здесь

исходно-данные поэтические формы ставятся в прямое причинное отношение к устойчивым культурным фактам, но уже вне эстетического порядка. Драма возникает из обрядового и культурного действа; в основе элементарного поэтического мотива очень часто лежит формула обычного права, бытовая сентенция; развитие лиро-эпической песни нередко создает эпос; первоначальные формы развернутой метафоры генетически связаны с формулами психо-физического параллелизма и пр., и пр. Всюду мы видим соотнесение исходно-данных поэтических фактов с другими продуктами культурного творчества, также рассматриваемыми в проекции. Таким образом, бесконечный ряд объективных фактов нигде не разрывается; принцип эволюции выдерживается до конца. Разница лишь в том, что в истории литературы причинно сопоставляются два однородных явления, а здесь, в вопросе о происхождении поэзии, — два разнородных. Если, например, история литературы прослеживает эволюцию сюжетной схемы об Амуре и Психее в литературном предании различных народов, то *теория развития поэзии* [1]) пытается установить генезис ее

---

[1]) «*Теория развития поэтических родов*»—обычное название целого ряда университетск. курсов Веселовского.

отдельных мотивов на почве тотемистических представлений и своеобразных норм первобытного брачного права.

Здесь, у нижнего хронологически порога своей науки, историк литературы оказывается на границе этнографии в широком смысле этого слова, которую он переступает только затем, чтобы связать свои объекты с объектами этнологических изучений.

И эта вязка осуществляется тем легче, что, строго говоря, основные поэтические формы сложились раньше, чем определилось их эстетическое переживание. Поэзия возникла до поэзии. «Вызванная, в составе древнего синкретизма, требованиями психофизического катарзиса, она дала формы обряду и культу, ответив требованиям катарзиса религиозного. Переход к художественным его целям, к обособлению поэзии, как искусства, совершался постепенно» [1]). Но как именно совершился этот переход, при каких условиях психофизический катарзис уступил место чисто эстетическому, откуда взялся этот последний, как обще-культурное явление, Веселовский не объясняет. Вопрос о происхождении и сущности эстетического переживания словесных образований обхо-

---

[1]) Три главы. I. Синкретизм древнейшей поэзии. П. Собр. Соч., I, 228 и 247.

дится им точно так же, как и тесно связанная с ним проблема индивидуального творчества. Все его внимание сосредоточено на выяснении эволюции основных поэтических форм с того момента, когда поэзия только что зародилась в недрах первобытной культуры, ответив на ее внеэстетические запросы, вплоть до того времени, когда, обособившись в самостоятельное искусство, она становится предметом истории литературы.

Но изучение этой стадии развития поэтических элементов совершается под особым углом зрения. Если для истории литературы каждое единичное явление ценно и интересно само по себе, то в теории первоначального происхождения поэтических форм важна, по преимуществу, повторяемость известных генетических связей литературных явлений с обще-культурными. Веселовского интересует не столько самый факт возникновения определенной драматической схемы из определенного обрядового или культового действа или какой-нибудь метафоры на почве соответствующего мифа, сколько возможность обобщения этих единичных случаев генезиса,—право утверждать, что вообще драма или метафора возникают так-то и так-то. Он ищет законов происхождения,—выяснения обязательных условий и общих правил возникновения литературных форм,

привлекая к решению этих вопросов самый разнообразный материал не только из европейского и азиатского, но и африканского, американского и австралийского фольклора. И любопытно наблюдать, как в его построениях, по мере восхождения к позднейшим культурным эпохам, постепенно обуживается их, если так можно выразиться, материальная база соответственно переходу от теории развития поэтических жанров и форм к истории литературы. В некоторых отделах его исторической поэтики переход этот совершается почти незаметно для самого ученого, но в последней из его работ этого типа,—в неоконченной поэтике сюжетов,—противопоставление обоих моментов исследования проведено вполне сознательно. Теоретическая проблема первоначального зарождения основных мотивов и элементарных сюжетных схем строго отграничена от сравнительной истории сюжетов в европейской литературе.

Так обособляются в историко-литературной системе Веселовского две почти самостоятельные области исследования: история литературы в тесном смысле этого слова и теория происхождения поэзии. Обе эти дисциплины основаны на проецировании своих объектов, но в то время как первая из них пользуется по преимуществу различными модификациями срав-

нительного метода, вторая опирается сверх того на неполную индукцию: ее задача— установить обычный порядок возникновения поэтических форм из соответствующих внеэстетических явлений культуры.

В итоге такой переработки историко-литературного материала получаются длинные ряды генетически связанных друг с другом художественных произведений, поэтических формул и стилистических приемов. Взятые сами по себе, вне процесса индивидуального творчества, они образуют как бы отдельные звенья бесконечной эволюционной цепи.

Но чем обусловлена эта эволюция художественных произведений и их составных элементов в процессе исторического бытия в народном предании? Какие факторы определяют, например, развитие драматического языка и стилистических приемов? Почему, переходя от одного народа к другому, из одного века в следующий, какая-нибудь сказочная или песенная схема испытывает целый ряд разнообразных превращений? Следует-ли искать причин этих видоизменений в особой структуре самих фактов — подыскивать имманентное обоснование эволюционного становления литературной стихии? Или, напротив, по крайней мере, в историческом построении, литературную эволюцию лучше рассматривать, как отражение исторического развития

иных, более существенных, слагаемых человеческой культуры?

На этот вопрос мы находим у Веселовского совершенно определенный ответ. Эволюция литературных форм обусловлена эволюцией общего теоретического и практического миросозерцания и миропережывания. Устойчивые поэтические формы, сохраняемые преданием и властно навязываемые им отдельному поэту, испытывают нередко весьма значительные изменения, будучи приспособляемы к новому содержанию. С момента возникновения эстетического катарзиса у каждого нового поколения является глубокая потребность в эстетической объективации содержания своего внутреннего опыта. Словесные формы для такого объективирования, даже самые формы творчества, оно находит как бы уже в готовом виде; они даны ему точно так же, как родной язык. Но эти формы были приспособлены для иного содержания; чтобы выразить в них свое, ему приходится видоизменять их: иные создавать путем сочетания нескольких старых, другие подновлять, извлекать из мрака забвения, третьи отбрасывать, как неспособные нести ношу новых идей и чувств. Историческая судьба не только отдельной формулы, но и сложной сюжетной схемы, даже целого поэтического жанра, зависит от степени их емкости, упругости, от

способности вместить новое содержание. Если формула или схема обладает этими свойствами, она пройдет через всю историю человечества от первобытных эпох народной жизни до утонченной поэзии современности; если нет, она может погибнуть, затеряться в истории, с надеждой, впрочем, воскреснуть когда-нибудь, если для нее найдется соответствующее содержание. Здесь возможны самые разнообразные комбинации, нередко совершенно неожиданные, очень часто трудно раскрываемые. Но, во всяком случае, рассматриваемая в границах предания, т. е. константных элементов творчества, история литературы представляет для Веселовского картину постепенного видоизменения мощной системы поэтических форм под влиянием непрерывного роста вливающегося в эти формы идейного и эмоциального содержания. Так изображает он, например, историю романа, меняющего свой облик под влиянием христианства, рыцарства, бюргерских идеалов и пр., и пр.; под этим же углом зрения изучается им и эволюция отдельной сюжетной схемы, отдельного эпитета или метафоры [1]).

[1]) Особенно резко бросается в глаза этот прием изучения литературных памятников в его курсах по теории развития поэтических родов и в неоконченной Поэтике сюжетов.

Имманентного же объяснения литературной эволюции он избегает. И это совершенно понятно. Иначе ему пришлось бы ввести в свое построение понятие эстетической нормы и цели, как внутреннего двигателя развития поэтических форм. А понятие это и по сию пору еще не установлено окончательно, так что пользование им угрожает внесением в науку субъективизма.

Чтобы остаться в пределах строгой научности, Веселовскому надо было связать литературную эволюцию с эволюцией других объективно данных фактов духовной культуры. Это он и делает, ставя ее в зависимость от развития общего мироперeживания и созерцания, подобно тому, как в вопросе о происхождении поэзии, минуя проблему возникновения основных поэтических форм в творческом сознании личности, он непосредственно возводит их к объективно изучаемым этнографическим фактам. Благодаря этому литература, как в своем первоначальном генезисе, так и в последующей эволюции, оказывается причинно соотнесенной с рядами объективных исторических явлений.

Но при такой постановке вопроса перед историком литературы возникает новая и весьма существенная задача: проследить историю религиозных и философских идей, практических норм и основных форм со-

циальных и индивидуальных переживаний, как содержаний поэтических произведений. В противном случае эволюция литературных форм оказывается необъяснимой, а построение какой бы то ни было исторической схемы совершенно «невозможным».

Здесь вскрывается тот внутренний смысл, который сам Веселовский вкладывал в формулу: «история литературы есть история общественной мысли в образно-поэтическом переживании и выражающих его формах». Эта формула никогда не звучала для него требованием *изучать развитие общественной мысли по памятникам художественной литературы*, как это делалось в работах Геттнера или Пыпина. В центре его исследований всегда стояло само поэтическое произведение, с той лишь оговоркой, что моментом, определяющим его индивидуальную форму, является содержание. Поэтому-то *истории содержаний* в его системе и отводится почетное место. Противополагая ее исторической поэтике, изучающей эволюцию устойчивых формальных элементов поэзии, он ставит эту последнюю в функциональную зависимость от первой. Фактически только эту мысль и выражает для него классификация истории литературы, как одного из отделов истории общественной мысли.

Но само собой понятно, что и «содержания» художественных произведений

рассматриваются Веселовским в проекционном плане. Процесс их индивидуального созидания едва затрагивается им. В своих основных чертах они возникают в итоге коллективного творчества всего народа или определенной общественной группы и только остро осознаются, формулируются и воплощаются отдельной личностью в приспособляемые для этого поэтические формы, данные литературной традицией.

Таким образом, Веселовский, строго говоря, вовсе не отрицает ни абсолютной индивидуальности формы художественного произведения в ее конкретной целостности, ни роли гения в деле возникновения этой формы. Он только по своему понимает и то, и другое. Абсолютное своеобразие поэтической вещи определяется для него моментом сочетания нового содержания, подсказываемого поэту средой, с видоизменяемыми для его воплощения традиционными формами. И чем талантливее этот поэт, т. е. чем острее и проникновеннее восчувствует он новое, зарождающееся в сознании широких масс или отдельных слоев народа, чем искуснее он в комбинировании и сочетании устойчивых элементов формы, тем оригинальнее создаваемое им произведение, тем плодотворнее его роль в грядущем.

Методологическое значение такого по-

нимания художественного произведения и его генезиса заключается прежде всего в том, что оно позволяет историку литературы, минуя проблему индивидуального поэтического творчества, относительно которой Веселовский настойчиво провозглашает «ignorabimus!», изучать литературные факты в границах их данности поэту, прослеживать историческую судьбу отдельного художественного произведения и его формы и отыскивать основные моменты его содержания в их первоначальном виде в культурном сознании окружающей поэта среды.

VII.

Таким образом последовательное применение проекционного метода ставит перед историком литературы следующие задачи: во первых, выяснить генезис художественного произведения, как сложного сочетания данных в литературном предании форм с содержанием, являющимся отблеском новых идейных движений, совершающихся в широких массах; во вторых, проследить его историческую судьбу, т. е. те изменения, которые оно испытывает, бытуя из века в век в народном сознании; в третьих, описать эволюцию формальных элементов в связи с приливом нового содержания; и, наконец, в четвер-

тых, вскрыть генезис поэзии, как совокупности объективно данных фактов эстетического порядка, из предшествующих ей фактов вне эстетического ряда. Все эти вопросы поставлены в трудах Веселовского, и для многих из них, если не найдены окончательные ответы, то, по крайней мере, намечены пути правильного разрешения.

Что касается генезиса отдельного художественного произведения или известной группы их, объединенной по тем или иным общим признакам, то здесь историку литературы может представиться два случая—первый, когда художественное произведение тесно связано с личностью отдельного автора, т. е. непосредственно предстоит историческому познанию, как продукт индивидуального творческого акта, и второй, когда ни автор, ни точное время и обстановка создания не известны, когда оно дано в своем историческом бытовании. Первый случай имеет место в так называемой индивидуальной поэзии, второй—в народной словесности и анонимной и полуанонимной литературе. И совершенно ясно, что конкретные приемы исследования в обоих случаях будут различны.

Если произведение прикреплено к своему автору, то здесь первой задачей историка, опирающегося на проекционный ме-

тод, явится истолкование личности автора, как продукта окружающей среды. Личность должна быть спроецирована, словно на экран, на эту среду, и все содержание ее сознания должно быть понято, как факты культурного развития общества. Только при этом условии становится возможным объективировать и содержание художественного произведения, т. е., устранив момент индивидуального творчества, связать его непосредственно с объективно данными явлениями духовной культуры.

Исследованиям такого рода, построенным или в направлении от анализа мировоззрения поэта к общим настроениям среды, или же от изучения среды к характеристике личности, посвящен целый ряд работ Веселовского. Сюда можно отнести большинство его работ по итальянскому Возрождению [1]); далее ряд небольших этюдов и библиографических заметок по европейскому ренессансу вообще [2]) и, наконец,

[1]) Il paradiso degli Alberti. Bologna, 1867—68. (Вилла Альберти. М. 1870); ряд этюдов о Данте, начиная с 1859 г.; Из истории развития личности (1872 г.); Из поэтики розы (1898 г.) и т. д.; Боккачьо, его среда и сверстники. 2 т. Спб. 1893—94; перевод Декамерона (1891—96 г.); Петрарка в поэтической исповеди (1905 г. отчасти) и пр., и пр.

[2]) Новые книги (о работах Женэ о Шекспире и Флери о Рабле) 1877 г.; Рабле и его роман (1878 г.); Роберт Грин и его исследователи (1879 г.) и т. д., и т. д.

великолепную монографию о Жуковском и серию публикаций по новой русской литературе [1]).

Все эти работы, по необходимости имеющие в значительной мере культурно-исторический характер, пытаются определить творческую личность, как продукт определенной культурной среды (монографии о Боккачьо, этюды о Данте, Раблэ и пр.) или же вскрыть характерные особенности известной культурной эпохи, чтобы на этой почве истолковать гениальный почин (Вилла Альберти, Женщина и старинные теории любви, Поэтика розы и пр., и пр.). Благодаря этому, Веселовский получает возможность объективного анализа художественного произведения в его со-

---

[1]) В. А. Жуковский. Поэзия чувства и сердечного воображения. Спб. 1904 г.; ряд статей о Лермонтове, Жуковском, братьях Тургеневых и пр. Общую библиографию трудов А. Н. Веселовского см. у П. К. Симони. К сорокалетию учен. литер. деятельности А. Н. Веселовского. Спб. 1906 г.; перепечатано с дополнениями и поправками в брошюре «Памяти и пр.» П. 1921 г.; см. также Матерьялы для биографич; словаря д. чл. академии наук, Т. I. (А—Л.). П. 1915 г. Краткий обзор трудов Веселовского, см.: ак. И. Н. Жданова: «О трудах А. Н. Веселовского. Собр. Соч., т. II, стр. 383—396; более обширную, но, к сожалению, мало удовлетворительную общую характеристику научн. деятельности Веселовского см. у Н. Трубицына: А. Н. Веселовский, Изв. II отд. И. А. Н., т. XII, пр. 3, стр. 1—50.

ставных элементах на фоне широких идеологических движений, с одной стороны, и общей эволюции литературных форм — с другой.

Но при этом любопытно отметить, что именно ренессанс был любимым объектом культурно-исторических розысканий Веселовского. И это совершенно понятно. Помимо прямого влияния его московского учителя, пр. Кудрявцева [1]), тут, конечно, играло огромную роль то обстоятельство, что как раз литературный материал Возрождения особенно благоприятен для исследований этого рода [2]). Ведь уже само название «возрождение» показывает, что здесь историк литературы имеет дело прежде всего с какими-то старыми умственными и художественными течениями, заглушенными на время иными явлениями духовной культуры и возрождающимися к новой жизни в общественном и индивидуальном сознании. В силу этого генезис отдельных идейных и поэтических формул вскрывается здесь сравнительно легко, и разложение художественного произведения на объективно данные составные элементы напрашивается, так сказать, само собой.

С этой точки зрения высоко характерен и выбор Жуковского для монографии по

---

[1]) Ср. Ф. А. Браун, op. cit, стр. 77—78.
[2]) Ср. Е. Аничков, op. cit, стр. 90—92.

новой русской литературе. Ведь именно в поэзии Жуковского рецепция определенных западно-европейских литературных направлений выступает особенно рельефно, так что и здесь выслеживание отдельных тем и форм, как объективно данного поэту материала, не представляет особого труда.

Вообще даже беглый просмотр исследований Веселовского, посвященных историческому разбору отдельных поэтов и целых эпох литературного развития, невольно создает впечатление, что он инстинктивно искал такого материала, который был бы особенно благоприятен для применения проекционного метода и прежде всего для рассмотрения процесса художественного творчества в границах обще-культурного и специально поэтического предания.

Вторую группу трудов Веселовского составляют розыскания в области генезиса таких художественных произведений, которые не связаны с именем определенного автора, но исследователю даны в своем историческом быту. Здесь вопрос о личности поэта и конкретном процессе индивидуального творчества устраняется сам собой за отсутствием фактических сведений, и литературный памятник естественно поставлен в связь с объективными данными соответствующей культурной эпохи. Именно к этой группе можно отнести многочислен-

ные исследования Веселовского по народной поэзии и анонимной и полуанонимной средневековой литературе, поскольку в них идет речь о процессе образования на исторической почве тех или иных литературных памятников (исследования о былинах, духовных стихах, легендах и житиях, о сказках и фаблью и пр., и пр.) [1]).

Но с работами этого типа не следует смешивать тесно с ними соприкасающихся, но все же отличных от них разысканий, посвященных выяснению исторических судеб отдельных произведений и целых их циклов. Так, например, очерки о «Южно-Русских былинах» ценны, прежде всего, тем, что здесь приподымается завеса над сложным вопросом *об образовании* этих побывальщин в определенных исторических условиях; с другой стороны, в классической диссертации: «Славянские сказания о Соломоне и Китоврасе» [2]) центр тяжести лежит *в истории странствий* по различным странам

---

[1]) Опыты по истории развития христианской легенды. I—VI, 1875—77 г.; Разыскания в области русских духовных стихов. 6 в. 1879 — 1891 г.; Южно-русские былины. 1881—84 г. Мелкие заметки к былинам, в. I—V (1885—96 г.); и ряд статей и заметок о составе разнообразнейших литературных памятников русской и европейской литератур.

[2]) Славянские сказания о Соломоне и Китоврасе и Западные легенды о Морольфе и Мерлине. Спб. 1872 г.

света старинных сказаний. Существует целый ряд художественных произведений (не сюжетных и идеологических схем, но их эмбриональных сочетаний), которые, как таковые, вечно бытуют в литературах различных народов, вполне оправдывая свое имя «бродячих»; история этого бытования составляет предмет особых историко-литературных изучений. Этим типично бенфеевским темам Веселовский уделяет очень много внимания; кроме указанной выше докторской диссертации, сюда можно причислить огромное количество работ по истории отдельных сказаний, легенд, апокрифов, повестей и романов, где выясняется их прародина и история их литературного распространения.

Переплетаясь с разысканиями по сюжетологии, исследования этих двух групп представляют главную массу ученого наследства Веселовского. Все эти вопросы решались им в чрезвычайно широком масштабе, с привлечением обильнейшего материала из самых разнообразных источников. Обладая исключительным знанием памятников не только европейской и византийской, но и всех славянских литератур, Веселовский в этом отношении стоял в гораздо более выгодном положении, нежели большинство его русских и заграничных товарищей по науке. Избегая туманных экзегез общего характера и стре-

мясь к истолкованию литературных явлений на исторической почве, он ставил своей задачей «объяснить жизненное явление прежде всего из его времени и из той самой среды, и лишь тогда раздвигать границы сравнения, когда ближайшие условия не дают удовлетворительного ответа» [1]). Благодаря этому большая часть относящихся сюда работ, несмотря на смелость их сопоставлений, носит печать глубокой трезвости и критической осторожности. Отсюда их огромное значение именно для истории литературных памятников, их датировки и объективного генезиса, взаимных влияний и странствий; конечно, не одна из них уже сейчас нуждается в существенных поправках, но все же в той карте течений европейского литературного моря, которую составят когда-нибудь историки литературы, очень многое будет исполнено по мастерским чертежам Веселовского.

А в то же время рядом с исследованиями этого типа он неустанно ведет разыскания в более тесной области истории формальных элементов поэзии, шаг за ша-

---

[1]) Ср. замечания ак. А. И. Соболевского в крит. разборе Ист. русск. этнограф. А. Н. Пыпина в Ж. М. Н. Пр. за 1891 г., II, 426 — 30. Ср. также рецензию Ф. И. Буслаева на «Славянские сказания о Соломоне и Китоврасе» в Отчете о XVI-м присуждении наград имени гр. Уварова, 36 ст.

гом разрабатывая сложнейшие вопросы происхождения поэтических жанров, сюжетных схем и основных формул стиля и языка.

Знаменитая, не раз обсуждавшаяся в древней и новой поэтике, эстетике и так называемой теории словесности, *проблема истории жанров* очень рано начинает интересовать Веселовского. Правда, он остерегается преждевременно опубликовать результаты своих изучений, быть может, именно из-за исторической запутанности вопроса, но уже с конца 70-х годов он делает ее предметом своих университетских курсов, строго отличая теорию развития поэтических рядов вообще, тесно связанную для него с проблемой происхождения поэзии, от истории отдельных жанров по эпохам и странам. Только в 1886 году он решается открыто формулировать свои взгляды на этот вопрос в знаменитом предисловии к очеркам «Из истории романа и повести». Позднее он подробнее разовьет эти взгляды в своем суммарном опыте исторической поэтики.

Но еще раньше, чем поэтикой жанров, заинтересовался Веселовский историей сюжетов. Этой теме посвящена одна из его первых работ на итальянском языке: «Novella della figlia du re di Dacio». (Pisa, Nistri, 1866 г.), а затем разработка истории сюжетов проходит красной нитью через всю его науч-

ную деятельность, подготовляя материал для оставшейся незаконченной соответствующей части общей поэтики. И чрезвычайно интересно следить за тем, как сюжет, который первоначально смешивался с тематическим содержанием художественной вещи, а то и с самим эмбриональным поэтическим произведением, постепенно освобождается в понимании Веселовского от всех посторонних примесей, рассматриваясь в последних его работах уже как одно из слагаемых формы.

Таким образом, только один отдел исторической поэтики—проблема поэтического языка—вошел в круг его изучений сравнительно поздно. Посвященные этому вопросу отдельные этюды начинают появляться в различных журналах приблизительно со второй половины 90-х годов [1]). Отыскать объяснение этому факту не трудно. Вопрос об основных элементах поэтического языка, их генезисе и исторических судьбах является одним из самых сложных в науке. Здесь не только не накоплено достаточно материала, но до сих пор не установлены и самые приемы анализа стиля художественного произведения. Отдельные формулы с трудом поддаются выделению из целого, общепризнанной классификации

[1]) Впрочем основные формулы будущих этюдов по вопросам стилистики начинают встречаться в университетских курсах В. уже начиная с 80-х годов.

их не имеется, и исследователю приходится двигаться наугад, опираясь на свой собственный опыт и подымая еще никем не обработанную новь. Такое именно впечатление — чего-то от начала до конца созданного самим Веселовским—производит, например, его поистине гениальный этюд о «Психологическом параллелизме».

Таким образом, научные труды Веселовского разбиваются приблизительно на шесть отдельных групп: I-ую, где в центре стоит анализ личности поэта, как отблеск широких общественных движений и характеристика среды; II ую, где та же, в сущности, работа производится над отдельным произведением при выяснении его образования из отдельных, объективно данных элементов; III-ю, где прослеживается историческая судьба этих произведений; IV-ую, трактующую о происхождении и дальнейшей истории поэтических жанров; V-ую, посвященную вопросам сюжетологии, и, наконец, VI-ую, обсуждающую вопросы поэтического языка и простейших стилистических приемов.

Конечно, эти вопросы не все сразу вступили в сферу научных разысканий Веселовского и были осознаны им в полном своем объеме; внутренняя сущность некоторых из них выяснилась для него сравнительно поздно. Но все же, взятые в своей совокупности, труды эти представляют

стройную систему историко литературного знания, свидетельствующую о каком-то великом замысле гениального ученого и построенную целиком при помощи проекционного метода: с разложением индивидуального содержания сознания творческой личности на объективные явления окружающей его культурной среды, а отдельного художественного произведения на его составные остойчивые элементы, пребывающие в литературном предании. В силу этого различные отделы этой системы находятся в неразрывной связи друг с другом: подобно тому, как нельзя понять концепции исторической поэтики Веселовского, не приняв во внимание его культурно-исторических построений, точно так же и в этих последних многое останется неясным вне связи с его учением о поэтической форме и её элементах.

Поэтому нельзя не признать ошибочной точку зрения, которая противополагает историческую поэтику Веселовского остальным его трудам, чтобы вслед затем говорить об его эволюции от культурной истории к истории форм [1]). Сам Веселовский

---

[1]) Наиболее решительно эта точка зрения формулирована пр. А. Евлаховым (см. выше стр. 70) и ак. В. Н. Перетцем в его речи «От культурной истории — к исторической поэтике», читанной в публичном заседании I отд. Рос. А. Н. См. «Памяти и пр.», стр. 35—42.

всегда был далек от отождествления истории литературы с исторической поэтикой, и утверждать это—значит донельзя упрощать его историко-литературную схему. Его историческая поэтика отнюдь не явилась в результате отказа от первоначальных взглядов на задачи истории литературы, но органически выросла на почве этих взглядов, как итог сложнейших изучений, в которых не малую роль играл и культурно-исторический анализ литературных памятников. Мы уже указали, что значительная часть ее «вопросов и ответов» была поставлена Веселовским в порядок его трудового дня гораздо раньше того момента, с которого яко бы началась эволюция его общих точек зрения. С другой стороны, даже беглого просмотра «Трех глав»... и «Поэтики сюжетов» достаточно для того, чтобы убедиться, в каком плане Веселовский изучал эволюцию поэтических форм и почему он не мог обойтись без культурно-исторических объяснений: проспект последних глав неоконченной поэтики сюжетов говорит об этом достаточно ясно.

Не взгляды Веселовского эволюционировали (хотя в этом и не было бы никакой беды): — по мере накопления материала все шире и шире развертывалась его историко-литературная система. Строго последовательное, опирающееся на объективный научный метод, изучение литературных па-

мятников ставило перед ним все новые и новые вопросы, в связи с которыми намечались новые отрасли науки—целые самостоятельные дисциплины, и в качестве одной из таких дисциплин появилась на свет и его историческая поэтика. Суть дела заключалась в постепенном развертывании той науки, которую он строил, а не в эволюции общих предпосылок.

Выше мы попытались наметить основные методологические принципы этой науки и, исходя из них, дать хотя бы приблизительную классификацию бесчисленных трудов Веселовского. Теперь нам предстоит перейти к разбору их по содержанию. Само собой разумеется, что выполнение такой задачи в ее полном объеме возможно лишь усилиями ряда специалистов. Но даже оставаясь в пределах досягаемого, по ограниченности места, мы будем в состоянии только в самых общих чертах охарактеризовать некоторые из самых типичных его построений.

VIII.

Переехав в 1864 г., после окончания командировки, из Праги в Италию, Веселовский целиком погрузился в изучение итальянского Возрождения. Работая в библиотеках Милана, Пизы, Болоньи, он мало по малу завел знакомства среди итальянских ученых, а после опубликования ряда

работ на итальянском языке, и сам приобрел среди них некоторую известность. Явилась «возможность (и идея)» прочно устроиться в одном из местных университетов. Италия, которую он так любил, еще раньше, чем даже ее увидел, могла стать для него новой родиной. Естественно, что это обеспокоило его московских друзей из старшего университетского поколения; Буслаев и Леонтьев стали усиленно звать его обратно в Москву, обещая доцентуру до сдачи экзамена. К счастью для русской науки, Веселовский склонился на их убеждения и, побывав еще раз в Германии и съездив в Лондон для работы в Британском музее, осенью 1868 года вернулся в Москву. Здесь, однако, его ждало некоторое разочарование: штатного места ему не дали, а предложили пока что, до сдачи экзаменов, читать в университете частным образом. Веселовский отказался от этого, не желая себя «связывать», и, защитив в 1870 г. диссертацию, принял предложенную ему через пр. Ор. Миллера штатную доцентуру по истории всеобщей литературы в С.-Петербургском Университете. С этих пор Веселовский навсегда прикрепляется к Петербургу и чрезвычайно быстро—в какие-нибудь десять лет — проходит весь служебно-научный стаж вплоть до избрания в ординарные академики (4/XII—1881 г.). Его жизнь протекает спокойно и ровно, без каких-

либо выдающихся событий и потрясений—прекрасная, трудовая жизнь ученого, рано нашедшего свое призвание и очень быстро оцененного по достоинству собратьями по науке и всем обществом. Ее главное содержание—напряженная научная работа, а ее события—разочарования и достижения на путях к истине, счастливые находки и открытия, постоянное чередование тем и вопросов систематических исследований.

Один из таких перебоев в научных интересах Веселовского совпадает с его возвращением в Россию: специально итальянские изучения отходят на задний план, и он снова вступает в круг тех проблем и вопросов древне-русской и вообще славянской литературы, в котором он вращался студентом, занимаясь у Буслаева и Бодянского. Правда, он и заграницей не терял из виду славянской филологии, но теперь он надолго и всецело погружается в нее, выпуская одно за другим ряд капитальных исследований.

Мы уже неоднократно подчеркивали, что руководящим методологическим принципом Веселовского являлось генетическое соотнесение друг к другу разнообразных литературных фактов. Этим определялся и характер его исследования по русской народной словесности и древней письменности. В то время, как одни из русских ученых пытались истолковать соответ-

ствующие явления при посредстве мифологической экзегезы, а другие стремились отыскать в них отражение исторической действительности, Веселовский сразу же резко поставил вопрос об их литературном составе. Каждый литературный факт, будь это произведение народной словесности или старинной письменности, должен, прежде всего, изучаться в своей собственной специфически литературной среде, т. е. в окружении тех письменных памятников или устных преданий, которые могли быть известны его творцу и выяснить эту среду — первая конкретная задача историка литературы. Нельзя браться за истолкование былины на почве древнейшего мифотворчества или же искать каких-либо исторических фактов в сказании, не зная наперед, не вошли ли в их состав бродячих сюжетные и тематические схемы из чужих литератур. То, что предстоит наивному взору, как целостное произведение народного творчества, легко может оказаться своеобразным mixtum compositum из формул и схем различного времени и происхождения; так, например, в основу летописного сказания о походе Аскольда и Дира на Царьград легло несомненно византийское житие Василия Нового [1]), одним из

[1]) Видение Василия Нового о походе русских на Византию в 941 году. Ж. М. Н. Пр., 1889 г., № 1, стр. 80—92.

источников былины о Даниле Ивановиче, записанной на севере, послужила книжная легенда о последнем императоре (Откровение Мефодия Памирского) [1]), а знаменитый стих о «Голубиной книге», в котором долгое время видели непреложный след древнейшего славянского язычества, оказался сложной литературной композицией: «не только в его содержание вошло много богомильских апокрифов (Иоаннова книга, Сказание о Крестном древе, о Соломоне и Китоврасе, Видение Исайи и т. п.), но и весь замысел и расположение частей отразили на себе древнюю книгу Иоанна, столь любимую Богомилами» [2]).

В разысканиях этого типа—величайшая заслуга Веселовского перед русской филологией. Именно ему, больше чем кому-либо другому, древняя русская литература обязана тем, что она стала изучаться, как литература, не в плане первобытного мифотворчества или исторических источников, а на фоне литературной же традиции, в связи с литературными памятниками других народов, в широких рамках международного литературного общения.

---

[1]) Ср. Опыты по истории разв. христ. легенды, гл. I (Ж. М. Н. Пр., 1875, IV 283—331) и Южно-Русские былины (сб. отд. Р. Яз. и Слов. И. Ак. Н. 1881 г. III. XXII, № 2, стр. 7—12.

[2]) Слав. сказ. о Солом. и Китовр., П. С. Соч., Т. VIII, в. I, 211—12.

Но при таком подходе к изучаемому материалу первым вопросом, над которым приходится задуматься исследователю, является вопрос о путях распространения литературных памятников, устойчивых литературных схем и формул. Направление этих путей в известной мере было уже выяснено Бенфеем, и Веселовскому оставалось лишь подвергнуть его выводы критической проверке и по мере возможности дополнить их более конкретными указаниями.

Этой теме посвящена его первая крупная работа, построенная в большей части на славянском материале: «Славянские сказания о Соломоне и Китоврасе и западные легенды о Морольфе и Мерлине». Взяв определенный цикл древних сказаний, очень удобный тем, что его явное отражение можно найти в литературах целого ряда восточных и европейских народов, Веселовский пытается вскрыть основные пути литературного распространения этой группы легенд. Ее основу образует своеобразная свита сказаний очень древнего индийского происхождения: Vicramacaritra—Приключения Викрами или Тридцать два рассказа о троне Викрамадитьи. В своем первоначальном виде памятник этот почти не сохранился, но его основные черты в известной мере реконструируются по древней монгольской ре-

цепции: Арджи-Борджи. Выяснив, таким образом, общий характер первой редакции памятника, Веселовский доказывает затем наличие этого цикла сказаний в талмудическом предании о Соломоне, устанавливая, как весьма существенную поправку к Бенфеевской теории, факт древнего литературного общения народов Средиземноморского бассейна с Индией, отчасти через посредство «легенд Ирана и учения парсизма». Этим определяется первая посредствующая форма перехода древнего иранского памятника на европейскую почву: она дана в талмудической редакции с приурочением к Соломону. В дальнейшем судьба цикла двоится: с одной стороны, талмудический извод переходит в мусульманские, арабские сказания, отчасти и через них перекидываясь в Западную Европу,—с другой стороны, еще раньше получает широкое распространение в древнехристианском апокрифе и литературном творчестве христианских сект и ересей, вместе с ними вливаясь в культурный обиход Запада. Там в силу общих исторических условий эти сказания получают особую переработку, образуя самостоятельную, отличную от византийско-славянской, рецепцию, последние отражения которой Веселовский находит в знаменитой теме об Артуре и Мерлине, в романах Круглого стола.

Такова в общих чертах схема движения. В конце концов мы имеем: древне-индийский прототип; древнюю монгольскую рецепцию, распространяющуюся далеко на Восток и отраженно влияющую на Запад; древнюю же еврейскую переработку—в легендах о Соломоне, возникшую частью через прямое общение с Индией, частью при посредничестве Ирана; далее преломление талмудической переработки в мусульманской арабской литературе, а еще ранее в христианском апокрифе и сказаниях еретиков: переход этой посредствующей формы на Запад, и, наконец, окончательную кристализацию Византийско-славянской и весьма модифицированной западно-европейской редакции.

Мы видим, что по сравнению с Бенфеевским построением схема чрезвычайно усложнилась. Выдвинут на передний план факт древнего литературного общения Средиземноморья с Индией; выяснено огромное значение Византии, тогда еще мало оцененное, как литературной посредницы между Востоком и Западом; в лице балканских славян-еретиков указан один из крупных агентов распространения христианизированных восточных сказаний в Европе [1]).

[1]) Значение балканских еретико-богумилов, по справедливому указанию Буслаева, даже преувеличено.

В итоге Веселовский получает определенные указания, в каком направлении должно итти исследование литературного состава русской народной поэзии и древней письменности; это не общие рассуждения на тему о Царьграде и братьях славянах, но опирающееся на тщательный анализ фактов описание конкретных путей проникновения в русскую литературную стихию схем и формул из чужих литератур. Основываясь на результатах такого исследования, уже можно до известной степени ориентироваться в сложнейшем материале анонимных памятников и постепенно, шаг за шагом, выяснить, что именно попадало к русским и как перерабатывалось в их творческом сознании. Разысканиям такого рода в научной деятельности Веселовского отведено огромное место; исследования литературного состава русских легенд, духовных стихов, житий и былин тянутся на протяжении многих лет в различных научных изданиях, образуя главный фонд его трудов в области славянской филологии.

Не имея никакой возможности дать хотя бы самый краткий обзор содержания всех этих работ, остановимся лишь на наиболее замечательных из них.

Посмотрим, прежде всего, как ставился Веселовским вопрос о русском героиче-

ском эпосе [1]). К древне-мифическим чертам его он относился очень подозрительно; для него уже очень рано стало совершенно ясно, что следы мифотворчества в дошедшем до нас героическом эпосе христианских народов нередко являются отнюдь не остатками древнего дохристианского мифа, но, обратно, народным претворением христианских образов. «Скотий бог Волос мог так же естественно выработаться из св. Власия, покровителя животных, как, по принятому мнению, св. Власий подставиться на место коренного языческого Волоса». Для этого достаточно было особого склада мысли, никогда не отвлекавшейся от конкретных форм жизни и всякую абстракцию низводившей до их уровня. Если в такую среду попадает остов какого-нибудь нравоучительного аполога, легенда, полная самых аскетических порывов, они выйдут сагой, сказкой-мифом; не разглядев их генезиса, мы легко можем принять их за таковые [2]). Таким образом выяснение их развития из первоначальной формы является насущной задачей исследователя. Но каким

---

[1]) Кроме указанных выше работ ср. сюда этюд: Beitrage zur Erklarung des russischen Heldenepos, Arm. f sl. Philol. III, 549–93. Для последующего излож. см. М. Сперанский. Русская устная словесность, М. 1917 г., 104—109. («А. Н. Веселовский»).

[2]) Славянские сказания о Солом. и Китовр. op. cit., 11.

образом можно реконструировать эту первоначальную форму? Для этого Веселовский, опираясь, в конце концов, на сравнительный метод, прибегает к следующему замечательно остроумному приему. Как известно, былины сохранились по преимуществу на севере; между тем по содержанию они зачастую приурочены к русскому югу. Отсюда ясно, что когда-то они были и там, и, быть может, их настоящей родиной нужно считать именно южнорусские области. Но там их сейчас нет. Однако, следы их остались в малорусском фольклоре. Выделив, при помощи сопоставления с северными эпическими циклами, былинный элемент из этого фольклора, мы получим как бы две версии русского героического эпоса: северную, стройно развившуюся, повидимому, в более позднее время уже на литературной почве, и южную, дошедшую до нас только в отрывках и намеках. Сопоставив обе эти версии, подобно тому, как лингвист сопоставляет два наречия одного и того же языка, мы можем,—правда, с большим трудом—подняться до восстановления их древнейшего общего предка. Эту работу и производит Веселовский. Путем тщательного анализа он вскрывает отражение былинного эпоса в малорусской сказке, исторической и в особенности обрядовой песни, выговоре, поговорке и т. д., устанавливая

факт древнего существования былин на юге. А одновременно с этим идет и систематический анализ их литературного состава; для многих из былин приводится множество византийских, славянских и западно европейских параллелей, взятых из самых разнообразных источников; иногда эти параллели—остаются в пределах простого сопоставления: Веселовский как бы отказывается сделать из них какой-либо окончательный вывод; в других случаях—и гораздо чаще—на основании их вскрывается литературный источник той или иной былины или даже целого былинного цикла. Так, например, превосходное исследование: «Былины об Иване Гостинном сыне и старо-французский роман об Ираклии» [1]), где дан широкий сравнительный анализ русского былинного цикла и западно-европейского литературного памятника, вполне убедительно доказывает существование единого византийского предка этих произведений, в виде какого-то эпического сказания, различные редакции которого легли в основу русской былины и французского романа [2]). Таков же сравнительный разбор былин о Сауле Леванидовиче и греческой песни об Артуре», в итоге которого Веселовский приходит к

[1]) Южно-русские былины (IV) Сб. II, отд. Р. А. Н., т. XXXVI, № 3, стр. 37.

[2]) Там же, стр. 66.

выводу, что «за былиной о Сауле Леванидовиче скрывается оригинал какой-нибудь греческой «народно-эпической песни, близкой по типу к песне об Артуре, а также воспевавшей битвы юного храбреца с малоазиатскими исконными врагами Византии» [1],—таков же результат обследования былинного цикла о Дюке Степановиче, в котором прослеживается отражение славянского перевода Византийской повести о чудесах богатой Индии («Сказание об Индийском царстве») [2] и т. д., и т. д. Шаг за шагом, анализируя материал малороссийского фольклора, сопоставляя его с северной былиной и систематически пользуясь разнообразнейшими западными параллелями, Веселовский вскрывает литературный состав русского героического эпоса, восстанавливает нередко его древнейшие схемы и, опираясь на эти данные, выясняет исторические судьбы отдельных былинных схем, указывая, как в процессе своего бытования они распадались на более мелкие схемы или, напротив, складывались в сводные былины, облеплялись новым литературным материалом, спаивались между собою, образуя нередко урод-

---

[1]) Там же (III), стр. 35.

[2]) Там же. VI: «Дюк Степанович и Западные параллели к песням о нем» («Хождение Карла Великого»). Стр. 125—254. См. также 237—38 стр.

ливые сочетания и видоизменяя друг друга до полной неузнаваемости...

Былина ожила в руках Веселовского. Из какого-то косного застывшего образования, крепко накрепко привязанного к темному мифу или историческим фактам, она превратилась в более подвижное по своей основе литературное произведение с судьбой, исполненной неожиданных превращений и бесконечных странствий.

Но ту же работу произвел Веселовский и для русского духовного стиха, легенды, апокрифа и многих отдельных памятников нашей древней письменности [1]). Он не только сумел во многих случаях наметить их древнейшую форму, вскрыть их иноземные источники, связать их с аналогичными произведениями других народов, но и посвятил много внимания самому образованию духовного стиха на русской почве. «Выяснив ближайший источник того или другого духовного стиха, он видит, что этот духовный стих распадается на целый ряд отдельных мотивов, т. е. представляет сложный организм — соединение мотивов, причем эти отдельные мотивы нам часто хорошо знакомы в иных сочетаниях, в иной обстановке, встречаются в иных про-

[1]) См. весьма содержательный обзор Ак. А. И. Соболевского: «А. Н. Веселовский, как деятель по истории древне-русской литературы»: «Памяти» и пр., стр. 1—12.

изведениях русской и мировой литературы; и он обращается к истории жизни отдельных этих мотивов. Эта история и должна ответить на вопрос о происхождении данного стиха и в то же время дать возможность проследить самую историю сложения стиха...» [1]).

Сюда относятся замечательные исследования духовных стихов, легенд и апокрифов: о Голубиной Книге, Крестном Древе, Св. Граале, Судьбе-Доле, о св. змееборцах—Георгии Победоносце, Феодоре Тироне и Михаиле из Потука, об Илье Громовнике, Параскеве Пятнице, царевиче Иосафе, о колядках и пр., и пр.

В соединении с указанными выше работами о русском героическом эпосе, разыскания эти не оставляют, кажется, неисследованным ни одного темного уголка в древне-русской литературе. А если прибавить сюда еще труды Веселовского в области истории романа и повести, то картина литературного движения в древней Руси окажется намеченной почти во всех направлениях. Впрочем, научное значение этих работ лежит не столько в описании генезиса определенных памятников, на Византийско славянской и частью западно-европейской почве, сколько в дальнейшей конкретизации путей распространения литературных

[1]) М. Сперанский, Op. cit., стр. 108.

произведений. «Исследование Веселовского,—замечает академик А. И. Соболевский,—дало блестящий результат: оно установило литературное общение Балканского полуострова и древней Руси с Италией и вообще романским Западом, повидимому, через далматинских или боснийских сербов, среди которых было достаточно распространено знание латинского и итальянского языков [1]). Таким образом, здесь были даны дополнения и поправки к выводам докторской диссертации, и вопрос о «посредниках» между Востоком и Западом получил новое, весьма интересное освещение.

Решение же этого вопроса было чрезвычайно важно для Веселовского не только при его разысканиях в сфере славянских литератур, но—быть может еще более—в деле изучения западно-европейского литературного развития. Мы уже приводили примеры тому, как параллелизация славянского памятника с западным открывала иногда оставшийся неизвестным протопип этого последнего на византийской почве. Но этим значение славянского материала для построения литературной истории Запада отнюдь не исчерпывается. Дело в том, что именно в славянских изводах до нас дошли древнейшие формы отдельных

[1]) А. И. Соболевский, op. cit, стр. 80.

произведений, подвергшиеся на Западе существенной переработке; благодаря этому славянская рецензия имеет огромное значение в области реконструкции первоначальных форм западной версии вообще. С другой стороны, ценность славянских источников для истории всеобщей литературы должна была особенно возрасти для ученого с того момента, когда для него начали выясняться все размеры византийского влияния на Запад. Ведь как раз славянские литературы сохранили в своих переводах и переделках много такого из византийского наследства, что почти без следа исчезло у себя на родине. Поэтому они являются незаменимым источником для истории литературного развития Византии, а в связи с этим и всего Запада.

Веселовский очень быстро по достоинству оценил все значение этого факта и широко использовал свои обширные знания по славистике для анализа западноевропейских литературных памятников. Потому что, увлекаясь сложными проблемами устной и письменной литературы славян, Веселовский никогда не забывал и о западных интересах всеобщей литературы. Он не только использовал западные памятники для исторического анализа славянских, но и обратно, очень часто искал у последних помощи для истолкования первых. Уже в отношении целого ряда его

работ, посвященных по виду исследованию русского эпоса, легенды или духовного стиха, подчас бывает трудно решить, для которого из членов сравнения—западного или русского—они имеют больше значения; но одновременно с этими «нейтральными» работами в тех же разысканиях о духовных стихах, а в особенности в «опытах по развитию христианской легенды», встречаются отдельные этюды, где славяно-русские памятники являются бесспорно только подсобным материалом при анализе западно-европейских. А рядом с ними непрерывной нитью вьются и отдельные очерки по литературной истории западного средневековья и Возрождения, то ли в форме специальных этюдов, посвященных тому или иному вопросу (проблеме св. Грааля, европейской сказке, отражению древней легенды у Данте и пр.), то ли в виде обширных рецензий за труды западных ученых,—одна из излюбленных Веселовским форм высказывание своих собственных научных воззрений. И среди этих работ едва ли найдется хотя бы одна, которая не вносила бы самостоятельно нового в изучение западно-европейских литературных явлений, освещая их с самых неожиданных сторон и систематически связывая их с славянскими памятниками.

Этим как бы замыкается круг историко-литературных разысканий Веселовского.

От Византии, за которой он различал не только мир классической древности, но и темный образ Востока, через Балканы на запад и в Россию,—повсюду намечает он линии литературного взаимодействия различных культур и народов, связывая разрозненные историко-литературные данные в стройную научную систему.

Кто-то сказал про Пыпина—по поводу его диссертации о русских повестях,—что он «прорубил окно в Европу». Веселовский таких окон прорубил великое множество, и волны света со всех сторон хлынули в тогда еще полутемное здание русской литературы, озаряя ярким блеском хранившиеся там, веками накопленные богатства. А вместе с тем многое выступило на свет и у наших западных соседей, ибо в силу органической или исторической связанности культурного развития европейских народов судьба каждого из них может быть понята только на почве общих судеб всех, как некоторого единства.

Здесь находит свое полное оправдание термин «всеобщая история литературы». Для Веселовского в нем выражается прежде всего сознание того, что нет ни одного литературного памятника, ни одной формулы или схемы, которые были бы совершенно обособлены от других таких же памятников и формул, являясь продуктом замкнутого на самого себя, абсолютно

индивидуального творчества, в связи с чем выдвигается требование изучать литературные факты в плане их генетической взаимообусловленности, а следовательно и в плане их международного бытия. Конечно, работа историка-эволюциониста не может остановиться на этом моменте исследования; он стремится к обобщениям высшего порядка; но само собой понятно, что всякая попытка создания какой-либо общей схемы литературного развития возможна лишь на основе такого изучения отдельных памятников, их состава, истории и взаимовлияния.

IX.

Дело в том, что разыскания этого типа важны не только сами по себе—для раскрытия литературного генезиса и исторических судеб отдельных произведений, но и для установления главнейших моментов органической эволюции литературы вообще.

Мы уже указывали, что в вопросе о происхождении поэзии и «теории развития поэтических родов» Веселовского интересовало не столько описание конкретных исторических процессов, как таковых, сколько возможность формулировать общие законы литературного становления, т. е. выяснить типические формы куль-

турной среды, в которой развивается поэзия, и показать повторяемость некоторых процессов при дифференциации этой последней на поэтические виды. Но сделать это возможно лишь наперед зная, где мы имеем дело с фактами внутренне обоснованного органического процесса развития литературы, а где с явлениями, возникшими под влиянием внешних по отношению к этому процессу исторических факторов. Так, например, рассматривая как выражение органического становления историю русского эпоса, мы легко можем впасть в ошибку, отнеся на счет органичности то, что на деле является результатом вторжения в русскую литературную стихию чрезвычайно действенных византийских или восточных литературных образований.

Таким образом эллиминация литературных влияний является необходимой предпосылкой всякого анализа историко литературных фактов с точки зрения их органичности. Подобно тому, как разыскания в области объективно данного поэту материала его произведений ведут к выяснению тесных границ его личного почина, точно так же аналогичные изучения более широкого масштаба должны дать возможность отчетливее выделить органические моменты развития данной национальной литературы. Но в первом случае дело идет об установлении конечных *границ* науч-

ного исследования вообще, ибо индивидуальное творчество раз навсегда было признано непознаваемым, во втором, обратно: выделяемый материал органического литературного роста становится объектом особо тщательного анализа, потому что здесь на передний план выдвинуты не индивидуальные черты творческого процесса, но его типические, повторяющиеся формулы, так что все исследование направлено к построению известного обобщения [1]).

К этому обобщению и стремится Веселовский, когда он по мере накопления критически проверенного материала ставит вопрос о дифференциации поэтических родов, об историческом генезисе сюжетных схем и основных форм поэтического языка и даже творчества.

Но прежде чем перейти к изложению его взглядов в этой области, мы должны сделать маленькую оговорку. Мы уже указывали выше, что проблема происхождения поэзии рассматривалась Веселовским как проблема установления генетической связи между историко-литературными фактами вплоть до соотносения их с фактами вне-эстетического порядка, составляющими объект этнографического исследования. Соответственно этому строится им и опре-

[1]) См. выше стр. 48—49.

деление поэтического жанра. В отличие от большинства ученых, работавших в области исторической поэтики, Веселовский рассматривает поэтический жанр *не как особую форму художественного творчества или эстетико-философского миросознания*, классифицируемую на основе той или иной философской, эстетической или психологической теории, но как «*определенный тип*» *самого художественного произведения* [1]. В этом смысле для Веселовского нет иной классификации поэтических жанров, кроме классификации самих литературных памятников; такие термины, как эпика, драма, лирика, есть ничто иное, как обозначение известных групп художественных произведений. Отсюда некоторая неясность его формул: у него нельзя найти тех строгих и точных определений отдельных поэтических родов, какие имеют место в построении ученых, оперирующих с схемами гегелевской философии или вундтовской психологии. Но за то этим устраняется опасность превратить *историческую* поэтику в философский трактат, отвлеченную эстетическую конструкцию или очерк гипотетической истории того или иного цикла переживаний. Мысль исследователя все время остается прикованной к историко-литературным фактам, и речь идет только

[1]) Три главы, IV, Собр. соч., т. I, 286 и сл.

о том, чтобы показать, откуда и при каких условиях возникли выработанные, дифференцированные литературные памятники. Обобщение же достигается здесь лишь постольку, поскольку вообще возможна типизация этих последних.

Таким образом вопрос получает следующую форму. Исследование показывает, что источником поэзии было некоторое хорическое синкретическое действо. На этой почве можно отметить «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 эпику, лирику, драму; в каких отношениях станут они к той синкретической хорической поэзии, формы которой мы в праве считать древнейшими? *В какой последовательности развились они из этой протоплазмы, отвечая тем* или иным спросам бытовой или общественной эволюции?» [1]).

Первоначальное синкретическое действо состояло из сочетания орхестических движений с песней-музыкой и элементами слова. Формально организующим моментом этого сочетания был ритм; он объединял

[1]) Там же, стр. 286 (курсив наш).

как жест, так и примитивную мелодию и и случайный, импровизированный текст. Он же был и тем началом, которым обусловливается психо-физический катарзис действа. Последнее обстоятельство очень важно: им объясняется, почему именно поэзия, как искусство, выросла из этой «протоплазмы»: в психо-физическом катарзисе ритмического пляса—пения—сказа крылись зародыши последующего катарзиса эстетического.

На первых порах содержание этого действа находило свое выражение по преимуществу в движении, мимирующем то или иное событие, и в огромной эмоциональной насыщенности голосовой партии. Слово же было случайно песни, не крепко ей; весьма вероятно, что словесно-смысловой момент в древнейших формах хорического действа не играл почти никакой роли, так как оно возникло тогда, когда язык «еще не владел всеми своими средствами, и эмоциональный элемент был в нем сильнее содержательного». В силу этого весь поэтический текст сводился к восклицаниям, как выражению эмоций, да к «нескольким незначащим, малосодержательным словам, носителям такта и мелодий».

Строго говоря, здесь еще не было намека на поэзию; ее элементы появляются лишь позднее, когда, в связи с развитием языка, словесный ряд становится важней-

шим средством смыслового раскрытия действа. С этого момента слово начинает играть в нем весьма значительную роль и, развиваясь на почве ритмической структуры целого, создает те элементарные формулы и схемы, которые, ответив сначала в обряде религиозно-бытовому запросу, впоследствии составят исходный фонд поэзии, как искусства.

В итоге намечается следующая схема: древнейшее синкретическое действо с преобладанием мимирующего движения и примитивной мелодии, вызывающее явление психо-физического катарзиса; затем-то же действо, но превратившееся (в большинстве случаев) [1]) в обряд с осмысленным при посредстве слова содержанием; и, наконец, обособление из этого обряда и внеобрядовой песни-мелодии оформленных словесных образований, переживаемых уже в эстетическом плане.

Какова же была форма этих первоначальных поэтических произведений?

Или, точнее говоря, как объяснить форму фактически известных нам древнейших поэтических памятников из особенностей первобытного действа? Чтобы ответить на этот вопрос, Веселовский обращается к анализу структуры этого последнего.

[1]) Вне обряда остались, например, гимнастические, маршевые, рабочие песни, первоначально также с не крепким текстом. Там же, стр. 243.

Синкретическое действо было хорическим. На первых ступенях его существования хор — во всей своей совокупности и был вероятно единственным его исполнителем. Но по мере роста значения словесно-смыслового ряда такое положение становилось все более и более неудобным. Хор оказался неприспособленным для отчетливого выражения осмысленного сказа и выделил из себя одного или двух лиц, которым как бы поручалась в главном словесная партия действа. Так обособился внутри хора запевало-солист, корифей. «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».

Теперь словесная партия складывается из песни-речитатива корифея плюс припев или реплики хора. Когда эта песня окрепнет, и, главное, окончательно определится самостоятельный интерес к сказу, она выделится из действа. Певец начнет исполнять ее отдельно, но он унесет ее из хора целиком с рефреном и диалогом, выступая перед слушателями и со своей партией, и с партией хора, сказывая, припевая, мимируя.

Если в хоре выделялось два певца,—а

это особенно часто имело место при распадении надвое самого хора [1]),—тогда песня приобретала особый характер. Солисты могли вести между собой диалог, но могли совместно исполнять одну и ту же песню-сказ, «сменяя друг друга, подхватывая стих или стихи, вступая в положение, о котором уже пел товарищ, и развивая его далее». В этом случае певец, выступая вне хора, поведет сказ и за себя, и за партнера: его песня сложится «в чередовании строф, разнообразно дополняющих друг друга, с повторением стихов и групп стихов»

Так возникает первая песенная форма, строфическая или лишенная строф; она целиком создание хора, и все ее особенности обусловлены формальными особенностями хорической организации древнего действа. Это — так называемая *лиро-эпическая песня* во всей ее первоначальной «разбросанности»—с рефренами, повторениями и возвращениями. Ее остов образует повествовательная схема-сказ, но она несет в себе высоко напряженный заряд лиризма. Самый сказ, только недавно выделившийся из действа, еще имеет яркую эмоциальную окраску; сохранившийся припев или реплики хора прямо выражают чувство; резко-эмоционально, наконец, и

[1]) Дихория довольно обычна в обряде.

исполнение; песня ведется нервно, не в покойной связи, а в перебое эпизодов, с диалогами и обращениями. Эту песню можно найти повсюду, как древнейший памятник поэзии; Веселовский изучает ее, так сказать, почти in situ, еще только обособляющуюся из хора в фольклоре современных диких племен, в обрядовой традиции культурных народов и уже кристаллизовавшуюся в поэтическом предании (гомеровские гимны, shansons de toile, северные баллады); ее же он выделяет из позднейших органически либо литературно-искусственно сложившихся сводов.

Фиксировав, таким образом, основные черты древнейшей песенной формы, он следит за ее дальнейшей судьбой. Оторвавшись от хорического действа, лироэпическая песня после возникновения у народа «раздельной памяти прошлого» может укрепиться в народном сознании; дополняясь импровизацией, песня станет переходить из поколения в поколение, из рода в род, от одной народности к другой, не только как мелодия, но как сам по себе интересующий текст. Что же случится с нею в течение этих странствий?

Совершенно ясно, что прежде всего она потеряет ту эмоциальную жгучесть, какая отличала ее на первых порах. Ослабеет ее лирическая напряженность, а вместе с тем станут не крепкими целому все те ее

элементы (припевы, обращения и т. д.), в которых по преимуществу сосредоточивалось ее эмоциональное содержание; явится потребность упорядочить сказ, пожертвовав строгому и последовательному развертыванию повествования лирическими отступлениями, перебоями, обращениями и восклицаниями. А вместе с тем из песни выпадут и отдельные подробности далекого события; удержится лишь ее схематическая часть, общие положения и характерные черты героя. Песня пригладится, выровняется в своей форме за счет былого лиризма и обобщится по содержанию. В центре ее окажется типическая повествовательная схема.

А в то же время она подвергнется переработке в ином направлении. Народная память, удержав воспоминания только о некоторых героях и некоторых событиях, почему-либо особо ее поразивших, постарается приурочить именно к ним бытующие в народе песни. Процесс их *цикли-зации* начинается очень рано, опираясь либо на естественный принцип соотнесения к одному лицу или факту, либо—позднее—на генеалогический, либо — еще позднее—на искусственно-литературный.

Теперь певец уже не импровизатор: у него большой запас формул и схем; складывая сказ о новом герое или событии, он непременно использует этот запас; каждая

новая тема будет укладываться в старые привычные схемы; благодаря этому обобщение наличных в народном сознании песенных форм пойдет еще дальше. *Механическая работа народного предания* создает постепенно типические общие места содержания и столь же типические композиционные приемы и стилистические формулы. «Сложится прочная поэтика, подбор оборотов, стилистических мотивов, слов и эпитетов: готовая палитра для художника».

Перед нами *эпическая песнь*, где лирическое настроение почти замерло вместе с непосредственностью, а остался по преимуществу интерес к содержанию. Форма песни определяется уже требованиями последовательного сказа; она схематизирована, обобщена и постепенно циклизуется.

Так решается Веселовским проблема генезиса одного из литературных жанров—*эпоса*, наиболее подробно им разработанная. Посмотрим теперь, как отвечает он на вопрос о происхождении лирики и драмы.

Синкретическое действо насыщено чувством. Отвечая первоначальной потребности в психо-физическом катарзисе, оно и возникает прежде всего как эмоциональная реакция хора на какое-нибудь волнующее событие. Но эмоциональность его коллективна: хоровые клики, возгласы радости и печали и эротического возбу-

ждения в обрядовом действе или весеннем хороводе. Мы видели, что эти клики и возгласы, кристаллизуясь в рефрен, в коротенькие формулы, выражающие общие, простейшие схемы простейших афектов или в звенья диалогической переклички, остаются устойчивыми и в пору сложения песенного текста. Часть их закрепляется в лиро-эпическом построении или застывает в обрядовой связи, а часть, и притом весьма значительная, ходит отдельно, бытует в народном сознании, являясь словесной объективацией эмоционального отзыва коллектива на окружающий мир.

«Такими коротенькими формулами полна всякая народная поэзия, не испытавшая серьезных влияний художественной. Это— ходячие дву и четверостишия; последние распространены от Китая, Индии и Турции до Испании и Германии». Они – «зачаточные, формальные мотивы того жанра, который мы назовем *лирикой*». То, что известно под именем народной лирической песни, «ничто иное, как разнообразное сочетание этих же простейших мотивов, стихов или серий стихов: вы встретите их там и здесь как общее место: порой они накопляются без смысловой мотивировки, подсказанные мелодией и темпом, как во французских motetes, порой развиваются содержательно, один мотив вызывает другой, сродный, как рифма вызывает рифму.

Все это бывает связано незатейливо, диалогом, либо каким-нибудь положением: кто-нибудь ждет, задумался, плачет, зовет и т. п., и стилистические формулы служат к анализу психологического содержания: формулы печали, расставанья, привета, как в эпической песне есть формулы боя, столкновенья и т. д.; тот же стилистический Домострой».

В каком отношении находится хронологически примитивная лирическая песнь к эмбриональным формам эпоса? Ответить на этот вопрос довольно затруднительно, ибо «трудно представить себе черту раздела между ними при выходе из общего хорового русла». Тем не менее, нужно допустить, что лирическая формула, как словесная объективация субъективного чувства, требующая осознания хотя бы со стороны неопределенного коллективного я, появляется позднее эпической, в которой словесно объективируется содержание внешнего опыта; в этом смысле лирика так же прислонена к эпосу, как первоначальное выяснение «я» происходит путем «прислонения» к миру лежащей вне его объективности.

Выражая собой несложные ощущения коллективной психики, эта первобытная лирика чрезвычайно монотонна в своей аффективности. Ее дальнейший прогресс обусловлен постепенной дифференциацией

культурного самосознания коллектива. «Когда из среды, коллективно настроенной, выделится, 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, ощущавшего себя чем-то иным, чем певец старой анонимной песни». Формы и содержание лирической песни изменятся, конкретизируются, примут более индивидуальный характер. Процесс этой дифференциации песенных форм,—ломки и переиначивания стилистического Домостроя,—будет, конечно, наиболее напряжен в самый момент выступления новой культурной группы на общественную арену, когда она еще только упрочивает свое положение и в борьбе с традицией утверждает свой собственный бытовой и обрядовой канон. Так, в волнениях нового быта, явившегося на смену старому, греческая лирика развила элемент учительности (гномики) и сатирическую поэзию ямба. Когда же эта группа достигнет устойчивого и общепризнанного положения в социальном целом, дальнейшая эволюция лирических формул приостановится, начнется процесс их типизации, возврат к прежней монотонности и схематизму. Такова, например,

судьба средневековой лирики: она сословна, вышла из народной, но постепенно застыла и схематизировалась настолько, что «за исключением двух-трех имен, мы почти не встречаем в ней личных настроений, так много в ней условного, повторяющегося в содержании и выражении чувства».

Подобно тому, как лиро-эпическая песня с героическим сюжетом возникла по преимуществу «на меже двух племен», в воинственных распрях соседствующих народов, точно так же развитие лирики протекает, главным образом, на межах различных групп в одном и том же коллективе,—в борьбе за новые бытовые формы, связанной с обострением группового самосознания. На более высоких ступенях культурного развития выразителем этого самососознания становится личный поэт. «Поэт родится,—замечает по этому поводу Веселовский,—но материал и настроение его поэзии приготовила группа. Личный поэт, лирик или эпик—всегда групповой, разница в степени и содержании бытовой эволюции, выделившей его группу» [1].

Постепенно такой поэт будет все больше и больше овладевать данным ему в общем и групповом предании материалом; при более самостоятельном и критическом отношении к содержанию явятся попытки

[1] Там же, стр. 329.

свободного истолкования формы. Когда он достигнет господства над тем и другим, когда почувствует себя хозяином поэтических богатств, накопленных его группой, совершится акт осознания им себя самого, как поэта. Его собственная личность сделается теперь объектом лирической песни,— возникнет та личная лирика, которую обычно имеют в виду, когда говорят об этом жанре.

Таким образом, мы видим, что эволюция лирики обусловлена эволюцией культурного самосознания: от темного и схематичного самосознания первобытного коллектива через групповое к острому самосознаию индивидуального «я». Здесь важен не личный почин в творчестве новых песенных форм и мотивов, но различные типы выражающегося в них самосознания субъекта. Поэтические формы заданы поэту, на его долю остается оригинальное комбинирование их, введение схем из других жанров и пр., в зависимости от особенностей его миро и самосозерцания. Перед нами снова характерное для Веселовского построение: генетическое соотнесение элементарных песенных образований с фактами вне-эстетического порядка и раскрытие их дальнейшей эволюции в границах предания под влиянием общекультурных агентов.

Нам остается теперь изложить взгляды Веселовского на происхождение третьего

основного литературного жанра: драмы. Генетическая связь ее первоначальных форм с первобытным синкретическим действом для Веселовского совершенно бесспорна. Он категорически отказывается рассматривать ее как позднейшее образование на почве взаимодействия уже обособившихся эпоса и лирики. Конечно, «выработка эпического предания и рост личной художественной лирики не могли не найти в ней отражения, но она—не новый организм, не механическое сплочение эпических и лирических партий, а эволюция древнейшей синкретической схемы, скрепленной культом и последовательно воспринявшей результаты всего общественного и поэтического развития» [1]).

В противоположность эпосу и лирике, являющимся результатом разложения древнего обрядового хора, драма в первых своих художественных проявлениях сохранила весь его синкретизм, моменты действа, сказа, диалога. Таким образом, выявление ее генезиса не представляет как будто особых затруднений. Но это только так кажется; на практике исследователь наталкивается здесь на чрезвычайно сложные проблемы. Именно тесная связь драмы, как особого жанра, с хорическим синкретизмом и более поздними обрядовым и культовым

[1]) Там же, стр. 389.

действами, создает значительные препятствия для установления последовательных моментов ее эволюции.

Если в «теории развития» эпоса или лирики мы имеем дело с эволюцией определенного комплекса поэтических формул и схем, рано обособившихся в отдельную группу литературных явлений и получивших затем самостоятельное развитие, так что основные исторические типы этих жанров можно рассматривать как звенья единого эволюционного ряда, то относительно драмы такого ряда построить нельзя. Выделяясь из хорического действа на разных ступенях его развития, различные драматические виды не могут генетически соотноситься друг к другу, как соотносятся, например, лиро-эпические и эпические песни и эпопея: прямой генетической зависимости между ними нет, потому что каждый из них непосредственно возникает из той или иной формы синкретического действа, обряда и культа. А в то же время легко может случиться, что образование нового культа в позднейшие времена вызовет к жизни новые драматические формы, в своей основе ничего не имеющие общего с прежними. Таким образом, вместо единого ряда перед историком драмы возникает их несколько: он должен отдельно рассматривать генезис драмы, возникшей на почве примитивного обрядового действа, — драмы,

явившейся результатом весьма сложного развития и преобразования древних культов, драмы, выделенной позднейшими культами, и т. д. В силу этого, при наличии их значительного взаимодействия, общая схема генезиса драматического жанра оказывается чрезвычайно запутанной.

Прослеживая исторические судьбы европейской драмы в своих замечательных университетских курсах и в исторической поэтике, Веселовский пытается наметить типичные случаи возникновения отдельных драматических видов из хорического действа на разных ступенях его развития.

В развитии древнейшего синкретического действа мы можем отметить две следующие стадии: превращение его в обряд, а затем в культ. На каждой из этих ступеней из него может выделиться драматическое действо, отличающееся особыми чертами.

Если драматическое действо обособится из обрядового хора, оно не в состоянии будет получить строгих и завершенных форм. Для этого самый обряд слишком мало дифференцирован и устойчив. При обособлении драмы здесь возможны два пути: либо она возьмет наличное содержание хора—«ограничится мифологической или эпической темой, разбитой на диалоги, с аккомпаниментом хора и пляски (исходные формы индийской драмы), либо же «разовьет в непосредственной близости к об-

ряду ряд бытовых сценок, слабо связанных или и не связанных его нитью. Таков тип ателан и южно-италийского мима». И тот и другой тип характеризуется малой устойчивостью своей формы. В первом можно отметить нередкое колебание диалогической схемы: в нее включаются новые части, из внекультовых гимнов и заклинаний, к ней пристают и новые эпические темы. Второй тип также отличается большой подвижностью: на первых ступенях в нем меняется решительно все; он условная форма импровизации, в которой обмениваются репликами, зачастую остро насмешливыми, непосредственные участники обряда с окружающими, живо реагирующими на каждый момент ритуала. Характерно, что и сами исполнители этих драматических действ и сцен—не в почете у публики. Их деятельность не освящена культом, а потому не внушает того уважения, которое воздается участникам культового действа.

Иной вид получает драма, выходя из этого последнего. «Культовая традиция определила большую устойчивость хоровой, потребовала и постоянных исполнителей: не всем было дано 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» [1]).

Культ дифференцирует обряд, так сказать, разрабатывает его составные части: элементы сказа и диалога, реплики и восклицаний хора и т. д. Он истолковывает и развивает отдельные обрядовые темы, вводит новые подробности, усложняет ритуал, увеличивает число ответственных ролей. Драматическое действо, которое выделится отсюда, приобретает развернутые и устойчивые формы. Оно само долгое время будет входить в состав культа или, по крайней мере, освящаться им, пока, наконец, момент художественности не займет доминирующего положения в его исполнении. А это случится лишь тогда, когда само содержание культового мифа станет «очеловеченным и человечным, плодящим духовные интересы, ставящим вопросы нравственного порядка, внутренней борьбы, судьбы и ответственности» [2]). Последнее обстоятельство очень важно: оно показывает, что здесь мы имеем дело с таким случаем возникновения драмы, где оно

---

[1]) Там же, стр. 354—55.
[2]) Там же, стр. 355.

связано с некоторой эволюцией самого культа: содержание культового действа начинает восприниматься по иному, в плане более светского, если можно так выразиться, «очеловеченного и человечного», мипропереживания. Культ как бы сам уходит отчасти в драму, начинает разрабатываться литературно. Благодаря этому драма развивается мощно и пышно на почве «свободного отношения к содержанию религиозной легенды». Такова судьба *греческой трагедии.*

Но возможен и иной случай. Культ создает внутри себя драматическое действо, но провозглашает в то же время неприкосновенным религиозное предание. В силу этого драма оказывается стесненной в своем развертывании; всякое использование в своих целях культового материала ей строго запрещено. Культ остается неподвижен; созданная и канонизированная им драма может, конечно, оторваться от церковного обряда и перейти на площадь—при известных условиях культ сам вынесет ее из храма, — но занять по отношению к нему то положение, в каком стоит, например, греческая трагедия к дифирамбу деревенских Дионисий, она не в состоянии. Этим путем шло между прочим развитие *средневековой мистерии.*

Так возникают основные формы драматического действа. Они непрерывно творятся обрядом, исчезая и вновь возникая

в культурном обиходе народов, пока, наконец, широкое распространение отстоявшейся литературной драмы не наложит на них свою тяжелую руку. Поэтому очень трудно говорить о преемственности драматических форм на первых ступенях исторического развития литератур. Впрочем, проблема эта лежит уже за пределами вопроса о происхождении типических форм драмы, обсуждением которого ограничивается Веселовский в своей Исторической поэтике.

X.

Итак, генезис главных поэтических родов более или менее выяснен. Эпика, лирика, драма соотнесены к определенным внеэстетическим фактам первобытной культуры, и показано, каким образом они выделились оттуда под влиянием непрерывной дифференциации обще-культурного сознания. Теперь необходимо установить хотя бы важнейшие моменты эволюции того, чем наполнялись эти формы, или, лучше сказать, для чего они служили некоторым организующим принципом. Сюда Веселовский относит прежде всего сюжетную схему и явления поэтической образности, составляющие наиболее характерную особенность поэтического языка.

Мы уже говорили выше, что сюжет, как некая постоянная величина, очень рано начал противопоставляться Веселовским

свободно развивающемуся содержанию художественного произведения. Этим самым он как бы относился к явлениям формы. Однако, определения сюжета как формального элемента произведения с эстетической точки зрения Веселовский не дает. Для него противопоставление сюжета содержанию было больше всего методологическим указанием на способы его изучения: в этом отношении история сюжетов параллелизуется с историей поэтического стиля. «Поэт орудует обязательным для него стилистическим *словарем* (пока не составленным); его оригинальность ограничена в этой области либо развитием того или другого мотива, — либо их комбинациями; стилистические новшества приурочиваются, применяясь к кадрам, упроченным в преданиях».

«Те же точки зрения могут быть приложены и к рассмотрению поэтических сюжетов и мотивов; они представляют те же признаки общности и повторяемости от мифа к эпосу, сказке, местной саге и роману; и здесь позволено говорить о словаре типических схем и положений, к которым фантазия привыкла обращаться для выражения того или другого содержания» [1]).

Правда, современная повествовательная литература с ее сложной сюжетностью и

[1]) Поэтика сюжетов, т. II, вып. 1, стр. 9—11.

фотографическим воспроизведением действительности, возбуждает серьезные сомнения в приложимости к ней таких принципов. Но это только на первый взгляд. «Когда для будущих поколений она очутится в такой же далекой перспективе, как для нас древность, от доисторической до средневековой, когда синтез времени, этого великого упростителя, пройдя по сложности явлений, сократит их до величины точек, уходящих вглубь, их линии сольются с теми, которые открываются нам теперь, когда мы оглянемся на далекое историческое прошлое — и явления схематизма и повторяемости водворятся на всем протяжении» [1]).

Таким образом и изучение сюжетности все время движется в границах предания; оно построено на том же принципе, как изучение поэтических жанров и языка: в центре исследования стоит установление при помощи сравнительного метода генетически соотнесенного ряда сюжетных схем, вплоть до их простейших зародышевых форм, и выяснение первоначального генезиса этих последних.

Разница заключается лишь в том, что здесь разграничение вопроса о первона-

[1]) Там же, стр. 2. Этим словам, впрочем, в известной мере противоречить замечание на стр. 13. «О нетипичности современного романа, где центр тяжести не в фабуле, а в типах».

чальном происхождении от проблемы исторической эволюции проводится особенно остро: строго говоря, возникает, рождается только мотив, — сюжетная схема всегда является чем-то вторичным, сложной комбинацией простейших элементов.

«*Сюжеты*, говорит Веселовский, это сложные схемы, в образности которых *обобщились* известные акты человеческой жизни и психики в чередующихся формулах бытовой действительности»; в этих схемах «снуются разные положения-мотивы». «Под мотивом же я разумею простейшую повествовательную единицу, образно ответившую на разные запросы первобытного ума или бытового наблюдения. Его основной признак образный одночленный схематизм: таковы неразлагаемые далее элементы низшей мифологии и сказки: солнце то-то похищает (затмение), молнию-огонь носит с неба птица и т. д.».

Это противопоставление чрезвычайно важно не только для поэтики сюжетов, но для всего историко-литературного построения Веселовского. Здесь он получает опорные пункты для критики Бенфеевской теории. Дело в том, что простейшие формулы мотивов (типа a—b: злая старуха любит красавицу—и задает ей опасную для жизни задачу) могли зарождаться в многоплеменных средах; их однородность и сходство нельзя объяснить заимство-

ванием, а однородностью бытовых условий и отложившихся в них психических процессов. Сходные культурные ситуации рождают сходные мотивные формулы. Поэтому на почве мотивов теории заимствования строить нельзя; относительно их возможен только вопрос об их зарождении в определенной культурно-бытовой обстановке, и поскольку бенфеисты в своих построениях опираются на сходство мотивов, постольку их гипотезы оказываются висящими в воздухе.

Но совершенно иначе обстоит дело с сюжетными схемами. Слагаясь из мотивов путем приращения к основной формуле новых, сюжетная схема предполагает уже некоторую сознательность своего построения, т. е. известную свободу выбора и сочетания отдельных элементов. Так, например, число, характер и порядок задач для красавицы или встреч на пути героя могут быть обусловлены не необходимостью темы, заданной центральным мотивом, но субъективным произволом автора [1]). Иными словами, особенности структуры сюжета нельзя вывести целиком из объективно данных культурно-бытовых условий, благодаря чему ставятся определенные границы теории самозарождения в деле истолкования сю-

---

[1]) В этом смысле «сюжет сказки уже акт творчества». Там же, стр. 3.

жетного сходства «Чем менее,—говорит Веселовский,—та или другая из чередующихся задач и встреч подготовлена предыдущей, чем слабее их внутренняя связь, так что, например, каждая из них могла бы встать в любой очереди, с тем большей уверенностью можно утверждать, что если в различных народных средах мы встретим формулу с одинаковой случайной последовательностью (a+bb¹ b² и т. д.), такое сходство нельзя безусловно вменить сходным процессам психики; если таких b будет в 12, то вероятность самостоятельного сложения сводится к отношению 1:479,001,599—и мы в праве говорить о заимствовании кем-то у кого то» [1]).

Таким образом, исследователь имеет дело с двумя группами сюжетных образований: первой, древнейшей, составляемой мотивами, относительно которых собственно и возникает проблема первоначального генезиса, и второй, сюжетной, где речь идет уже о процессе слияния простейших мотивов в более или менее сложные сюжетные схемы и о дальнейшем развитии этих последних в их историческом бытовании и переходах от одной народности к другой. Само собой разумеется, что под влиянием новых культурных отношений отдельные мотивы могли возникать и гораздо

[1]) Там же, стр. 4.

позднее, в пору широкого распространения развитой сюжетности, но здесь они уже были лишены того значения, какое имели раньше. В поэзии, где сложное сюжетное построение было традиционным, они появлялись не как обособленные самодовлеющие формулы, но как видоизменения этого построения, откуда их можно извлечь только с помощью осторожного научного анализа. С другой стороны, в истории литературы встречаются, конечно, случаи и непосредственного заимствования мотивов; однако, по сравнению с движением сюжетов, эти случаи образуют такую незначительную величину, что могут и не приниматься в расчет при создании общей схемы сюжетной эволюции.

В силу этого основное противопоставление древнейшей группы мотивов более поздней—развитых сюжетных схем остается в полной силе, и вся поэтика сюжетов Веселовского покоится именно на нем.

В отношении первой группы исследование ведется им по двум направлениям. Совершенно ясно, что уже на сравнительно низких ступенях литературного развития мотивов в чистом виде, как самостоятельных простейших схем, найти нельзя; исследователь повсюду наталкивается на более или менее сложное их сочетание. Поэтому его первой задачей является выделение основных мотивов из наличных памятни-

ков поэзии при помощи сложного анализа их культурно-бытового содержания в связи с соответствующими фольклорными данными. Этим путем он приходит к установлению известной группы элементарных, неразложимых далее мотивных формул, составивших некогда отправную точку развития определенного цикла сюжета. С другой стороны, подвергнув тщательному обследованию обширный этнографический материал, он должен выяснить, каким образом на почве первобытных культурных отношений, обычаев и норм могли возникнуть те простейшие одночленные схемы, которые позднее приобрели значение литературных мотивов, т. е. вскрыть первоначальный генезис этих последних.

Разыскания первого типа образуют весьма важный элемент в работах Веселовского по истории сюжетов вообще. Но так как методологическое значение противопоставления мотива сюжету выяснилось для него сравнительно поздно, то выделение мотивных формул, в большинстве случаев, проведено здесь недостаточно отчетливо и резко. Очень часто за простую «вариацию» сюжетной схемы под влиянием изменения культурного сознания принимается то, что, по существу, является внедрением в сюжет нового мотива. Тем не менее, благодаря последовательному и детальному анализу сложных сюжетных образований, тесно

связанному с расчленением их на простейшие элементы, эти исследования дают богатый материал и для создания «словарного списка» первоначальных мотивов.

Что касается вопроса о бытовых основах сюжетности, то ему, кроме нескольких специальных работ, отведено очень много места в первых главах поэтики сюжетов. Рассматривая один за другим различные институты первобытной культуры, Веселовский пытается установить, какие именно мотивы могли возникнуть на почве того или другого из них. Например, древнейшие явления тотемизма в разных его формах могли обусловить, да и обусловливали, возникновение следующих мотивов: a) о происхождении людей от растений и животных; b) о браках со зверями и чудесных зарождениях; c) о зверях-кормильцах и помощных; d) песиглавцах; e) о превращениях в зверей и растения; f) о метампсихозе и т. д. С матриархатом связаны распространенные по всему свету бесчисленные мотивы партеногенезиса, боя отца с сыном и пр.; различные мотивы кувады, выросли на почве патриархата и т. д., и т. д.

Установив таким образом известную группу древнейших мотивных схем и связав их с теми, которые отвлечены из поэтических памятников, Веселовский получает в итоге непрерывный ряд развиваю-

щихся сюжетных образований, начиная от примитивных эмбриональных форм, возникших на заре человеческой культуры, вплоть до сложнейших сюжетных построений литературы нового времени. Теперь ему остается проследить, как и под влиянием каких факторов протекала эволюция этих форм.

Мы уже видели, что моменты *обобщения* играют чрезвычайно важную роль в образовании сюжета. Этой тенденцией определяется характер первоначального сочетания мотивов в сюжетную схему. Одночленная мотивная формула, возникшая ad hoc, чтобы сделаться удовлетворительным ответом на целый цикл аналогичных бытовых запросов или служить отражением не одного, а целого ряда впечатлений действительности, должна развернуться, включить в себя значительное количество новых предикатов, т. е. сочетаться с другими такими же формулами. Процесс ее обобщения, где схематизация действия происходила одновременно с схематизацией действующих лиц, т. е. типов, был неразрывно связан с ее усложнением, т. е. превращением в элементарную сюжетную схему. Но с моментом обобщения неизбежно соединена уже и *оценка действия*, положительная или отрицательная. «Если, например, такие темы, как Психея и Амур и Мелюзина, отражают старый запрет брака чле-

нов одного и того же тотемистического союза, то примирительный аккорд, которым кончается Апулеева и сродные сказки, указывает, что эволюция быта уже отменила когда-то живой обычай: оттуда изменение сказочной темы».

Итак, тенденция к обобщению и изменения в оценке тематической нормы под влиянием эволюции культурного сознания являются древнейшими агентами в деле образования и первоначальных вариаций сюжетов. Позднее к ним присоединяется новый могущественный фактор в постепенно складывающемся *историческом сознании данного племени.* У коллектива рождается потребность узнать о своем происхождении и происхождении своей культуры. В связи с этим возникают новые мотивные формулы, а вместе с тем совершается и усиленная переработка уже имеющегося сюжетного материала; создается множество новых мотивных сочетаний и сюжетных вариаций; легенды о новых и старых людях; легенды об изобретениях и пр. Но рост исторического сознания предполагает развитие самосознания племени. В борьбе с соседними племенами крепнет *чувство народности. Родовое* предание переделывается в *народное,* появляется *идеализированный герой,* к личности которого приурочивается старая песня и легенда. Происходит новая переработка традиционных сю-

жетных схем. Дальнейшая эволюция на почве относительно развитой культуры сюжетности будет совершаться в связи с дальнейшей дифференциацией культурного сознания, под влиянием растущего значения личности, в непрерывном чередовании сменяющих друг друга мощных философских идеологий и широких общественных настроениий. Чтобы убедиться в том, как Веселовский построил бы дальше свою историческую поэтику сюжетов, достаточно познакомиться с проспектом предполагаемого содержания ее следующих глав. (VIII—IX): после главы «Исторические движения и народость на смену рода» следуют: глава VII: «Космополитические течения: космополитизм александрийской эпохи; уединенная личность; уединенная жизнь чувств; утопия и пр.; христианство, аскетизм, рыцарство, мистицизм»; гл. VIII: Протест реальности, сатиры на рыцарство и вилланы и пр.; глава IX: «Противоречия XVI века» и т. д., и т. д. Совершенно ясно, под каким углом зрения будет истолковываться здесь вариация сюжетов.

«И мотивы и сюжеты входят в оборот истории: это формы для нарастающего идеального содержания. Отвечая этим формулам, сюжеты варьируются: в сюжеты вторгаются некоторые мотивы, либо сюжеты комбинируются друг с другом; новое освещение получается от иного понимания

стоящего в центре типа или типов. Этим определяется отношение личного поэта и к традиционным типическим сюжетам: *его творчество*» [1]). Правда, Веселовский указывает случаи, где поэтический акт выражается не только «в повторении или новой комбинации типических сюжетов». Так из под власти традиций «вырывается *анекдотический сюжет*, подсказанный случайным происшествием». Равным образом «не типичен» и современный роман, поскольку центр тяжести лежит в нем не в фабуле, а в типах. Но все это лишь исключения, подтверждающие общее правило. Поэтика сюжетов, как и поэтика жанров, строится в границах литературного предания, и процесс индивидуального творчества остается вне круга ее изучений.

XI.

Третьим элементом, входящим в состав формы художественного произведения, служит поэтический язык, характерные особенности которого, в отвлечении от обще-лингвистических явлений, образуют поэтический стиль.

Если бы выбор того или другого стиля или способа выражения был органически обусловлен содержанием того, что мы называем поэзией или прозой по существу,

[1]) Там же, 12 (курсив Веселовского).

тогда бы истории поэтического языка и стиля, как самостоятельной научной дисциплины, строго говоря, и вовсе не существовало: она бы целиком растворилась в исторической лингвистике, с одной стороны, и истории содержаний с другой. «Но ведь содержание менялось и меняется, а требования формы, стиля, особого языка в связи с тем, что считается поэтическим или прозаическим, остались те же» [1]). Отсюда ясно, что необходимость особых языковых форм в поэзии не может быть целиком объяснена на почве содержания. Существуют, очевидно, причины какого-то иного порядка, вызывающие к жизни стиль, как постоянное явление. Каковы же эти причины?—В отличие от большинства представителей поэтики, пытающихся выяснить их характер, опираясь на данные психологической или нормативной эстетики, Веселовский вовсе и не затрагивает этой проблемы. Для него важен лишь самый факт известной независимости поэтического стиля от содержания, что дает ему право поставить вопрос о языке поэзии и языке прозы «определенно формально».

Но и в решении этого вопроса Веселовский идет своим обычным путем исторической классификации фактов, избегая

---

[1]) Три главы, III. Язык поэзии и язык прозы. II. С. Соч., 1, 436.

всяких теоретических построений. Определение различия языка прозы от языка поэзии выводится у него не из общих определений сущности поэзии и поэтической деятельности, с одной стороны, и прозы и прозаического мышления, с другой; оно покоится, прежде всего, на простом констатировании фактических различий между тем и другим, наблюдаемых в исторической действительности.

«Основы поэтического языка те же, что и языка прозы: та же конструкция, те же риторические фигуры—синекдоха, метонимии и т. п.: те же слова, образы, метафоры, эпитеты. В сущности, каждое слово было когда-то метафорою, односторонне образно выражавшей ту сторону или свойство объекта, которая казалась наиболее характерною, показательною для его жизненности. Обогащение нашего знания объекта выяснением других его признаков совершалось на первых порах путем сопоставления с другими, сходными или несходными объектами по категориям образности и предполагаемой жизнедеятельности».

Таковы основы того процесса, который можно назвать «психологическим параллелизмом».

Здесь значение как отдельного слова, так и сложного выражения, односторонне наглядно; оно представляет только одну

какую-нибудь сторону или отдельный признак объекта, к которому относится. Но с течением времени, в процессе постоянного словоупотребления, первоначальная односторонность значения начала исчезать; к нему стали прикрепляться все новые и новые признаки. Благодаря этому оно подверглось следующей метаморфозе: во-первых, оно сделалось комплексом сложных признаков, а во-вторых, оторвалось от наглядного представления своего объекта. Последнее оказалось выключенным из обихода мышления за ненадобностью, так как развитое значение само начало удовлетворять познавательным нуждам. Образный элемент слова потускнел, утратил познавательное значение; 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».

С этого момента начинается и разграничение прозаического и поэтического стилей. Первый несет в себе тенденции к дальнейшему и дальнейшему преобразованию словесных значений в направлении к понятию, — для второго, напротив, характерно стремление во что бы то ни стало задержать этот процесс, сохранить былую образность отдельных слов и словосочета-

ний и даже реставрировать уже утраченные формы выражения и мышления. «Язык поэзии, обновляя 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» [1]). Таким образом, отличительным признаком прозаического языка является господство над ним понятия; напротив, в языке поэзии главную роль играет реально-живописный, графический элемент словесного значения,—отражением которого в стиле служат эпитет и разнообразные формулы психологического параллелизма.

Почему именно в поэзии так важна образность слова, Веселовский не объясняет: эстетическая значимость этой последней остается невскрытой. Невыясненным остается и различие между древнейшей синкретической стихией образного языка и позднейшим языком поэзии, остро противопоставленным языку прозаическому [2]). Оба эти вопроса оставлены Ве-

[1]) Там же, стр. 447.

[2]) Подробное рассмотрение постановки этих проблем у Веселовского и Потебни было сделано нами в докладе «Лингвист. теория Потебни и история литературы», читанном весной 1921 г. в Обществе изуч. художж. слов. при Рос. Инст. Ист. Иск. и вошедшем в подготовляемую нами к печати книгу: «Введение в эстетику слова».

селовским почти без всякого ответа. Его, как и следовало ожидать, гораздо больше интересует другой вопрос. Если очень скоро в языковой стихии возникают мощные тенденции к разрушению образности, то каким же образом влечение к эстетическому переживанию словесных образований—потребность в эстетическом катарзисе, к тому же очень слабая на первых ступенях культурного развития, может противостоять этим разрушительным стремлениям обычного словоупотребления? Или—иными словами—при помощи каких средств поэзия сохраняет и закрепляет образность своих древнейших формул, тем самым обусловливая понятие поэтического языка, как самостоятельного языкового явления?

Могучим средством такого закрепления явился *ритм*. «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» [1]). Подобно тому, как на самых ранних ступенях культуры ритм явился организующим началом синкретического действа, оформил рабочую песню и пр., точно так же несколько позднее он имел решаю-

[1]) Там же, 448.

шее значение в деле закрепления симметрических конструкций психологического параллелизма. В ритмическом ходе песни ее колеблющееся, в известной мере случайное содержание фиксировалось как по словам, на которые падало ударение, выделявшее их из остальных, так и по повторяющимся элементам более сложных схем. Двучленная формула психологического параллелизма представляла в этом отношении наиболее благоприятный материал; если ударяемые слова были в то же время центральными в каждой из ее частей, она целиком входила в ритмический строй песни, закрепляясь в ее музыкальной структуре. Ритм обравнивал первонально разные по величине ряды параллели, упорядочивал их синтаксическую конфигурацию и сглаживал внешние шероховатости ее стиля. Случайная, нередко наполовину импровизированная, не выработанная параллель под его влиянием кристаллизовалась в устойчивую, крепко спаянную формулу, недолго удерживавшуюся в народной памяти.

Так поверх конструкций общего употребления в языке начинают постепенно вырабатываться ряды ритмически оформленных схем, образующих элементы языка поэтического. «*Основы поэтического стиля—в последовательно проведенном и постоянно действовавшем принципе ритма, упорядочив-*

шем психологически-образные сопоставления языка; психологический параллелизм, упорядоченный параллелизмом ритмическим» [1]).

Рождаясь на почве местных говоров, эти древнейшие образные формулы в своих странствиях из рода в род, из одной области в другую, постепенно утрачивают свои диалектические особенности. На известной ступени своего развития поэтический язык не только выделяется из языка обыденного пользования, но и подымается над всеми отдельными говорами данного племени или народа, вырабатывая единообразный литературный стиль. «Его образность и музыкальность повышают его над неритмованным просторечием, и требование повышенности остается в сознании, даже когда выражается не рационально». Благодаря этому чувству приподнятости песенного склада, певцу из народа естественно было пренебречь местным говором, как недостаточно высоким для поэзии, и обратиться за помощью к богатому запасу общенародных стилистических формул. Это обстоятельство вело к новому упрочению поэтического стиля. Остальное доделали певцы-профессионалы, творившие в пределах традиции, разносившие свои песни повсюду и свято передававшие поэтическое предание своим ученикам.

---

[1]) Там же, 475 (курсив наш).

Сложившийся этим путем поэтический язык состоит «из формул, которые в течение известного времени вызывали известные группы образных ассоциаций положительных и ассоциаций по противоречию». Живя в его атмосфере, «мы приучаемся к этой работе пластической мысли, как приучаемся с словом вообще соединять 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 поэтической фразеологии слагаются в ее старых кадрах. Поэтические формулы—это нервные узлы, прикосновение к которым будит в нас ряды определенных образов, в одном более, в другом менее, по мере нашего развития, опыта и способности умножить и сочетать вызванные образом ассоциации» [1]).

Таким образом, и в области поэтического стиля мы стоим перед мощной стихией объективно данных в предании схем, приемов и формул в тесных пределах которых совершается личное дело поэта. И если до сих пор мы говорили о тех силах, которые содействовали возникновению и

---

[1]) Там же, стр. 475.

обособлению среди обще-языковых явлений этой поэтической Κοινή, властно тяготеющей над отдельной личностью, то теперь нам предстоит поставить вопрос об основных этапах ее исторического развития и определяющих его факторах.

В образности поэтической речи надо различать два явления: образность единичных слов и образность более или менее сложных словосочетаний. Стилистически первой отвечает эпитет, второй бесконечно варьирующие формы психологического параллелизма. Рассмотрим и то и другое в отдельности.

«Эпитет — одностороннее определение слова, либо подновляющее его нарицательное значение, либо усиливающее, подчеркивающее какое-нибудь характерное, выдающееся качество предмета» [1]). Именно этим и обусловлено его значение в поэтическом стиле. В тот момент, когда словесное значение, превращаясь в сложный комплекс признаков, готово утратить свою образность и стать понятием, прибавление эпитета возвращает его к прежней односторонности. И вполне естественно допустить, что древнейшим эпитетом будет такой, который подновляет исконную внутреннюю форму слова (его «нарицательное значение» по терминологии Веселовского), когда она

---

[1]) Из истории эпитета, П. С. С., 159.

еще только начинает тускнеть — эпитет *тавтологический* [1]). Вторую группу эпитетов образуют разнообразнейшие пояснительные эпитеты; они возникают тогда, когда внутренняя форма слова ощущается уже слишком смутно, чтобы оказать решающее влияние на их выбор. В силу этого, преследуя ту же цель, как и тавтологические: восстановление реально-живописного элемента в слове, пояснительные эпитеты, по своему содержанию, определяются желанием либо подчеркнуть кажущееся существенным в предмете, либо установить его практическую или идеальную ценность. Но все эти критерии: существенности, практической и идеальной значимости и т. п. лежат уже за пределами чисто эстетической или даже словесно формальной мотивировки стиля. Отвечая на запросы общекультурного сознания, они являются отражением его состояния на той или иной стадии развития: что окажется существенным или ценным в предмете в известный исторический момент—это зависит от особенностей его культуры и целиком ими подсказывается. Таким образом, если широкое распростра-

[1]) Само собой разумеется, что обратное заключение об обязательнбй древности каждого тавтологического эпитета делать нельзя. Он мог возникать и позднее, уже при забвении первоначального значения слова.

нение эпитета в поэтической речи обусловлено требованием ее «графичности», то эволюция эпитетов по содержанию находится в функциональной зависимости от общей эволюции духовной культуры.

Но при этом нужно заметить, что полного соответствия между обоими эволюционными рядами в действительности мы не наблюдаем. Объясняется это обстоятельство одной чрезвычайно характерной особенностью эпитета. Дело в том, что, воссоздавая так или иначе внутреннюю форму слова, т. е. стремясь сделаться его односторонним, графическим значением, эпитет как бы внедряется в само слово, становится его неразрывной частью. «В связи с его назначением,—говорит Веселовский,—отметить в предмете черту, казавшуюся для него характерной, существенной, показательной, стоит, повидимому, его *постоянство* при известных словах». Конечно, это постоянство нельзя понимать в том смысле, что эпитет непосредственно срастался с словом при самом своем возникновении. «Очень может быть, что в пору древнейшего песенного развития это постоянство еще не установилось Здесь мы имеем дело скорее с определенной тенденцией, которая сказалась особенно сильно, когда начался процесс общей типизации поэтического предания. Тогда кристаллизация эпитета совершилась с особенной бы-

строгой и силой, создав такое множество застывших условных формул, что все дальнейшее его развитие можно рассматривать как «*разложение этой типичности индивидуализмом*».

В истории этого развития Веселовский отмечает несколько моментов.

Сюда прежде всего относится чрезвычайно своеобразное явление, называемое им *окамснением* эпитета. Суть его заключается в забвении реального смысла эпитета. Слившись с словом, постоянный эпитет постепенно перестает поддерживать односторонность его значения; несмотря на его присутствие, это последнее становится сложным и требует нового эпитета. Так например, формула «сив сокол», в которой первоначально отражалось определенное цветовое представление предмета, может его лишиться, и тогда к ней прибавится новое определение, часто противоречащее старому: сив *бел* сокол (чрна врана коня, свеча сальная *воска ярого* и пр.). Другим следствием этого же явления служит безразличное употребление различных эпитетов в отношении одного и того же предмета в одном и том же контексте: очень часто трувер не стесняется кличками arabi, aragon, gascon для одного и того же коня и т. д.

Но рядом с этим погашением реального значения эпитета, благодаря чему он ста-

новится каким-то «подушечным» словом, очень важным для ритмической конфигурации произведения, но лишенным содержательного смысла, можно указать случаи и его действительного развития: *внутреннего* и *внешнего*. Первое имеет место «при обобщении реального определения, что дает им целый ряд предметов». Формулы—белый день, лебедь белая—реальны, но понятие света, как чего-то желанного, обобщилось: в сербской поэзии все предметы, достойные хвалы, чести, уважения, любви—белые [1]). К явлениям внешнего развития надо отнести: связанное с окаменением эпитета *накопление* однозначащих или близких по значению эпитетов, застывающих под влиянием ритма в парные формулы: сыт—питанен, чудный—пречудный, буен — силен ветер и пр. [2]); кроме того сюда же относится образование *сложных эпитетов*, сокращенных из определений или сравнений (болг: коньовци левогривци; гомеровские: волоокая, розоперстая и пр.) и *описательных определений* французского эпоса, где к первоначальному эпитету, как

[1]) Ср. сюда в русских и малорусских песнях: бѣлый царь, білый молодец, бѣл сын, біла дівка, білое литя и пр.

[2]) Веселовский, впрочем, оговаривается, что подобные парные эпитеты могли возникнуть и как простейшие выражения, для усиления тона и настроения.

своему органическому началу, присоединились сложные формулы традиционных описаний данного объекта (*храброго* рыцаря, всемогущего бога и пр.).

Во всех этих случаях мы присутствуем при любопытной борьбе непрерывно развивающегося культурного сознания с застывающей традиционной формулой; новое содержание не находит своего адэкватного выражения: обязанное считаться с крепким преданием, оно прежде всего пытается приспособить для своих целей старые схемы, нередко довольно беспорядочно нагромождая их друг на друга, пока ему удастся, наконец, создать для себя более или менее подходящую форму. В этой борьбе с оплотневающими вокруг слова определениями и проходит все развитие эпитета.

Впрочем его история, в силу сравнительной простоты основной формулы: слово-определение,—гораздо менее характерна, чем история образности более сложных словосочетаний, которой посвящено одно из самых замечательных исследований Веселовского по поэтике: «Психологический параллелизм и его формы в отражениях поэтического стиля».

Подобно тому, как образность единичного слова обусловлена внутренней природой его самого на первых ступенях развития, точно так же образность более сложных словесных построений отражает осо-

бенности первобытного мышления о мире вообще. Правда, и здесь исконная метафоричность слова играет большую роль, но все же ее недостаточно для образования многочленных образных конфигураций, и поэзии приходится прибегать к помощи тех формул, которые выработались еще раньше ее появления, как элементарные ответы на запросы наивного сознания об окружающем мире. Таким образом, и в отношении стиля, поэзия имеет дело с готовыми схемами, созданными по внеэстетическим нормам. Как и при каких условиях они сделались эстетически значимыми, Веселовский не объясняет: согласно своему основному приему, он просто связывает факты поэтического стиля с фактами внеэстетического, бытового осмысливания наличной действительности.

Процесс этого осмысливания совершался на основе анимистического миросозерцания, сущность которого заключалась в перенесении на природу человеческого переживания жизни, выражающегося в движении, в проявлении силы, направляемой волей; в тех явлениях или объектах, в которых замечалось движение, подозревались когда-то признаки энергии, воли, жизни. Дело идет не об *отождествлении* человеческой жизни с природной и не о *сравнении*, предполагающем сознание раздельности сравниваемых предметов, а о *сопо-*

ставлении по признаку действия или движения, в котором в известной мере *объяснялись явления внешнего мира*. «Объектами такого сопоставления естественно, являлись животные; они всего более напоминали человека; но и растения указывали на такое же сходство: и они рождались и отцветали, зеленели и клонились от силы ветра. Солнце, казалось, также двигалось, восходило, садилось; ветер гнал тучи, молния мчалась, огонь охватывал, пожирал сучья и т. п. Неорганический недвижущийся мир невольно втягивался в эту вереницу параллелизмов: он также жил».

В итоге получались ряды парных формул: дерево хилится, девушка кланяется; молния—птица; солнце - глаз и т. д. и т. д. Дальнейшее развитие и упрочение этих параллелей, совершавшееся на фоне общей метафоричности языка, зависело уже «от: 1) *комплекса и характера* сходных признаков, подбиравшихси к основному признаку движения, жизни; 2) от *соответствия* этих признаков с нашим пониманием жизни, проявляющей волю в действии; 3) от *смежности* с другими объектами, вызывающими такую же игру параллелизма; 4) от *ценности* и *жизненной полноты явленця* или объекта по отношению к человеку». При благоприятном соотношении этих условий параллель детализи-

ровалась и округлялась в более или менее устойчивую формулу.

Но, отвечая познавательным нуждам первобытного сознания, эти параллели претерпевали затем значительное изменение: очень часто в центре каждого комплекса параллелей оказывалась особая сила, *божество;* на него переносится понятие жизни, к нему стягиваются отдельные черты: одни характеризуют его деятельность, другие становятся его символами—возникает миф. «Выйдя из непосредственного тождества с природой, человек считается с божеством, развивая его содержание в уровень со своим нравственным и эстетическим ростом: *религия* овладевает им, задерживая это развитие в устойчивых условиях культа».

На первый взгляд может показаться, что, с образованием развитых мифологем, дальнейшее возникновение новых параллелей должно прекратиться, но в действительности дело обстоит иначе. Миф, стесненный культом, не в состоянии удовлетворить всем запросам человеческого разума: он недостаточно «емок, либо слишком определен, чтобы ответить на прогресс мысли и запросы нарастающего самонаблюдения, жаждущего созвучий в тайниках макрокосма, и не одних только научных откровений, но и симпатий». Поэтому, пользуясь материалом мифа, человеческое сознание,

которое «живет в сфере сближений и параллелей, образно усваивая себе явления окружающего мира, вливая в них свое содержание и снова их воспринимая очеловеченными», непрерывно продолжает создавать все новые и новые параллели. А позднее к этим требованиям «созвучий» со стороны сознания вообще присоединяется и специальный запрос на образные схемы поэзии, которая создает их *по аналогии* с уже данными в образности религиозно-философского предания. «Язык поэзии продолжает психологический процесс, начавшийся на доисторических путях; он пользуется образами языка и мифа, их метафорами и символами, но создает по их подобию и новые. Связь мифа, языка и поэзии не столько в единстве предания, сколько в единстве психологического приема, в arte *renovata* forma dicendi». Отсюда ясно, что обычная точка зрения мифологической школы, усматривающая в поэтических образах продукт разложения первичных анимистических сопоставлений, отложившихся в метафорах языка и рамках стиля, требует значительных оговорок.

Здесь, а особенно с момента обособления поэзии, как самостоятельного фактора культуры, возможны нередко *новообразования*. Правда, эти новообразования возникают на почве мифологической традиции,

но отнести их целиком на счет мифотворчества нельзя.

Итак, поэзия находит зачаточные формы своей сложной образности в анимистических представлениях первобытного человека об окружающей действительности, в тех сопоставлениях по признаку движения явлений природы с явлениями его собственной жизни, при помощи которых он отвечает на свои первые наивные «почему». Простейшими из этих сопоставлений будут формулы двучленного параллелизма, обильно рассыпанные в народной поэзии. Общий тип их таков: «картинка природы, рядом с нею таковая же из человеческой жизни, они вторят друг другу при различии объективного содержания, между ними проходят созвучия, выясняющие то, что в них есть общего». Приведем несколько примеров:

1. а) Не хілися, явіроньку, ще ти зелененький,
   в) Не журися, казаченьку, ще ти молоденький.
2. а) Ой білая паутина по тину повилась,
   в) Марусечка з Ивашечком понялась понялась.
3. а) Ай по морю, по синему, волна бьет,
   в) Ай по полю по чистому, орда идет.
4. а) Не видать месяца из за облачка,
   в) Не знать князю из за бояров и т. д. и т. д.

---

[1]) Психологич. параллелизм П. С. Соч., т. I, стр. 141.

Эти, как и все остальные весьма многочисленные примеры, взяты Веселовским из народной песни. Но при этом чрезвычайно любопытно отметить, что, сопоставляя их с формулами анимистического и мифологического истолкования мира, он как-то не замечает той перестановки рядов, которая в них совершилась. В самом деле: если там мотив с человеческим содержанием применялся для объяснения явления природы, так что последнее служило объектом, а первый средством познания, то в поэзии значение обоих рядов перевернулось. Речь идет уже не о познании внешней действительности через факты внутреннего опыта, но о какой-то образной объективации человеческого переживания. С познавательной точки зрения это означает ничто иное, как аппергипирование более известного при помощи менее известного, что представляет явный абсурд. Очевидно, что здесь мы вступаем на почву чисто эстетической мотивировки образования и применения параллелей, анализ которой у Веселовского отсутствует, благодаря чему от его внимания ускользнул и самый факт *эстетической перестановки формулы.* Само по себе это обстоятельство не дает еще оснований заподозревать правильность его построения, поскольку дело касается установления генетической связи между поэтическими и анимистическими формулами,

но оно свидетельствует о том, какие существенные моменты развития поэзии могли выпадать из сферы его изучения. Оставляя в стороне вопрос о формах развития переживания и значимости той или иной образной схемы в поэтическом и общекультурном сознании, он прямо переходит к описанию основных этапов исторической эволюции простейших из них под влиянием объективных факторов

Закрепившись при стечении благоприятных обстоятельств в поэтическом предании, формула двучленного параллелизма испытывает в дальнейшем целый ряд весьма сложных изменений, характер которых зависит от форм развития составляющих ее рядов.

Представим себе песню, которая складывается не посредством сочетания отдельных двучленных формул, но путем развертывания какой-нибудь одной, которую мы назовем основной. При этом возможны два случая: либо оба ряда параллели будут развиваться равномерно, одинаково детализируясь и пополняясь новыми созвучиями, так, что содержательное соответствие между ними сохранится, либо же их развертывание пойдет неравномерно: кое-что в одном из них окажется выпавшим, *умолчанным*, а потом забытым, или, напротив, *формально логическое развитие образа или понятия*, выраженного в одном ряду, пере-

гонит развитие другого. В первом случае получится *вариация* основной запевной формулы, симметрически построенная по принципу *содержательного параллелизма*, во втором—смысловое соответствие обоих рядов будет разрушено, и его место займет соответствие ритмическое. «Содержательный параллелизм, говорит Веселовский, переходит в ритмический, преобладает музыкальный момент при ослаблении внятных соотношений между деталями параллелей. Получается не чередование внутренне-связанных образов, а ряд ритмических строк без содержательного соответствия» [1]). «Постепенно язык поэзии наполняется иероглифами, понятными не столько образно, сколько музыкально, не столько представляющими, сколько настраивающими». В иных случаях рифма, звук захватывает господство над содержанием, звук вызывает отзвук, с ним настроение и слово, которое родит новый стих.

«Это декаденство до декаденства, *разложение* поэтического языка, началось давно. Но что такое разложение? Ведь и в языке разложение звуков и флексий приводит нередко к победе мысли над связывавшим ее фонетическим знаком» [2]).

Таким образом, Веселовский, приводя примеры стилистических новообразований

[1]) Там же, стр. 163.
[2]) Там же, 168.

по чисто эстетическому принципу (ритма), тут же признает это явление ненормальным. Оно знаменует собой разложение поэтического языка,—временное ослабление напора мысли, которое должно закончиться полным восстановлением ее могущества. Ритм, как и другие эстетические агенты, служит лишь средством обособления и закрепления поэтических формул; что же касается их эволюции, то здесь основным фактором является свободно развивающееся содержание, постепенно преобразующее стилистические схемы соответственно своим нуждам. Перед нами снова цепь генетически связанных объективных схем, поставленных в функциональную зависимость от обще-культурного сознания.

Отвечая постепенному обогащению и дифференциации этого последнего, формула двучленного параллелизма, помимо указанных выше случаев вариационного развития и содержательного разложения, развертывается иногда в формулы *параллелизма многочленного*. Сущность его заключается в том, что в одном ряде накопляется «несколько параллелей, добытых при том не из одного объекта, а из *нескольких*, сходных. В двучленной формуле объяснение одно: дерево клонится к дереву, молодец льнет к милой, эта формула может разнообразится в вариантах одной песни: как

во полюшке дуб шатается, как мой милый перемогается; либо: как синь-горюч камень разгорается, а мой милый друг размогается и т. д. Многочленная формула сводит эти параллели подряд, умножает объяснения и вместе материалы анализа, как бы открывая возможность выбора:

Не свивайся травка со былинкой,
Не ластися голубь со голубкой,
Не свыкайся молодец с девицей [1]).

Формулы этого ряда принадлежат к поздним явлениям народно-поэтической стилистики; они дают «возможность выбора, аффективность уступает место анализу; это такой же признак, как накопление эпитетов или сравнений в гомеровских поэмах, как всякий плеоназм, останавливающийся на частностях положения». А соответственно этому здесь мы имеем дело «с большей свободой движения в составе параллели; параллелизм стал стилистическо-аналитическим приемом, а это должно было повести к уменьшению его образности, к смешениям и перенесениям всякого рода». Под влиянием аналитической мысли застывшая образная схема раздается, расходится и допускает целый ряд включений уже смешанного типа.

Совершенно обратное явление наблюдаем мы в развитии *параллелизма одно-*

[1]) Там же, стр. 194.

ченного. Здесь та же работа мысли при содействии народной памяти приводит к дальнейшему обособлению и закреплению образной формулы. Представим себе, что в песне:

a) Слала зорька до місяца:
Ой, місяце, товарищу,
Не заходь же ты раній мене,
И зійдемо обое разом
Освітимо небо и землю.
b) Слала Марья до Иванка:
Ой Иванку, мій сужений,
Не сидай же ти на посиду,
На посиду раній мене.
и т. д.

второй член параллели (b) умалчивается, а первый (a) является ее показателем. Привычка к известным сопоставлениям подскажет вместо месяца и звезды — жениха и невесту. Образная схема получит *символический характер;* второй ряд будет лишь смутно просвечивать через нее. При известных условиях опущенный ряд смешается с сохранившимся. Если при этом последний проникнется не только личным содержанием первого, но и его бытовыми, реальными отношениями по типу: сокол в неволе — казак в неволе; он *ведет* соколицу, павлин—паву на венчание, — тогда *«поэтический символ становится поэтической метафорой,*—ею объясняется обычный в народной песне прием, унаследованный художественной теорией: обращаются к

цветку, розе, ручью, но развитие идет дальше в колеях человеческого чувства, роза распускается для вас, она вам отвечает, или вы ждете, что она отзовется» [1]).

Таким образом «*поэтическая метафора одночленная параллельная формула, в которую перенесены некоторые образы и отношения умолчанного члена параллели*». В этом смысле она не древнее выражение исконной метафоричности *языка,* но гораздо более позднее новообразование, знаменующее до известной степени выход поэзии из параллелизма.

Отражением этого же процесса является и возникновение *параллелизма отрицательного*—по типу:

Не две тучи в небе сходилися,
Слеталися, сходилися два удалые витязя.

«Отрицательная формула подчеркивает одну из двух возможностей: не дерево пилится, а печалится молодец; она утверждает, отрицая, устраняет двойственность, выделяя особь». Это как бы сдвиг сознания, выходящего из смутности наплывающих впечатлений путем замены первичного сопоставления заостренным противопоставлением. Человеческий мир отграничивается от мира природы, и если привычная положительная параллель вернется, то уже не как непосредственное наивное сопоста-

[1]) Там же, 201 (курсив наш).

вление, а как *сознательное сравнение*, возникновению которого именно и содействует отрицательная формула. «Сравнение—это уже прозаический акт сознания, расчленившего природу; старого уравнения здесь нет, и образ, утрачивая кое-что в своей действительности, становится более подвижным и емким». В сфере применения перед сравнением, как и перед оторвавшейся от второго ряда метафорой, раскрываются гораздо более широкие перспективы, нежели перед древним сопоставлением. И развиваясь в этом длительном процессе все новых и новых приурочиваний, они создают разнообразные формы *метафорического эпитета*.

Так вскрывается генезис основных стилистических формул современной поэзии: *метафоры, сравнения и эпитета*. В их основе лежат наивные параллели первобытного анимистического мироосознания, и в этом смысле все они—продукт длительной эволюции когда-то вне-эстетических фактов под влиянием непрерывно развивающейся культуры.

Перед нами снова построение, столь обычное у Веселовского. Правда, на первый взгляд может показаться, что он изменяет здесь проекционному методу и переходит к историческому истолкованию процесса *художественного творчества, как такового*, но более внимательное рассмотрение отно-

сящихся сюда трудов разрушает это впечатление. В центре исследования опять стоит ряд непосредственно соотнесенных друг к другу формул-«отражений», психологический же анализ относится к параллелям лишь постольку, поскольку они являются «объяснениями», т. е. в них реализуется известное мироотношение.

XII.

Исследованием генезиса основных элементов поэтического языка замыкается историческая поэтика Веселовского[1]). Вглядываясь пристальнее в ее построение, легко заметить, что оно далеко не покрывает всей истории поэтического творчества вообще. Но это и не входило в намерения Веселовского. Ведь задачей исторической поэтики он ставил «*определение роли и границы предания в процессе личного твор-*

[1]) Характерно, что история метрики, рифмы и пр. совсем не затрагивается Веселовским, несмотря на то, что проблема обособления чисто словесных ритмических конструкций из «синкретического», если можно так выразиться, ритма хорического действа чрезвычайно существенна для вопроса о выделении поэзии, как самостоятельного искусства слова вообще. Обстоятельство это легко объясняется тем, что эволюция метрических явлений может быть обоснована только эстетически, а не путем обычного «приспособления» к эволюции культуры.

чества [1]). А при таких условиях каждое художественное произведение становилось объектом ее изучения лишь постольку, поскольку на нем лежала печать традиции, и само оно, в свою очередь, попадало в оборот исторического предания. С этой точки зрения от системы Веселовского отводится целый ряд возражений и—прежде всего—упрек в чрезмерном преувеличении роли хора при возникновении поэзии. Веселовский никогда не утверждал, что психо-физический катарзис мог осуществляться только в хорическом действе. Само собой разумеется, что он имел место и в индивидуальных выступлениях отдельного человека — в тех возгласах и ритмических движениях, которыми он реагировал на удачную охоту, удовлетворенное любовное чувство, наступление теплого времени или восход солнца. Но все эти одиночные выступления не могли, по мнению Веселовского, закрепиться надолго как в индивидуальном, так и в племенном сознании. Кристаллизовалось, упрочивалось в памяти и, переходя в предания, приобретало силу традиции только то, что создавалось хорическим действом.

Для возникновения основных элементов поэзии *хор* был тем же, что для языка общественный организм. Подобно тому,

[1]) Поэтика сюжетов, т. II, в. I, стр. 1.

как язык мог отстояться только в коллективе, «в бессознательном сотрудничестве масс, при содействии многих», так и первые формулы поэзии закреплялись лишь в хоровом исполнении, в традиции обряда и культа, как там в традиции языкового общения [1]). Таким образом, для Веселовского суть вопроса заключалась вовсе не в том, существовали ли явления психофизического катарзиса вне хора, или нет, а в том, что все, вошедшее в состав поэтического предания, возникло первоначально внутри хора. Благодаря этому индивидуальное сознание в проблеме генезиса поэзии отступало на задний план; центром исследования оказывались социальные факты первобытной культуры, к которым и прислонялась исходная система поэтического предания.

В этом основное отличие поэтики Веселовского от поэтики других авторов. Минуя всевозможные «Naturlehre der Dichtung», он подходил к ее построению так же, как лингвист подходит к истории известной группы родственных языков: от одного поэтического факта к другому, пока они не упрутся уже в явления вне-эстетического порядка, как там в явления общего праязыка. Те слова, которыми он характеризовал поэтику Вильгельма Шерера, могут

[1]) Ср. Три главы, op. cit., 228.

быть с еще бо́льшим правом применены к нему самому:

«Ему снилась поэтика будущего, построенная на массовом сравнении фактов, взятых на всех путях и во всех сферах поэтического развития; широкое сравнение привело бы и к новой генетической классификации. Эта поэтика очутилась бы в таком же отношении к старой, законодательной, в каком историко-сравнительная грамматика к законодательной грамматике до-Гриммовской поры. Все это остается пока и, вероятно, надолго останется идеалом [1]).

Здесь перед поэтикой поставлено определенное задание, и указаны трудности его выполнения, обусловленные сложностью предварительных разысканий и огромностью материала, подлежащего обследованию и классификации. Однако, объяснения того обстоятельства, что и поэтика Веселовского, подобно поэтике Шерера, осталось незавершенным «наброском, полным блестящих идей, но и недосказанностей», нужно искать не только в отсутствии подготовленных данных для обобщения. Это становится ясным уже из внешней истории его трудов в этой области.

Основные темы поэтики определились для Веселовского сравнительно рано: обсу-

---

[1]) Три главы, op. cit, 291.

ждение их уже с начала 80-х годов составляет обычное вступление к его университетским курсам общего характера. Но публиковать свои исследования по этим вопросам он начинает только с 1893 г., когда в майской книжке Ж. М. Н. Пр. появилась статья: «Из введения в историческую поэтику». Вслед за этой статьей последовали: в 1895 г.—«*Из истории эпитета*» [1]); в 1897 г. — «*Эпические повторения как хронологический момент*» [2]); и—наконец—в 1898 г.—«*Психологический параллелизм и его формы в отражениях поэтического стиля*» [3]) и «*Три главы из исторической поэтики*» [4]). В 1899 г. Веселовский выпускает эту последнюю работу отдельным изданием, которое снабжено коротеньким предисловием. Приводим его целиком.

«Три главы из исторической поэтики» представляют отрывки из предположенной мною книги, некоторые главы которой помещаемы были разновременно в Ж. М. Н. Пр. Я печатал их не в том порядке, в каком они должны были явиться в окончательной редакции труда,—*если ему вообще суждено увидеть свет*,—а по мере того, как иные из них представлялись мне более цельными, обнимающими самозаключенный

[1]) Ж. М. Н. Пр., 1895 г. (декабрь).
[2]) Там же, 1897 г. (апрель).
[3]) Там же, 1898 г. (март).
[4]) Там же, 1898 г. (апрель—май).

вопрос, способными вызвать критику метода и фактические дополнения, тем более желательные, чем необъятнее материал, подлежащий разработке» [1]).

Тайное предчувствие, которое звучит в этих строках, не обмануло Веселовского: предположенный труд так и не увидел света. Но что всего замечательнее — с 1899 года совершенно прекратилась всякая публикация даже отдельных «глав» «отрывков» из него. И, повидимому, не только публикация: по крайней мере, до сих пор, кроме фактических дополнений и поправок к напечатанным уже этюдам [2]), в литературном наследстве Веселовского не нашлось ни одного чернового наброска, посвященного проблемам, затронутым в «Трех главах»: ни продолжения явно незаконченных 2-ой и 3-ей глав, ни общего плана или программы «окончательной редакции труда» в его целом.

А в то же время в его изучениях наблюдается поворот к новой литературе. Кроме неизменно любимого Возрождения, в круг его интересов несколько неожиданно вступает русская литература XIX в. Начиная с 1900 г., он публикует ряд отдельных статей о Тургеневском кружке, о

---

[1]) II. С. Соч. I, стр. 226 (курсив наш).

[2]) Эти дополнения занимают 486—584 стр. I-го тома II. С. Соч.

Жуковском и его близких, которые в 1904 г. увенчиваются изданием великолепной монографии об этом поэте. Публикация новых материалов, сюда относящихся, продолжается и после выхода книги [1]).

Все это невольно создает впечатление, что «предположенный труд» по поэтике был *брошен* на середине, что Веселовский сознательно *отказался* от обсуждения общих проблем этой дисциплины и, ограничив свои специальные разыскания сюжетологией, которой он намеревался посвятить *самостоятельную книгу*, отошел к другим темам. Он словно устал от этих запутанных и отвлеченных схем и построений и в занятиях над новой литературой ищет успокоения и отдыха.

Мы не настаиваем на правильности своего впечатления. Мы хотим только сказать, что вся обстановка, при которой не была закончена Историческая поэтика, свидетельствует о том, что здесь нельзя ограничиться простой ссылкой на преждевременность обобщения или краткость человеческой жизни. Были, несомненно, какие-то внутренние причины этого отхода от давно задуманного труда,—причины, которых нужно искать в имманентных особенностях самого построения.

---

[1]) Сравни список трудов с 1900 г. Памяти А. А. Веселовского op. cit., стр. 50—56.

Мы уже неоднократно указывали, что прямым следствием проецирования художественных произведений является генетическое соотношение их друг к другу— помимо и вне творческого сознания. В этом, строго говоря, и заключается главное значение проекционного метода, так как он позволяет избежать обращения к процессу индивидуального творчества, загадочная структура которого до сих пор еще не поддается объективному изучению. Предыдущее изложение, думается, достаточно ясно показало, что и в историко-литературной деятельности Веселовского установление таких соотношений составляет одно из важнейших, если не самое важное задание.

В итоге такой работы, как мы видели, возникают длинные ряды соотнесенных друг к другу литературных памятников, формул и схем. Но, в силу общих особенностей познания исторического материала, ряды эти не могут мыслиться в строго причинном плане в естественно-научном смысле этого слова; исследователь конструирует их как систему *эволюционного развертывания первичных элементов,* вскрыть которые дело *сравнительного метода,* подобно тому, как выяснение общих факторов эволюционного процесса выпадает на долю *культурно-исторического анализа.*

Итак, проецирование объектов познания,

идея эволюции, сравнительный метод — возможно ли построение системы поэтики на основе этих принципов, проявляющихся в истории наук в XIX в. в неразрывной связи друг с другом?

Не только возможно, но и необходимо. Поскольку огромная роль традиции в истории литературы является бесспорным фактом, генетическая классификация художественных произведений и их элементов, как системы предания, не возбуждает никаких теоретических возражений; сделанного же Веселовским и другими вполне достаточно, чтобы доказать возможность ее осуществления на практике. Что же касается ее необходимости, то здесь дело говорит само за себя, ибо в этой классификации исследователь находит объективную базу не только для датировки и определения места возникновения огромного количества литературных памятников и форм, но и для необходимой ему эллиминации процесса художественного творчества от элементов предания. Конечно, многие отделы этой поэтики в настоящее время не могут быть разработаны с должной полнотой, тем не менее общая схема ее намечается уже довольно отчетливо.

Но построенная на основе таких предпосылок поэтика получает совершенно особый характер. Та система эволюционных рядов, которая составляет ее главное со-

держание, неизбежно будет отличаться некоторой отвлеченностью и искусственностью. Дело в том, что фактически в реальном процессе исследователю всегда предстоит ряд: произведение → творческое сознание → произведение, а не просто: произведение → произведение. В силу этого непосредственное соотнесение литературных памятников друг к другу уже само по себе является искусственным приемом, связанным с упрощением существующего в действительности ряда. А в то же время рассмотрение единичного литературного памятника, как отдельного звена эволюционной цепи, сплошь и рядом не захватывает его индивидуальных признаков: внимание исследователя сосредоточивается не на описании его характерных особенностей, но на выделении его древнего состава, при чем, в силу упрощенности эволюционной перспективы, за элементы предания нередко признается то, что реально не ощущалось поэтом, как таковое.

А в связи с этим из круга изучения такой поэтики неизбежно выпадает проблема индивидуального генезиса художественного произведения. Впрочем, проекционный метод и вообще не дает возможности поставить эту проблему в ее целом, так как индивидуальный генезис поэтической вещи есть ничто иное, как процесс ее созидания. Конечно, теоретически можно

себе представить проекцию и индивидуального творчества. Но тогда оно должно быть соотнесено к самому произведению, т. е. мыслиться как его автономное органическое становление. В этом случае художественное произведение должно рассматриваться либо как обнаружение некой единой и независимой духовной силы, способной к вечному развитию и стремящейся в каждый данный момент реализоваться в абсолютно индивидуальных формах, либо же как самостоятельный организм. Но на примере неовитализма мы видим, что изучение органической структуры требует по крайней мере такой же сложной системы вспомогательных гипотез, как и непосредственное изучение процесса творчества. В биологии ее построение вызвано особенностями самого объекта: живого существа, что же касается истории литературы, то здесь прибегать к ее помощи значило бы без нужды усложнить и так весьма запутанный вопрос, лишая тем самым всякого смысла применение проекционных методов.

Аналогичные явления некоторой оторванности от реального исторического процесса,—некоторой искусственности и отвлеченности,—наблюдается и в построениях сравнительного языкознания, колоссальные успехи которого не выходили из памяти Веселовского, когда он создавал свою по-

этику, основанную на сравнительном изучении европейских литератур. Но в области языковых фактов они ощущаются гораздо менее болезненно, нежели в истории литературы. Отдельные слова и простейшие словосочетания не обладают сами по себе исторической значительностью, которая присуща даже самому третьестепенному художественному произведению. В большинстве случаев слово лишено достоинства «исторического индивида»; оно — разменная монета, тогда как поэтическая вещь — всегда медаль. И подобно тому, как нумизмат никогда не станет доискиваться индивидуального генезиса каждой отдельной монеты, ограничиваясь указанием способов их чеканки по типам в определенную историческую эпоху, точно так же и лингвисту нет никакой нужды заниматься историей возникновения каждого единичного слова, а совершенно достаточно поставить общий вопрос об их происхождении. Иное дело медали. Здесь интересна и значительна история создания каждой из них, и — поскольку исследователь обладает соответствующим материалом—его невольно тянет углубиться в эту сложную работу. И, если сравнительное языкознание, имеющее дело с разменной монетой человеческого общения, легко проходит мимо крайне запутанной проблемы происхождения языка, то историку

литературы при построении поэтики даже при намеренном ограничении своих задач уже гораздо труднее миновать проблему индивидуального творчества.

И эта трудность возрастает все более и более по мере приближения к сферам личной поэзии. Памятники анонимной литературы даны исследователю непосредственно в своем историческом бытии, в процессе своих странствий по векам и народам; многие черты их первоначальной индивидуальности поистерлись в этих долгих скитаниях, и по всяком случае—история их создания почти не может быть восстановлена. Они сами превратились до известной степени в «предание», и в отношении к ним применение проекционных методов напрашивается само собой.

В области личной поэзии положение совершенно меняется. Чем ближе подходит историк к новым эпохам, тем больше накопляется у него материала для описания индивидуального генезиса произведения, и тем менее доступным является его образ в предании. Благодаря этому, исследователю становится очень трудно удержаться от изучения процессов индивидуального творчества и, пройдя мимо их, продолжать соотнесение отдельных произведений, формул и схем прямо друг к другу «водворяя на всем протяжении явления схематизма и повторяемости».

Веселовский ссылается здесь на время— «этого великого упростителя». Но эта ссылка справедлива только отчасти. Конечно, время создает ту перспективу, в которой осуществляется историческое познание фактов. Но, с другой стороны, именно *преодоление времени* составляет основную задачу истории, как науки. Ибо, стремясь к восстановлению протекшего явления во всей его многосложной конкретной значительности, она борется не только с забвением, но и с упрощением и схематизацией совершившегося.

Более того, можно думать, что как раз в схематизме и упрощенности возникавшего построения и следует искать источника методологических затруднений, на которые натолкнулся Веселовский при создании своей поэтики. *Сравнительный метод уводил его к конструированию отвлеченных рядов «соответствий», — «точек, уходящих вглубь» и сливающихся с другими «линиями», а огромное историческое чутье и вкус к конкретному влекли к дешифровке индивидуальных форм и генезиса этих «точек».*

Как в отдельных частях, так и в целом его поэтика останавливается именно на подступах к проблеме личной поэзии. Встречаясь в своих розысканиях с личным поэтом и его произведениями, Веселовский как будто начинает колебаться, незаметно

уклоняясь с избранного им пути построения поэтики в пределах предания. Такое впечатление создается не только на основании тех зачастую противоречивых оговорок и недосказанностей, которыми полны концы отдельных глав, где речь идет о личной поэзии, но и общим планом работы. С того момента, когда путем соотнесения с вне-эстетическими фактами первобытной культуры вскрыт объективный генезис основных элементов поэтической формы, дальнейшее исследование должно было бы вестись от произведения к произведению, от одной формулы к другой, минуя проблему поэта и личного творчества. Между тем Веселовский включает эту тему в свою поэтику, отводя для нее главу (II-ую), с многозначительным названием: «*от певца к поэту*». Предположить, что эта глава должна была быть посвящена лишь простой истории воззрений на поэта и его вдохновение в различные времена и у различных народов в связи с широким распространением образных формул вроде: «муза», «волшебная свирель», «божественный дар» и пр., довольно трудно, так как в самом конце «отрывка» совершенно отчетливо ставится вопрос о сущности поэтического творчества. Повидимому, Веселовский все-таки не хотел отказаться от попытки объяснить некоторые особенности позднейших форм поэзии из

особенностей индивидуального творческого сознания, подобно тому, как ее первоначальные формы объяснялись особенностями хорического синкретического действа. Но само собой понятно, что эта попытка не могла увенчаться успехом: весь его методологический аппарат был совершенно не приспособлен к самому анализу процесса личного творчества, и вторая глава оказалась оборванной—именно оборванной—на средине. Перейти от истории взглядов на поэта и поэзию к выяснению внутренней структуры творчества он оказался не в состоянии.

Предположение, что здесь мы имеем дело именно с таким несоответствием основного метода новым задачам, выявившимся во время работы, находит подтверждение в одном чрезвычайно любопытном документе, разысканном пр. В. Ф. Шишмаревым в бумагах Веселовского и опубликованном в примечаниях к поэтике сюжетов. Относясь к последним годам жизни покойного ученого, документ этот интересен не только тем, что дает новую формулировку задач поэтики, но и показывает, в каком плане повел бы Веселовский исследование, поставив его целью анализ художественного творчества, как такового. Вот этот набросок:

1. «*Задача исторической поэтики: отвлечь законы поэтического творчества и отвлечь*

критерий для оценки его явлений *— из исторической эволюции поэзии—вместо господствующих до сих пор отвлеченных определений и односторонне условных приговоров».

И в строгом соответствии с такой постановкой вопроса Веселовский, опираясь уже на теоретическую эстетику («Введение в эстетику»—К. Грооса), намечает основные понятия следующего параграфа (или главы):

2. *Определение поэзии со стороны объекта и психологического процесса.*

a) *Красота составляет-ли объект поэзии-искусства?*

b) *Красота*; допустить ли ее природную имманетность, или понять ее, как чувственно приятное, преобразующееся в искусстве.

c) *Безобразное, невидное, обыденное* — как объект искусства производит на нас эстетическое впечатление. *Эстетическое обнимает и красивое, и безобразное.*

d) (Эстетическое). *Под эстетическим* мы разумеем тот акт восприятия нами объектов внешнего мира, который посредствует между разбросанностью массовых впечатлений и тем аналитическим усвоением явлений, которое мы называем научным.

e) *Эстетическое восприятие* внутренних образов света, формы и звука—и игра этими образами, отвечающая особой спо-

собности нашей психики: творчество искусства [1]).

Несмотря на явную случайность отдельных определений и их источника (русского перевода книги Грооса), обрисовывающаяся здесь концепция общего замысла чрезвычайно характерна и показательна. Формулировав основную задачу поэтики, как отвлечение законов творчества, Веселовский сейчас же включает в нее *психологический анализ эстетических явлений*, т. е. переходит к имманентному истолкованию истории поэзии. Сравните этот набросок с схемой Трех глав, и вам сразу станут понятными не только их несовместимость, но и методологические особенности первого построения, заслоняемые нередко блестящими схемами культурно-исторического истолкования литературной эволюции.

Итак, *поэтика предания*, с одной стороны,—*поэтика творчества*, с другой. В этом противопоставлении, к которому—быть может, наполовину бессознательно—пришел Веселовский в конце своей научной работы, отразилась исконная антиномия научного мышления о духовной культуре, как создании человеческого творчества. Художественное произведение, как

---

[1]) Полн. Собр. Соч. II, вып. 1. стр. 9—10. (Курсив, за исключением начала фразы, отмеченной звездочкой, везде Веселовского).

внеположная сознанию данность, и оно же, как творческий процесс в этом сознании; поэзия, как совокупность таких произведений, и поэзия, как чистая деятельность духа; литература, как система предания, и литература, как непрерывное сотворчество поэта и читателя,—все эти антитезы являются развитием более общего положения В. Гумбольдта о языке, как ἔργον и как ἐνέργειᾶ.

Противопоставление это не может быть снято. Более того: к этому и не надо стремиться, потому что здесь речь идет не о противоречии внутри единого хода мысли, но о двух аспектах, в которых предстоит познанию один и тот же предмет. Каждый из них имеет свое право на существование, обусловливая возникновение особой системы знания, отличной от другой, но и связанной с ней по принципу взаимной поддержки и поверки. Противоречия же и путаница возникают лишь при их смешении, при одновременном применении обеих точек зрения к какому-нибудь явлению.

Поэтика предания подсказывалась Веселовскому всем ходом его научной работы. Но когда он приблизился к последнему обобщению, он увидел, что оно не захватывает огромного множества интереснейших литературных явлений, тесно связанных с проблемой индивидуального творче-

ства. Тогда он снова расширил круг своих изучений, потребовав от своего построения больше, чем оно могло дать. Быть может, в этом сказалась та же жадность к познанию, то же стремление к всеобъемлющей концепции, которые в молодости заставляли его чрезмерно расширять границы истории литературы за счет смежных наук. Но что было целесообразным в начале работы, то не могло не оказаться серьезным препятствием при окончательной сводке.

Во всяком случае, нам кажется, что, если можно вообще говорить об эволюции методологических принципов Веселовского, то лишь в смысле позднейшего уклона его к психологизму, влияние которого на науки о духе необычайно усилились именно в 90-х годах. В пользу такого предположения говорят не только напряженность культурно-психологического анализа в этюдах о поэтическом языке, наиболее позднем из всех отделов его поэтики, и относящаяся к концу 90-х годов «*психологическая теория самозарождения мотивов*», но и общий характер его последних трудов по новой литературе. Как в его работе: «Петрарка в поэтической исповеди Canzoniere» (1905 г.), так и в монографии «В. А. Жуковский, поэзия чувства и «сердечного воображения» (1904 г.), психологическая обрисовка личности поэта заметно выдви-

вается на передний план, а проблеме «личного почина» отводится довольно видное место.

Невольно создается такое впечатление, что Веселовский обращается теперь к новой литературе главным образом затем, чтобы здесь, при наличии огромного материала, на свободе поставить проблему индивидуального творчества, развернуть которую во всем ее объеме на почве анонимных памятников не представлялось возможным. Работая над дневниками и лирикой Жуковского и «исповедью» Петрарки, он как будто собирает данные для построения новой поэтики — *поэтики творчества*. Но само собой понятно, что для развития и выполнения новых замыслов ему была бы нужна целая новая жизнь.

Мы видели, что, едва приступая к научной работе, Веселовский ставил вопросы, имеющие универсальное значение для истории литературы. У исхода дней он оказался перед проблемами такого же масштаба. Те противоречия, которые помешали ему довести до конца свою «книгу», были противоречиями, вскрывшимися в самой науке в процессе ее становления. Ведь он не вел частных исследований, он строил историю литературы в ее целом, и те трудности, которые открылись перед ним при окончательной сводке системы, свидетельствуют не о слабости или сбивчи-

вости его синтеза и не об ошибочности избранного им пути, но о необычайной широте и проникновенности его научного мышления, угадавшего те проблемы, которым пришло время стать в порядок рабочего дня науки.

ФУНДАМЕНТАЛЬНАЯ
БИБЛИОТЕКА
Общественных Наук
Академии Наук СССР