

Сухих С.И.

***ИСТОРИЧЕСКАЯ
ПОЭТИКА
А.Н. ВЕСЕЛОВСКОГО***

***ИЗ ЛЕКЦИЙ
ПО ИСТОРИИ РУССКОГО ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ***

***Нижний Новгород
2001***

ББК 83
С 56

Сухих С.И. Историческая поэтика А.Н.Веселовского. Из лекций по истории русского литературоведения. Нижний Новгород: Издательство «КиТиздат», 2001, 120 стр.

Эта книга выросла из курса лекций по истории и методологии филологии, который автор в течение ряда лет читал для магистров филологического факультета Нижегородского государственного университета им. Н.И.Лобачевского. В ней предпринята попытка системного изложения и анализа теоретической концепции создателя «исторической поэтики», одного из великих русских ученых-филологов – Александра Николаевича Веселовского. Книга предназначена для молодых исследователей-филологов: студентов, магистров, аспирантов, преподавателей литературы.

ISBN 5 – 88022 – 080 – X

© С.И.Сухих

§ 1. ФОРМИРОВАНИЕ МЕТОДОЛОГИИ СРАВНИТЕЛЬНО-ИСТОРИЧЕСКОГО НАПРАВЛЕНИЯ

1. Исторические и научные предпосылки формирования сравнительно-исторического метода в литературоведении. 2. Разновидности сравнительно-исторического литературоведения. 3. Александр Николаевич Веселовский: основные биографические сведения, вопрос о школе Веселовского. 4. Философско-эстетические основания сравнительно-исторической методологии А.Н.Веселовского. А.Н.Веселовский и культурно-историческая школа. 5. А.Н.Веселовский и наука его времени. 6. Теоретическое обоснование принципов сравнительно-исторического метода изучения литературы.

1. Исторические и научные предпосылки формирования сравнительно-исторического метода в литературоведении

Сравнительно-историческая школа в литературоведении XIX в. формировалась в период бурного развития капиталистических отношений, уничтоживших то, что историки называли «феодалной раздробленностью». В мире усиливались процессы интеграции, и не только в экономике и политике, но и в духовной области. Развивалось взаимодействие культур, становился все более очевидным процесс формирования единой мировой культуры.

В науке о литературе были к этому времени уже разработаны различные методы анализа литературных фактов и существовал ряд глобальных научных гипотез, претендовавших на объяснение генезиса, сущности и эволюции поэзии.

Мифологическая школа остро поставила проблему литературного генезиса. «Гриммовское» ее крыло в лице немецких основоположников братьев Гримм и их русских последователей (Ф.И.Буслаева, А.Н. Афанасьева и др.) выдвинуло теорию об общем доисторическом первоисточнике поэзии в древнейших прамифах. *Теория заимствований* (миграционная теория) Т.Бенфея доказала существование межлитературных связей народов на протяжении всей последующей истории и объясняла сходство в фольклорных и литературных сюжетах разных народов их "странствиями" по миру. *Антропологическая теория* («теория самозарождения», этнографическая школа») Э.Тейлора обосновала идею единства законов духовного творчества и общности типов и форм художественно-образного мышления у всех народов, и, следовательно, возможность самостоятельного (самопроизвольно-

го) зарождения сходных мифов и сюжетов у разных народов, независимо от того, произошли ли они от одного или разных праисторических предков, а также независимо от наличия или отсутствия их взаимного общения и влияния друг на друга.

Культурно-историческая школа (И.Тэна и его последователей в разных странах) в дополнение к генетическому подходу всех трех разновидностей мифологического направления обосновала и акцентировала первостепенную роль *исторического* принципа анализа литературных явлений. Она выдвинула тезис о неразрывной связи развития литературы с развитием общества, внедрила в изучение литературы принципы системности и детерминизма, обосновала понятие литературной эволюции как объективного, естественно-исторического процесса. На этой основе началось масштабное изучение истории национальных литератур и создание первых фундаментальных «Историй» многих литератур стран Европы, включая четырехтомную «Историю русской литературы» А.Н.Пыпина.

Во второй половине XIX века во Франции, Германии, Италии, России при крупнейших университетах создаются кафедры *всеобщей* литературы.

Возрастала потребность в научном осмыслении процессов формирования единой мировой литературы и законов ее развития. По сравнению с изучением истории отдельных национальных литератур это был совершенно новый масштаб задач. И задачи эти были весьма серьезны: сопоставление многих литератур, изучение истории их связей, объяснение черт их сходства, т.е. «типологических схождений» (или «литературных параллелей», как тогда говорили), возникавших независимо от источника происхождения, от связей и взаимодействий, наконец, выявление национальных различий в литературах народов разных стран.

Решение этих задач не могли надежно обеспечить ни *эстетический* метод с его общими дедуктивными суждениями о поэзии как выражении вечного идеала прекрасного, ни методы генетических исследований *мифологов*. Для достижения таких целей не обладали достаточной объясняющей силой также и методы *культурно-исторической* школы, сосредоточившей свои усилия на изучении истории литературы как отражении истории общественной мысли (в результате такой односторонности подхода к объекту изучения утрачивались четкие очертания *предмета* истории литературы и она растворялась в общей истории культуры).

Для решения новых задач требовалась разработка новых, специализированных методов исследования словесного искусства, его

собственных форм и законов, четкое теоретическое обоснование принципов истории литературы как *специальной* науки. Сама логика развития научных идей требовала выхода на новый уровень исследований и обобщений. Таковы – в общих чертах – предпосылки формирования во второй половине XIX в. нового научного направления, получившего название «*компаративизма*» или «*сравнительно-исторического литературоведения*». Методология этой научной школы формировалась не на пути отказа, отбрасывания предшествовавших идей и гипотез, а на основе их усвоения, критического переосмысления и *синтеза* достигнутых ранее результатов сравнительных исследований мифологии, фольклора и литературы.

2. Разновидности сравнительно-исторического литературоведения

Методика сравнительно-исторических исследований, первоначально получившая развитие в области языкознания и некоторых других наук, уже с начала XIX века все шире и глубже проникает в литературоведение.

Вообще говоря, и мифологическая теория Гриммов – Буслаева – Афанасьева, и теория заимствований Т.Бенфея, и антропологическая теория «самозарождения» Э.Тейлора, и культурно-исторический метод (в меньшей степени) есть разновидности *сравнительного* метода изучения явлений литературы и фольклора (с разной степенью, мерой, глубиной *исторического* начала в их общей теории и способах конкретного анализа фактов). Но как особая *методология* и как особая, самостоятельная научная *концепция теории и истории литературы* сравнительно-историческое направление сформировалось окончательно во второй половине XIX века, и прежде всего в России. В учении А.Н.Веселовского этот метод и это направление литературоведения обрели наиболее совершенную, классическую форму и достигли наивысших для мировой науки того времени результатов.

В сравнительно-историческом литературоведении (как и в литературоведении вообще) необходимо различать две всегда существующие и всегда противоборствующие позиции, которые в принципе связаны с противоположностью *исторического* и *эстетического* подходов к изучению материала:

1) взгляд на искусство как на «отражение действительности» и соответственно признание связи литературы с историческими условиями жизни народов, зависимости ее развития от изменения этих условий;

2) взгляд на искусство как на самостоятельный, независимый по отношению ко всему, что находится вне его, феномен. Эта линия литературоведения, в том числе и сравнительно-исторического, основана на методологии с отчетливо выраженными чертами формализма (так сказать, собственно «компаративистика»).

Формализм, кстати, не сводится к изучению *формы* как таковой. Это прежде всего *разрыв связей* между литературой и не литературой, замыкание исследования в собственно литературном ряду, хотя бы оно и состояло в изучении не формы, а содержания литературных произведений.

Такое разграничение методологической и теоретической базы литературоведческих исследований необходимо проводить всегда, потому что для науки оно имеет первостепенное значение, от ориентации на тот или иной из этих подходов зависит вся система теоретических понятий научного направления или школы.

С точки зрения такой дифференциации, например, антропологическая теория Э.Тэйлора и культурно-историческая школа (И.Тэна, А.Н.Пыпина и др.) тяготеют к первому типу исследований, а теория заимствований (или «миграционная» теория) Т.Бенфея и эволюционный метод (Ф.Брюнетьера, Н.И.Кареева), а также в значительной степени и гриммовская концепция «прамифов» – к второму.

В рамках же собственно *сравнительно-исторического* направления (или «компаративизма»), сложившегося во второй половине XIX в. в России, это противостояние двух тенденций выразилось – резко, ярко, отчетливо – в научной деятельности двух крупнейших и известнейших ученых, причем (что особенно любопытно) – двух родных братьев – Александра и Алексея Веселовских.

Исследования Александра Николаевича Веселовского, профессора Петербургского университета, – классической пример первой разновидности сравнительно-исторического метода (хотя главным предметом его трудов было изучение литературных *форм* в их историческом развитии); исследования Алексея Николаевича Веселовского, профессора Московского университета, – пример второй его разновидности – вполне формалистической «компаративистики» (хотя изучал он преимущественно «содержание» литературных произведений, а к вопросам поэтики был достаточно равнодушен).

Так что научные концепции двух братьев Веселовских находились в состоянии борьбы и противостояния. Никаких других внутренних связей между их теоретическими позициями нет (да и личные отношения у братьев были весьма натянутыми). В связи с несопоставимостью масштабов таланта и достигнутых результатов исследований

двух братьев (притом, что Алексей Николаевич пользовался гораздо большей известностью и популярностью у публики, чем его гениальный брат Александр Николаевич), для истории литературоведения первостепенное значение имеет научное наследие старшего брата – академика Александра Николаевича Веселовского.

3. Александр Николаевич Веселовский. Основные биографические сведения. Вопрос о «школе» Веселовского

А.Н.Веселовский родился в 1838 г. в Москве в интеллигентной семье. Его отец был преподавателем военного учебного заведения. В детстве Александр Николаевич в совершенстве овладел немецким, французским, английским языками. Потом изучил еще более 30 языков – древних и новых, стал настоящим полиглотом. Окончил филологический факультет Московского университета. В студенческие годы на него большое влияние оказали два профессора: П.И.Кудрявцев заинтересовал его историей итальянского Возрождения, а Ф.И.Буслаев увлек мифологическим учением Гриммов.

Веселовский уже в студенческие годы преподавал теорию словесности в кадетском корпусе, а после окончания университета поступил репетитором в семью русского посла в Испании, вместе с ней выехал в Мадрид, побывал также в Италии, Франции, Англии.

В 1862 г. он получил от университета стипендию и командировку за границу «для приготовления к профессорскому званию». Жил и работал в Берлине, в Праге (где единственный раз в жизни встретился с А.А.Потебней). В 1863 г. «на свой кошт» отправился в Италию, где жил в основном во Флоренции. Участвовал в собраниях кружка русской интеллигенции в Италии в доме художника Н.Н.Ге. Встречался с А.И.Герценом.

Благодаря своим корреспонденциям из Италии, публиковавшимся в европейской и российской прессе, А.Н.Веселовский уже тогда получил европейскую известность. Будучи в Италии, он написал диссертацию (на итальянском языке), но когда осенью 1868 г. вернулся в Москву, ему предложили сдать экзамен и представить диссертацию на русском языке. Веселовский переделал текст своей итальянской работы в книгу (трехтомную) «Вилла Альберти» и защитил ее в качестве магистерской диссертации. В том же году Петербургский университет предложил ему руководство кафедрой. Работая в Петербургском университете, А.Н.Веселовский создал первое в России романо-германское отделение. За 10 лет в качестве преподавателя уни-

верситета он прошел путь от штатного доцента до академика. Кроме университета, преподавал также на Высших женских курсах. С 1902 по 1906 г. А.Н.Веселовский был Председателем Отделения русского языка и словесности Российской Императорской Академии Наук. Умер в 1906 году.

А.Н.Веселовский был исключительно и многосторонне одаренным человеком. Обладал колоссальной эрудицией, не в последнюю очередь потому, что был настоящим полиглотом и владел несколькими десятками европейских и восточных, новых и древних языков. Предметно, детально знал литературу и фольклор многих стран и народов, а также был в курсе всех новейших достижений ряда смежных наук. Он был самым известным в мире представителем русского академического литературоведения.

Среди других ученых и научных школ А.Н.Веселовский с его сравнительно-историческими исследованиями стоит особняком. Много в его наследии не понято, не осознано, не использовано, не изучено, даже не издано. По словам И.К.Горского, «труды его в царской России издавались не все и переиздавались не слишком быстро: ни одно из предпринимавшихся изданий его собрания сочинений до конца не было доведено»¹. Значительная часть его работ осталась в дореволюционных изданиях и в архивных фондах. Архив Веселовского, из которого многое еще не опубликовано, хранится в ИРЛИ (Пушкинском доме), и, «по мнению В.М.Жирмунского, М.П.Алексеева, Г.С.Виноградова, К.И.Ровды и других специалистов, обследовавших его, представляет огромную ценность не только для ознакомления с жизнью и деятельностью самого ученого, но и для истории русской и мировой науки»².

При том, что Веселовский оказал очень большое влияние на развитие мирового литературоведения, его учение как целое во многом осталось недоступным для современников и потомков. Почему?

Во-первых, многие, особенно конкретные работы Веселовского, были сложны для восприятия из-за незнания того гигантского фактического материала, которым он оперировал. Во-вторых, из-за не-

¹ Горский И.К. Александр Веселовский и современность. М., 1975. С. 8. XV1-й том последнего Собрания сочинений, начатого еще в 1913 г., был напечатан в 1938 г., и на этом оно снова прервалось. В то же время, перед войной, были изданы еще «Избранные статьи» (1939) и «Историческая поэтика» (1940) – составленная В.М.Жирмунским подборка ряда теоретических работ Веселовского. Лишь в 1989 г. она была переиздана; переиздана недавно также книга Веселовского о В.А.Жуковском.

² Там же, с. 10-11; См. также: Виноградов Г.С. Архив А.Н.Веселовского. Краткий обзор // Бюллетени Рукописного отдела Института русской литературы (Пушкинский дом) Академии наук СССР: Изд-во АН СССР, 1947, №1.

знания многих старых и новых европейских и восточных языков, которые он знал и данными которых пользовался. В-третьих, из-за необычной смелости мысли, масштабности обобщений, которые для эмпирического литературоведения того времени (да и для литературоведения других времен) были непривычны.

Поэтому из работ Веселовского охотно вычленились отдельные мысли и положения, но его научная концепция в целом для большинства современников так и осталась тайной, не была ими понята и по достоинству оценена.

К тому же А.Н.Веселовский не оставил *школы* в том узком значении этого слова, под которым имеется в виду определенный конкретный коллектив прямых учеников и последователей крупного ученого. (Например, у А.А.Потебни такая школа учеников и последователей была, хотя она не столько продолжила и развила, сколько измельчила идеи своего учителя). Между прочим, у А.Н.Пыпина «школы» в этом смысле тоже не было, поскольку он преподавал в университете лишь один год, а потом, уйдя из университета в знак протеста против сдачи студентов в солдаты, всю жизнь занимался только научной и журнальной деятельностью. Тем не менее в широком смысле «школа» у Пыпина, конечно же, была, его идеи легко воспринимались, подхватывались и развивались другими учеными, недаром культурно-историческое направление литературоведения в России называли еще «пыпинианством». А.Н.Веселовский преподавал в Петербургском университете всю жизнь, и тем не менее даже его непосредственные ученики, в том числе самые лучшие и близкие, такие, как И.Н.Жданов и Е.В.Аничков, не смогли продолжить главных начинаний своего учителя.

Исключительная личная одаренность, масштаб таланта, невероятная работоспособность и огромный объем знаний, включая знание многих языков, поднимали научный уровень его исследований на такую высоту, достичь которой, не говоря уже о том, чтобы ее преодолеть, было, по-видимому, утопией и в те времена, и позднее.

А.Н.Веселовский следил за всеми значительными трудами, выходящими в России и за границей: по филологии, истории, этнографии, психологии, эстетике и др. отраслям знаний. Что касается литературы, то, по словам академика М.П.Алексеева, диапазон материалов, которыми он пользовался, был таким, что «кажется, будто бы вне поля его зрения не осталось ни одного уголка в мире, – самое перечисление языков, литератур, областей знания, которые были известны

Веселовскому или его интересовали, заняло бы слишком много места»¹.

Масштаб таланта А.Н.Веселовского сопоставим с такими авторитетами в области других наук, как Сеченов в физиологии, Менделеев в химии, Эйнштейн в физике, Лобачевский в математике. А в физиологии единственным равным ему соперником можно считать, пожалуй, только А.А.Потебню.

Академик В.М.Истрин писал: «Такие широкие таланты, каким был А.Н.Веселовский, рождаются веками и непосредственных продолжателей обычно не имеют. Но их мысли и метод... делаются незаметно достоянием обширного круга работников, как тех, которые работают непосредственно в области своего учителя, так и таких, работы которых лишь более и менее с ними соприкасаются»².

Академик В.Ф. Шишмарев говорил, что «мы оперируем зачастую готовыми мыслями и положениями, иногда даже совершенно не отдавая себе отчета или забывая о том, что они ведут к Веселовскому»³.

Характерный пример – В.Я. Пропп с его знаменитым трудом «Морфология сказки», вышедшим впервые в 1928 г. и теперь совершающим триумфальное шествие по миру во все новых и новых изданиях на разных языках.

Находясь в русле идей формальной школы, он начинает свою книгу с принципиального отказа от теории сюжета и мотива, выдвинутой и обоснованной в свое время А.Н.Веселовским и предлагает совершенно другую методику исследования, выделяя в качестве главного структурного элемента для анализа сказочных сюжетов не *мотив*, как Веселовский, а *функцию* сказочного персонажа в сюжете. В итоге В.Пропп достигает впечатляющего результата: описывает структуру *любой* волшебной сказки как комбинацию всего лишь из 31 элемента, т.е. создает универсальную модель анализа сказочной сюжетности.

А в заключении своей книги признается, что в конечном счете достигнутый им результат – это только строго логическое, почти математическое доказательство той идеи, того вывода, который был интуитивно сформулирован в свое время А.Н.Веселовским: «Наши положения, хотя они и кажутся новыми, интуитивно предвидены не кем

¹ Алексеев М.П. А.Н.Веселовский и западное литературоведение // Известия Академии Наук СССР, 1938, № 4. С.122.

² Истрин В.М. Методологическое значение работ А.Н.Веселовского // Памяти академика Александра Николаевича Веселовского. Пг., 1921. С. 16.

³ Шишмарев В.Ф. Александр Николаевич Веселовский // Известия Академии Наук СССР. Отд. обществ. наук, 1938, № 4. С.39

иным, как Веселовским, и его словами мы и закончим работу»¹ (и далее приводится цитата из «Поэтики сюжетов» А.Н.Веселовского).

4. Философско-эстетические основания сравнительно-исторической методологии А.Н.Веселовского. А.Н.Веселовский и культурно-историческая школа

Каковы общефилософские основы взглядов А.Н.Веселовского на литературу? Как они формировались?

Уже первые записи в дневнике молодого ученого, внесенные в год окончания университета (1859) в тетрадь под названием «Из дневника человека, ищущего пути», достаточно ясно свидетельствуют о его философской ориентации:

«Общество рождает поэта, не поэт общество. Исторические условия дают содержание художественной деятельности; уединенное развитие немислимо, по крайней мере художественное». «Всякое произведение искусства носит на себе печать своего времени, своего общества». «Всякое искусство и поэзия в высшей степени отражают жизнь»².

Так изначально Веселовский решал для себя проблемы соотношения литературы и жизни, литературы и общества. Очевидно, что эти положения вполне соответствуют методологическим идеям культурно-исторической школы и даже принципам «реальной критики» Добролюбова и Чернышевского.

То же самое касается его понимания первостепенной роли исторического принципа в исследовании литературы. В 1859 г. в одной из первых своих опубликованных работ – рецензии на книгу немецкого ученого Г.Флотто о Данте – Веселовский, поставив вопрос о причинах неистребимости интереса к эпохам великих людей и их научных или художественных достижений, заявил, что ученый, который не празднично, а профессионально интересуется подобными предметами, всегда должен смотреть на них с двух сторон: «В них лежит для исследователя обаяние двоякой задачи: раскрыть внутреннюю жизнь общества из великих созданий, в жизни общества проследить условия этих созданий»³. В этой формулировке можно увидеть четкое выражение главного требования *культурно-исторического* метода исследования.

¹ Пропп В. Морфология сказки. Л., 1928. С.127

² См. об этом: Горский И.К. Александр Веселовский и современность. М., 1975. С. 122; Он же: Александр Веселовский // Академические школы в русском литературоведении. М., 1975. С. 210

³ Веселовский А.Н. Собр. соч., т. III. СПб, 1908. С.1.

А 10 лет спустя, в своей знаменитой вступительной лекции «О методе и задачах истории литературы как науки» (1870) Веселовский резко критиковал теорию «героев и толпы», которая представляет «вождей и делателей человечества», в том числе великих художников, «избранниками неба, изредка сходящими на землю: одинокие деятели, они стоят на высоте; им нет нужды в окружении и перспективе». «Но современная наука, – говорил далее Веселовский, – позволила себе заглянуть в те массы, которые до тех пор стояли позади их, лишенные голоса; она заметила в них жизнь, движение, неприметное простому глазу, как все, совершающееся в слишком обширных размерах пространства и времени; тайных пружин исторического процесса следовало искать здесь... 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»¹.

Сходство этих посылок с установками культурно-исторического метода вполне ощутимо, и учение А.Н.Веселовского действительно выходит из недр этой научной школы. Но при этом важно подчеркнуть и другое: Веселовский с самого начала отмежевался от культурно-исторической школы (прежде всего от западноевропейской, от последовательного «тэнизма») по крайней мере по двум принципиальным моментам.

Во-первых, он отказался от позитивистской экстраполяции законов природы на явления духовной жизни, на искусство и литературу в особенности, и, следовательно, от ориентации на соответствующие методы естественных наук, в частности, на эволюционную теорию Дарвина. «Система общественных законов», с его точки зрения, представляет собой во многом «противоположность законам физиологической жизни» [391]. Законы природы, по словам Веселовского, составляют только «подкладку» законов общественной и духовной деятельности, но при этом такую далекую, что развитие этих сфер совершается отнюдь не по законам природы, и не по аналогии с ними, а по своим правилам и обычаям, то есть по собственным, специфическим законам общественного и духовного развития.

Во-вторых, отказался он и от абсолютизации принципа эволюционизма. Ведь культурно-историческая школа рассматривала историю, в том числе историю искусства, только как постепенный, эволюционный процесс, исключаяющий какие-либо «скачки» и революцион-

¹ Веселовский А.Н. Историческая поэтика. Л. 1940, с. 43-44. Далее ссылки на это издание – в тексте с указанием номера страницы в квадратных скобках после цитаты.

ные катаклизмы. Веселовский не отрицает, что в истории действуют законы эволюции, но, по его мнению, не только они: он признает гегелевскую идею о том, что история представляет собой «разрешение противоречий» (*Vermittlung der Gegensätze*), «потому что всякая история состоит в борьбе и движется вперед с помощью таких неожиданных толчков, которых необходимость не лежит в последовательном, изолированном развитии организма» [392 – 393].

Итак, каковы же те «точки опоры», которые лежали в основе эстетических взглядов Веселовского в период *формирования* основ его учения?

Главная из них – представление об искусстве как об *отражении* исторически изменяющихся условий общественной жизни. Отсюда особый интерес Веселовского к культурно-историческим вопросам и к идеям И.Тэна и его последователей.

Однако, отвергая уподобление законов развития истории искусства законам природы и общества, а следовательно, и изучение литературы, литературного развития с помощью методов других наук, Веселовский считал первостепенной задачей разработку специального *филологического* метода исследования продуктов словесного творчества.

Именно с этой точки зрения он воспринимал все важнейшие достижения русской и западноевропейской науки своего времени. Именно поэтому он смог их критически оценить, переработать, переосмыслить и синтезировать содержащиеся в них плодотворные идеи в своей теоретической концепции истории формирования и развития искусства слова.

5. А.Н.Веселовский и наука его времени

Необходимость такого синтеза, который объединил бы верные и продуктивные идеи, содержащиеся в существовавших к тому времени различных научных теориях и гипотезах, стала уже насущной необходимостью. Накопленные разными научными школами факты были столь разнородны, что объяснить их в рамках лишь одной из противоборствующих теоретических концепций становилось все сложнее. Нужна была новая, более общая и глубокая методологическая основа, которая могла бы стать базой для объединения этих разных гипотез.

Веселовский вырабатывал свою систему на основе усвоения всех существовавших в тот период научных данных, весьма критически подходя к их теоретическим объяснениям в рамках существовав-

ших научных подходов и школ. Он скептически относился не только к априорным идеям *философской эстетики*, но и к построениям «*мифологов*», к «*эволюционизму*» Ф.Брюнетьера с его литературоведческим «*дарвинизмом*», к ряду важнейших тезисов *культурно-исторической школы*, хотя сам как исследователь вышел из недр этого же научного направления.

Главной задачей науки о литературе Веселовский считал построение научной *истории литературы*. Однако история литературы, с его точки зрения, не может быть чисто эмпирической и должна опираться на теоретические понятия о том, что есть литература, из каких элементов она состоит и по каким законам развивается. В свою очередь эти теоретические понятия не могут быть априорными и должны быть выработаны не дедуктивным путем логических построений, а на основе изучения фактов – по возможности всех и на всем обозримом географическом и историческом пространстве, т.е. путем построения *исторической поэтики*. Историческая поэтика, по его мысли, – это историческая реконструкция генезиса, формирования и развития поэтических форм на протяжении всего многовекового процесса их развития. Такая реконструкция сама подведет к теоретическим обобщениям, но обобщениям не умозрительным, а основанным на конкретных и неопровержимых фактах.

«*История поэтического рода – лучшая проверка его теории*»¹, – таков главный научный принцип Веселовского. Отсюда основное условие и главная задача, решение которой должно обеспечить построение научной истории литературы – «собрать материал для индуктивной поэтики, которая устранила бы ее умозрительные построения». Сбор и систематизация такого индуктивного материала, по мысли ученого, создаст *объективную* основу для «*выяснения сущности поэзии – из ее истории*» [54]. Конечно, и история литературы, и теория ее, и историческая поэтика – это составные части единой науки о литературе, но одновременно это и этапы процесса ее разработки, начальным звеном и фундаментом которого должна стать историческая поэтика.

Однако для того, чтобы осуществить такую работу, даже для того, чтобы просто приступить к ее выполнению, было необходимо определиться в отношении уже существовавших глобальных научных гипотез и теорий, касавшихся проблемы происхождения и истории поэзии, то есть – для того времени – в отношении мифологической концепции братьев Гримм, теории заимствований Т.Бенфея и антропологической теории Э.Тэйлора. Критерием оценки их научной эф-

¹ Веселовский А.Н. Из истории романа и повести, вып.1. СПб., 1886. С. 26

фективности для Веселовского стала проверка объясняющей силы этих теорий и разработанных на их базе методов анализа на практике, в конкретных историко-литературных исследованиях различного материала.

Разработку своей концепции истории литературы и исторической поэтики А.Н.Веселовский начал в рамках *культурно-исторического* направления, которое он с самого начала предпочел мифологическому. Именно из культурно-исторической школы «вытекла», по собственным словам Веселовского, его первая крупная работа – магистерская диссертация «Вилла Альберти». То есть первая стадия становления научной концепции Веселовского была связана с изучением вполне конкретного материала из истории итальянского Возрождения. Это было творчество определенного круга хорошо известных деятелей итальянской культуры с точно известной хронологией их жизни и творчества. Культурно-исторический метод здесь мог быть относительно надежным инструментом анализа и объяснения.

Но потом Веселовский перешел к изучению народной поэзии и анонимной литературы Средневековья. А это был совсем другой материал, чем тот, с которым он имел дело, занимаясь итальянским Возрождением. Ведь в фольклоре и в анонимной средневековой литературе авторство и время создания памятников были неизвестны, и методы культурно-исторической школы, связанные прежде всего с анализом факторов «среды», применить к этому материалу было затруднительно: на какую историческую, социальную и географическую «среду» их можно было ориентировать? Вот тут Веселовский и столкнулся напрямую с необходимостью применения и переоценки методов мифологов разных направлений. Скажем, мифологи гриммовской школы полагали, что и в фольклоре, и в литературе Средневековья, причем не только в анонимной, но и авторской, и даже в новейшей литературе – результате творчества конкретных индивидуальных художников – мы имеем дело с вариациями так называемого доисторического материала, т.е. с материалом праарийской мифологии, которую, с их точки зрения, и следовало реконструировать, освободить от позднейших образных «одежд» и наслоений.

Такой *внеисторический* подход по отношению ко всем, к любым фактам словесного творчества не устраивал Веселовского с самого начала, и потому он обратил свое внимание на теорию Бенфея, которая помогала восстанавливать конкретную историю распространения словесных памятников, предоставляла способы доказательства фактов их взаимодействия, взаимовлияния и связанного с этим видоизменения их форм.

Первым крупным и обстоятельным исследованием такого типа стала докторская диссертация Веселовского «Славянские сказания о Соломоне и Китоврасе и западные легенды о Морольфе и Мерлине» (1877 г.). Опыт работы над этим и многими другими исследованиями такого рода о фольклоре и о литературе Средневековья (они представляют собой разыскание, подбор и систематизацию огромного количества очень разнородного и пестрого эмпирического материала и его осмысление с точки зрения проблем генезиса и дальнейшей исторической судьбы) убедил А.Н.Веселовского в том, что противоборствовавшие тогда гипотезы мифологов гриммовского, бенфеевского и тэйлоровского направлений *каждое в отдельности* непригодны для непротиворечивого объяснения происхождения и последующей истории большой массы произведений литературы и фольклора.

Мифологическая концепция Гриммов – Буслаева – Афанасьева, все объяснявшая доисторической мифологией, не могла прояснить очень многое в средневековой, а тем более в новой и новейшей литературе, – она в этом смысле антиисторична, потому что противоречит самой идее развития. Поэтому поворот к школе Бенфея, с ее обращением к «историческому взгляду», А.Н.Веселовский оценивал как «возвращение к реализму»: «Мы так долго витали в романтическом тумане праарийских мифов и верований, что с удовольствием спускаемся к земле»¹, – писал он.

Однако и теория заимствований (т.е. миграционная теория Бенфея) имеет, на взгляд Веселовского, два очень существенных недостатка. Она, во-первых, формалистична, поскольку все объясняет исключительно внутрилитературными факторами, т.е. заимствованиями и влиянием одних литературных памятников на другие. А во вторых, в своем принципиальном противостоянии мифологической концепции Гриммов она игнорирует ее рациональное зерно, связанное с реконструкцией прамифов, которые все же существовали и с которых началась трансформация если не всех, то по крайней мере некоторых фольклорных, а затем литературных мотивов и сюжетов.

Вывод Веселовского: эти направления не исключают, а предполагают друг друга, должны сочетаться, идти рука об руку, причем научно-методическая последовательность применения этих гипотез должна быть следующей: сначала нужно объяснить *историю* памятников, опираясь на бенфеевскую теорию заимствований, а потом показать (насколько это возможно) их происхождение, *генезис*, используя теорию и методы мифологической концепции Гриммов и опирающихся на нее исследований Буслаева и представителей «школы

¹ Веселовский А.Н. Собр соч., т. УШ. Пг., 1921. С. 2.

сравнительной мифологии»: «Попытка мифологической экзегезы [объяснения – С.С.] должна начинаться, когда уже кончены все счеты с историей»¹.

При этом реконструкция странствований и взаимовлияния литературных памятников (по методу Бенфея) и выяснение их первоисточника в прамифах (методами Гриммов и школы сравнительной мифологии, в частности, А.Н.Афанасьева) должны быть дополнены и третьим вариантом объяснения, третьим подходом, который предлагает этнографическая школа Э.Тэйлора: «Сходство двух повестей, восточной и западной, само по себе не доказательство необходимости между ними исторической связи: оно могло завязаться далеко за пределами истории, как любит доказывать мифологическая школа; оно, может быть, продукт равномерного психического развития, приводившего там и здесь к выражению в одних и тех же формах одного и того же содержания»². А это значит, что в определенных пределах правомерна в объяснении генезиса и истории литературных фактов и *теория самозарождения*. Кстати, именно она представляет собой *точку связи* методологии мифологической школы с методологией культурно-исторического направления, т.к. представляет собой лишь частный случай, конкретизацию применительно к проблеме генезиса мифа более общего фундаментального положения культурно-исторической школы о том, что литература есть отражение жизни и часть духовной культуры общества в целом. Так что генетический подход мифологов вполне совмещался (конечно, в определенных пределах) с историческими и социологическими методами анализа и интерпретации литературных фактов, разработанными культурно-исторической школой.

Итак, все три глобальные концепции (даже 4, включая культурно-историческую), противоборствовавшие тогда друг с другом, взятые отдельно, не в состоянии объяснить всего, всей совокупности литературных фактов. Каждая из них ограничена и каждая в своей односторонности ведет в тупик. Для исторического принципа изучения необходимо *сочетание* всех трех посылок, всех трех гипотез и их методов, а также плодотворных идей культурно-исторического направления, которые должны быть соединены, синтезированы в более общей *сравнительно-исторической* методологии изучения литературы.

Причем это не только частные *методы*, но и *этапы* применения сравнительно-исторического принципа к анализу литературных фактов: объяснение литературных памятников должно сначала опираться

¹ Веселовский А.Н. Собр. соч., т.УШ. Пг., 1921. С. 1

² Веселовский А.Н. Собр. соч., т. УШ. Пг., 1921. С. 3-4.

на принципы исторического анализа заимствований и влияний, затем на поиск их генетического источника либо в одном праисторическом корне, либо в общих условиях существования и развития народов и единых законах образного мышления, а далее – на исследование взаимосвязей развития литературы с духовной историей общества.

Это основной принцип, общий подход.

А какова должна быть методика, техника анализа, и прежде всего – как восстановить *историю* всех элементов, составляющих литературу?

6. Теоретическое обоснование принципов сравнительно-исторического метода исследования

Они были изложены А.Н.Веселовским наиболее отчетливо в его вступительной лекции «О методе и задачах истории литературы как науки» (1870), хотя формулировались им и в более ранних работах.

Как строить научное обобщение?

В СИНХРОНИЧЕСКОМ плане:

«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».

Как это сделать? – «Вы постараетесь проследить между ними связь причин и следствий; для удобства работы вы станете подходить к предмету по частям, с одной какой-нибудь стороны: всякий раз вы придете к какому-нибудь выводу или к ряду частных выводов».

Таким образом, каждый ряд, каждая группа фактов, каждая сторона предмета исследуется тщательно и всесторонне. Что дальше?

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

Таким образом, восходя далее и далее, вы придете к последнему, самому полному обобщению, которое в сущности и выразит ваш конечный взгляд на изучаемую область»¹.

¹ Памяти академика Александра Николаевича Веселовского». Пг., 1921. С. 44 –45.

В ДИАХРОНИЧЕСКОМ ПЛАНЕ:

«Изучая ряд фактов, мы замечаем их последовательность, отношение между ними последующего и предыдущего; если это отношение повторяется, мы начинаем подозревать в нем известную законность; если оно повторяется часто, мы перестаем говорить о предыдущем и последующем, заменяя их выражением причины и следствия» [47] [т.е. отделяем просто хронологически последовательное от причинно обусловленного и, выявляя связь между тем и другим, обнаруживаем историческую закономерность – С.С.].

Далее, пишет Веселовский, берем на проверку «параллельный ряд фактов» и выясняем, повторяется ли здесь отношение предыдущего к последующему и может ли оно быть осмыслено как причина и следствие (т.е. здесь тоже применяется многосторонний и многоуровневый подход, процесс, последовательность анализа). Чем больше таких параллельных построений, чем точнее выяснены их сходства и отличия, тем вероятнее, что полученное обобщение «*подойдет к точности закона*» [47], которым обусловлены причины и следствия в процессе литературного развития.

Таким образом, здесь А.Н.Веселовским очень точно описываются приемы ИНДУКТИВНОГО метода исследования. Его главный принцип – движение не от умозрительной посылки или заранее сконструированной «модели» к ее проверке, а наоборот, построение теоретического обобщения («модели») на основе анализа конкретного и многократно проверенного фактического материала. В основе такой научной индукции – операции наблюдения, анализа, сравнения.

Следовательно, научный метод А.Н.Веселовского – это, во-первых, метод ИНДУКТИВНЫЙ. И в этом своем качестве он противостоит умозрительным построениям *философской* эстетики и эстетической критики, основанным на логических операциях с понятиями, которые выводятся одно из другого.

Во-вторых, это метод ИСТОРИЧЕСКИЙ: с одной стороны, то, что *повторяется* (и повторяется устойчиво) на фоне *переменного* в историческом развитии на разных фазах, исследователь устанавливает и имеет право квалифицировать как *закономерное*. А с другой стороны, на фоне *повторяющегося* он имеет возможность надежно выделить и описать и то, что *изменяется*.

В-третьих, это метод СРАВНИТЕЛЬНЫЙ. В процессе такого исследования сравниваются факты, ряды фактов, параллельные ряды обобщений, полученных на основе сравнения рядов фактов; кроме того, параллельные ряды изучаются на материале разных литератур одной эпохи или нескольких эпох. Сравнение получается многослойным

и многоуровневым, и сравнительный характер изучения существенно повышает степень полноты и объективности получаемых выводов; оно исключает случайные заключения, основанные на базе ограниченного ряда фактов, тем более какой-либо одной литературы.

А.Н.Пыпин так писал о характере работ А.Н.Веселовского:

«В области новейшей науки найдется немного людей, которые бы овладели ее материалом в такой степени. Остановившись на том или ином вопросе, Веселовский привлекает к сравнению огромную литературу, восточную и западную, древних и средних веков и современного фольклора, отличаясь тем от своих западных собратий, что в его распоряжении находится также мало или совсем не известный на Западе материал старославянский, новославянский и русский и, наконец, византийский (в тех рукописях наших библиотек, которые остались не изданы и не известны западным ученым).

Сделанные им сличения поражают своим разнообразием и обширностью обзора горизонтов и часто неожиданностью. Остановившись на русском легендарном предании, на той или другой подробности эпоса, Веселовский обставляет их множеством сравнений и аналогий, заимствованных [у Пыпина тут не очень удачное, с современной точки зрения, слово, лучше было бы сказать – «*взятых*» или «*извлеченных*» – С.С.] отовсюду; ему послужат древнее византийское житие или церковные каноны, западная латинская легенда, скандинавская сага, немецкая и французская средневековая поэма, западнославянское предание, румынская или ново-греческая песня, сказания восточных народов, предания русских полудиких инородцев, – словом, громадный материал, раскиданный на огромном пространстве географическом и хронологическом, и где, однако, отыскиваются общие нити народного мифа и поэзии»¹.

Таковы три основные методологические опоры сравнительно-исторического метода литературоведения. Оно не строится на основе одной гипотезы, например, гриммовской, или бенфеевской, или тейлоровской, или тэновской, но использует, синтезирует в себе все эти гипотезы о происхождении явления, о его генезисе и историческом движении в пространстве и времени, а стало быть, о его развитии. «В трудах Веселовского, который использовал все три [пожалуй, даже не три, а, как минимум, четыре – С.С.] возможности, сравнительно-исторический метод превратился в тончайшее орудие блестящих индуктивных построений, поражавших своей масштабностью и точностью, осторожностью обобщений»², а также гигантским объемом ох-

¹ Пыпин А.Н. История русской этнографии, т.П, СПб, 1891. С 258

² Академические школы в русском литературоведении. М., 1975. С. 229

вата фактов в разрезе многих национальных литератур. Он стал таким орудием благодаря строгости способов и приемов анализа, возможности проверки достигнутых обобщений. Проверки, например, путем повторения всего алгоритма проведенных логических операций, как в математике. Конечно, кроме объективных достоинств разработанного Веселовским метода, в его научной концепции и в конкретных исследованиях есть много привлекательного и с другой, субъективной стороны: безупречный эстетический вкус ученого, историческое чутье, наконец, поразительная, энциклопедическая эрудиция, редкая даже и в XIX веке, не говоря уже об узко специализированной науке века XX-го.

§ 2. ТЕОРЕТИЧЕСКОЕ ОБОСНОВАНИЕ ОСНОВНЫХ ПРИНЦИПОВ ИСТОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ КАК СПЕЦИАЛЬНОЙ НАУКИ

1. Постановка проблемы. 2. Задача построения всеобщей истории литературы. 3. Обоснование понятий «литература», «история литературы», целей ее исследования. 4. Общие законы эволюции словесного искусства. 5. Проблема содержания и формы: методологическая установка Веселовского. 6. Традиционное и личное (индивидуальное) в поэтическом творчестве. Принципы изучения индивидуального творчества.

1. Постановка проблемы

Создание истории литературы – конечная задача науки о литературе в целом и – как идеал – завершающая стадия разработки системы той или иной научной школы. С точки зрения Веселовского, ей должно предшествовать создание исторической поэтики и на ее основе выработка теоретических понятий о всех составляющих литературу элементах. Но представление о том, какова *должна быть* история литературы, то есть какова она должна быть *концептуально*, ее теоретическое, гипотетическое представление как проекта, который следует осуществить в конкретном историческом материале, создатели научных школ имеют (должны иметь) уже в начале, как план, как цель, как *проект*, как теоретический каркас будущей истории, как представление о тех основах, на которых она будет строиться. У А.Н.Веселовского такой проект был, и в ходе всех его дальнейших конкретно-исторических и историко-теоретических исследований и разработок он уточнялся, приобретал все более стройные и четкие очертания.

Что же должна представлять собой *история* литературы? Каков *объект* изучения этой науки? Какова *сущность* этого объекта как предмета специального изучения специальной науки ?

На этот вопрос *мифологическая* школа ответа в общем-то и не искала, занимаясь по сути только проблемой *генезиса* поэзии. А *культурно-историческая* школа хотя и искала, но в конечном счете не дала; более того, еще сильнее затуманила, запутала, по сути, – сняла, растворив историю литературы в истории культуры, истории общественной мысли, истории вообще.

Веселовский же не только четко поставил вопрос, но и предложил свой научно обоснованный и определенный ответ. Однако путь к ответу, его поиск были непростыми. Каковы принципиальные обще-

теоретические, методологические установки Веселовского в этом вопросе?

2. Задача построения всеобщей истории литературы

Прежде всего, с его точки зрения, история литературы должна быть историей **ВСЕОБЩЕЙ** литературы, т.е. не может замыкаться в рамках отдельных национальных литератур; ее конечная цель – вывести законы развития литературы как таковой, литературы в целом, во всем объеме этого понятия.

Для этого нужно выявить то *общее*, что есть во всех национальных литературах, в чем они сходятся между собой. Однако обнаружить общее невозможно, пока не изучены национальные литературы по отдельности. Такое раздельное изучение позволит выявить не только общее, но и все принципиальные *различия* между литературами, то, что относится к своеобразию, специфике каждой из них.

В сочетании этих двух задач – отдельного изучения разных литератур и определения общих законов их существования и развития – очень много трудностей. Прежде всего практических: можно просто утонуть в материале, можно за деревьями не увидеть леса, можно выдать частное за общее или наоборот, – опасностей немало.

Но не только в этом дело – есть и трудности теоретического порядка. Прежде всего в определении основных понятий и того, что должно входить в сферу изучения истории литературы.

3. Обоснование понятий

«литература», «история литературы», целей ее изучения

С точки зрения Веселовского, одной из главных трудностей теоретического плана была неясность самого понятия истории литературы, даже понятия «литература». Каков его объем, его состав? Как соотносить понятия «литература», «словесность», «письменность»?

Если под литературой понимать только *письменные* памятники, то тем самым из истории литературы исключается огромный массив устного народного творчества, фольклора и древней мифологии, поскольку она была также *устной* формой закрепления мифических представлений и мире.

Если же литература – то же, что *словесность*, то тогда в историю литературы, по мнению Веселовского, так или иначе попадает не

только поэзия (народная, анонимная и индивидуальная), но и многое другое, что закреплено в *слове*, в том числе «история науки, поэзии, богословских вопросов, экономических систем и философских построений» [387].

Что же делать? Ограничить объем понятия «литература» и соответственно предмет истории литературы только художественной, или, как говорилось прежде, «изящной» словесностью?

Этот подход внешне очень привлекателен. На него, как правило, и «клюют» все приверженцы эстетических методов, а также «формалисты», «структуралисты», «постмодернисты» и т.п., – и все наталкиваются на непреодолимое препятствие: на невозможность точно и общезначимо определить, что есть «поэтическое», «художественное», так что каждый вынужден изобретать собственные, как правило, умозрительные определения этих понятий (и вот тут все расходятся кто куда).

А что касается Веселовского, то он резко выступил против такого «ходячего определения истории литературы, которое ограничивает ее одним кругом изящных произведений, поэзией в обширном смысле. Определение узкое, в каком обширном смысле ни понимать поэзию, – писал он. – Почему именно отведена истории литературы область изящного и в каких пределах? Я не думаю, чтобы кто-нибудь в наше время останавливался преимущественно на эстетических вопросах, на развитии поэтических идей. Времена реторик и пиитик прошли невозвратно. Даже те господа, которые из истории литературы желали бы сделать историю поэзии [А.Н.Веселовский имеет в виду прежде всего С.П.Шевырева, автора «Истории русской словесности, преимущественно древней» (1846-1860) – С.С.] приводят в защиту себя вовсе не поэтическое оправдание, взятое из другого лагеря: поэзия – цвет народной жизни, та нейтральная среда, где бесконечно и цельно высказался характер народа, его цели и задушевные стремления, его оригинальная личность. Оправдание уничтожает само себя и прямо ведет от поэзии к жизни» [388].

Таким образом, сведение литературы только к «изящной словесности», а ее теории только к проблеме «изящности», по Веселовскому, неприемлемо, причем по разным причинам. Например, потому, что это означало бы оторвать поэзию от действительности, от жизни, которая питает ее и потому входит в ее содержание в преображенном виде. С точки зрения Веселовского, допустим, ограничиться при изучении «Божественной комедии» Данте только ее «поэтической стороной», отдав другим специалистам право разбираться в ее философской и исторической проблематике, в конкретных аллюзиях, в богослов-

ских вопросах, поднимаемых в диспутах обитателей рая и т.п., значило бы резко сузить объект интереса литературоведа, сделать его взгляд на предмет неизбежно односторонним и чреватым ошибками.

Кроме того, по мнению Веселовского, такой подход не только не проясняет специфику литературы, а, напротив, затемняет ее, делает историко-литературное исследование лишь вкусовым «эстетическим экскурсом» [389]. «Изящными» по форме, по стилю и языку могут быть вовсе не художественные, а, скажем, научные, философские, или исторические, или политические труды и выступления, например, Платона, или Фукидида, или Плутарха, не говоря уже о Цицероне, которого И. Ильин метко назвал «холодным мастером огненных слов»¹.

Но есть и еще один, причем самый важный для Веселовского и действительно очень существенный момент. С его точки зрения, эстетическое исторически возникает из неэстетического, поэтическое – из непоэтического. Поэтому исходить из абстрактных дедуктивных определений прекрасного, эстетического нельзя: эти понятия относительны и исторически изменчивы; ведь само прекрасное изменялось; изменялось и содержание, и объем того, что входило в категорию прекрасного, так же как и в более широкую сферу эстетического. Ведь не только прекрасное эстетично. Веселовский разделял положение Чернышевского о том, что содержание искусства не сводится только к прекрасному и что в него входит «общеинтересное» в жизни.

Здесь, между прочим, мы касаемся одной из главных, наиболее важных идей Веселовского: он предположил, а потом в конкретных разделах своей исторической поэтики попытался показать, что исследование самого момента превращения, перехода прежде неэстетического в эстетическое, доселе не художественного в художественное точнее всего может раскрыть тайну, сущность поэтического.

Отсюда, из всех этих сомнений и соображений, следовал решительный вывод Веселовского: «Наука об изящном должна подвергнуться коренному изменению» [395].

А первое определение истории литературы, к которому пришел Веселовский, было таким: «История литературы в широком смысле этого слова – это история общественной мысли, насколько она выразилась в движении философском, религиозном и поэтическом и закреплена словом» [52].

Что это? Установка культурно-исторической школы? Ведь это так похоже на ее главный постулат!

Нет, потому что Веселовский уточняет свою мысль следующим образом: «История литературы в том смысле, как я ее понимаю, воз-

¹ Ильин И.А. Собр. соч.: в 10 тт. Т. 1. М., 1994. С. 192

можно только специальная» [390], и ее объектом, с его точки зрения, является «особая связка» «истории общественной мысли» и «поэтического слова», которое ее выражает и закрепляет.

«Особая связка» – т.е. особый *аспект* исследования. Здесь кроется важнейшее *отличие* его установок от установок культурно-исторической школы, которая вовлекает в сферу исследования все больший и больший круг объектов, включая их в «историю литературы», вместо того, чтобы исследовать не сами эти объекты, а их отношение к литературе, то, что связывает их с литературой: с одной стороны, их влияние на литературу, на ее язык и формы, а с другой – их преобразование литературой, когда они входят в состав художественных произведений.

Таким образом, если «перевести» эти рассуждения на язык терминов современной теории литературы, на первый план выдвигается проблема ФОРМЫ и СОДЕРЖАНИЯ литературы, самой их СВЯЗИ.

И задачу СПЕЦИАЛЬНОЙ истории литературы Веселовский формулирует так: «*Проследить, каким образом новое содержание жизни, этот элемент свободы, приливающий с каждым новым поколением, проникает старые образы, эти формы необходимости, в которые неизбежно отливается всякое предыдущее развитие*» [52].

Комментируя эту формулу, И.К. Горский пишет: «Так устанавливалась та грань, которая отделяла новое, сравнительно-историческое направление от культурно-исторического, – грань эта проходила по линии выдвижения на передний план задачи изменения законов художественной формы»¹. Но – добавим – при участии и под воздействием изменяющегося содержания. Т.е. главный объект исследования – сама «связка», само взаимодействие «элемента свободы» (содержания) с «элементом необходимости» (формой).

Следовательно, история литературы – это изучение, воссоздание закономерностей движения, изменения, развития содержания и формы художественных произведений, *самой этой взаимосвязи*.

Все проблемы рассматриваются сквозь призму отношений литературы и не-литературы, поэтического и непоэтического, в том числе литературы и истории, истории литературы и истории общества.

4. Общие законы эволюции словесного искусства

В результате сравнительно-исторического изучения литератур и обобщения его результатов получается длинная цепь причинно связанных друг с другом явлений искусства.

¹ Академические школы в русском литературоведении. М., 1975. С. 224

Цепь одна из другой выроставших сложных сюжетных и жанровых схем и стилистических формул.

Но чем определяется *эволюция* словесного искусства, что лежит в основе развития и усложнения этих схем и формул, их смены, их трансформаций в ходе исторического развития?

Имманентных объяснений такой эволюции Веселовский не признавал. Движущая сила всего этого развития, с его точки зрения, – перемена во взглядах и чувствах человечества.

Каждое новое поколение застаёт уже сложившиеся формулы и приемы словесного выражения духовного опыта, накопленные предыдущими поколениями. Чтобы выразить **НОВЫЙ** духовный опыт, их, эти формулы, приходится приспособлять к нему, подвергать изменениям, включать в новый контекст, в новые связи и комбинации, заимствовать из новых источников (из других литератур или из внелитературной сферы).

Таким образом, арсенал приемов и формул словесного искусства видоизменяется и обогащается под воздействием нового *содержания* жизни и его отражения в духовном опыте сменяющихся друг друга поколений.

Так в общеметодологическом плане решается Веселовским проблема нового и традиционного, причем в филологическом аспекте: как проблема взаимодействия формы (начала более традиционного, более устойчивого) и содержания (начала более подвижного и на каждом новом историческом витке нового). Отсюда принципиальная теоретическая позиция Веселовского по отношению к проблеме содержания и формы в общеэстетическом аспекте.

5. Проблема содержания и формы: методологическая установка А.Н.Веселовского

Эту позицию в 1870 г. в своей знаменитой вступительной лекции А.Н.Веселовский сформулировал в виде «гипотетического вопроса», вызвавшего лавину обсуждений и возражений, вплоть до XX века. «Гипотетический вопрос» Веселовского был таков:

«Каждая новая поэтическая эпоха не работает ли над исстари завещанными образами, обязательно вращаясь в их границах, позволяя себе лишь новые комбинации старых, и только наполняя их тем новым пониманием жизни, которое собственно и составляет ее прогресс перед прошлым?» [79].

А ответом на него стала лаконичная и четкая формула:

«Новая форма является для того, чтобы выразить новое содержание»[79]¹.

Это постановка вопроса в общем виде – по отношению к эволюции литературы в целом (форма – более устойчива, содержание – более изменчиво). А по отношению к индивидуальному творчеству, к созданию отдельных произведений Веселовский формулирует эту проблему конкретнее.

6. Традиционное и личное, индивидуальное в поэтическом творчестве

Вопрос о соотношении в индивидуальном творчестве или в отдельном художественном произведении унаследованного, т.е. уже существовавшего в прошлом в литературной форме и ее отдельных элементах (т.е. «общего»), и личного, индивидуального начала, или, как говорил Веселовский, «почина» (т.е. того, что зависит от индивидуальности поэта, от своеобразия его таланта) – это только другой аспект той же самой проблемы традиций и новаторства, которая возникает при изучении развития литературы в целом.

В решении этого вопроса Веселовский резко столкнулся с эстетикой субъективного идеализма и с кантианским агностицизмом в отношении к феномену искусства.

Кант утверждал: *«Гений – это талант (природное дарование), который дает правило искусству»*. А т.к. гений независим от каких бы то ни было законов («правил»), то отсюда следовал категорический вывод уже относительно возможностей *познания* того, что есть художественное творчество: *«Того, каким образом гений создает свой продукт, даже нельзя и описать или указать научным образом»²*. Это, в сущности, означало отказ от решения самой задачи научного изучения искусства и законов художественного творчества.

Веселовский решает эту проблему иначе: гений, талант работает в условиях существования, воздействия, напора на его сознание уже имеющихся, созданных предшествующим развитием искусства, активно функционирующих в нем форм. Он может давать им новое содержание, создавать их новые комбинации, видоизменять и обогащать уже существовавший до него арсенал элементов художественной формы. Не «давать правило», но и не подчиняться уже существующе-

¹ Формальная школа в 20-е годы XX в. дала прямо противоположный ответ на вопрос об источниках и сущности механизма развития искусства. Ср. «формулу» В.Шкловского, прямо противопоставленную формуле Веселовского: «Новая форма является не для того, чтобы выразить новое содержание, а для того, чтобы сменить старую форму, потерявшую свою художественность».

² Кант И. Критика способности суждения // Кант И. Сочинения, т. У. М., 1966. С. 322 - 323

му правилу, а видоизменять правило – вот дело гения и его функция, его роль в развитии искусства. Нет ни одного создания какого бы то ни было гения, в составе которого не было бы элементов поэтической формы, существовавшей до того, как гений явился и начал творить свое великое произведение.

Исходя из этой позиции, Веселовский определил свой принципиальный подход к проблеме изучения поэтической индивидуальности художника. Но именно здесь, в этой сфере выявилась главная трудность: каким образом обнаружить и показать в конкретном анализе, как соединяется в индивидуальном творческом акте традиционное и новаторское, унаследованное, воспринятое из «общей копилки», сформированной веками развития форм поэтического языка, художественных приемов, и личное, индивидуальное.

Как преодолеть эту трудность, как решить проблему, говоря современным языком, «традиции и новаторства» по отношению к индивидуальному творчеству? В своем курсе лекций в университете Веселовский сформулировал *путь* решения этой задачи следующим образом: «Я отнюдь не мечтаю поднять завесу, скрывающую от нас тайны личного творчества, которыми орудуют эстетики и которые подлежат скорее ведению психологов. Но мы можем достигнуть других отрицательных результатов, которые, до известной степени, укажут границы личного почина. Понятно, что поэт связан материалом, доставшимся ему по наследству от предшествующей поры; его точка отправления уже дана тем, что было сделано до него. Всякий поэт, Шекспир или кто другой, вступает в область готового поэтического слова, он связан интересом к известным сюжетам, входит в колею поэтической моды, наконец, он является в такую пору, когда развит тот или другой поэтический род. Чтобы определить степень его личного почина, мы должны проследить наперед историю того, чем он орудует в своем творчестве, и, стало быть, наше исследование должно распасться на историю поэтического языка, стиля, литературных сюжетов и завершиться вопросом об исторической последовательности поэтических родов, ее законности и связи с общественно-историческим развитием»¹.

Иными словами, последовательность решения задачи познания тайн индивидуального творчества должна быть такова: восстановление истории поэтического рода, в котором творит художник, затем описание существовавших в нем поэтических сюжетов, элементов стиля, поэтического языка (т.е. готового арсенала поэтических форм, которые не изобретаются, не создаются, а преднаходятся художником в существовавшей до него литературной традиции), – и уже на этой основе выявление того нового, индивидуального в продуктах личного творчества поэта, которое он привносит в арсенал искусства. Т.е. опять-таки ключ к пониманию тайны поэтической индивидуальности

¹ Памяти академика Александра Николаевича Веселовского. Пг., 1921. Приложение. С. 29 – 30

должна дать историческая поэтика путем исследования и описания того, что *предшествует* «личному почину». А по отношению к самой сфере исследований индивидуального творчества Веселовский выдвигает две важные методологические установки.

ПЕРВАЯ. При изучении отдельного поэта необходимо выяснить зависимость его мировоззрения (в том числе художественного, т.е. его собственного понимания сущности искусства) от взглядов соответствующей социальной и национальной среды: народа, сословия, непосредственного окружения, установок литературного течения, направления, школы, к которой принадлежит (если принадлежит) писатель и т.п. Т.е. прежде чем выявить индивидуальное в художнике, сначала надо определить типические черты в нем.

По логике Веселовского, выполнение этой исследовательской задачи вполне возможно на основе применения и использования исследовательского арсенала методологии *культурно-исторической* школы.

Но ВТОРАЯ методологическая установка уже выходит за пределы культурно-исторического метода. Она касается изучения *формы* литературных произведений отдельных писателей.

С помощью сравнительно-исторического метода в них нужно выделить традиционные жанровые компоненты, сюжетные схемы, образы, поэтические формы, – словом, те элементы, которые, будучи унаследованными от предшествующей литературы, указывают пределы, границы «личного почина» поэта. И только после этого можно будет описать то, что составляет «личный почин», его результаты, т.е. собственный, индивидуальный вклад писателя в изменение художественных форм.

Следовательно, специфический предмет исследования и содержание специальной истории литературы – проблема взаимодействия элементов содержания и элементов формы в процессе исторического развития духовной жизни общества и развития системы художественных средств выражения этого содержания. В центре внимания исследователя оказывается традиционное и новое в каждой новой фазе развития литературы, а также общее (т.е. унаследованное, традиционное) и индивидуальное (продукт личного «почина») в творчестве отдельного художника.

Но с какой бы стороны ни подходить к разработке исторических или теоретических проблем литературоведения, задача той специальной филологической науки, которую Веселовский создавал, – исторической поэтики, с его точки зрения, неизменно выдвигалась на первый план как ключевая.

Только на ее основе, считал он, можно было: а) создать не умозрительную, а индуктивную, основанную на обобщении конкретных фактов теорию литературы как систему понятий об основных элементах художественного произведения, видах этих произведений и законах их развития; б) раскрыть тайну поэтической индивидуальности путем отделения в созданиях отдельного художника традиционного, взятого из общего арсенала искусства, и нового, им самим созданного, изобретенного; в) и в итоге создать научную историю литературы как объективное описание эволюции ее содержания и формы на всем многовековом пути развития и в общемировом масштабе.

Разработка Веселовским сравнительно-исторического метода, истории и теории литературы и исторической поэтики как особой науки в системе литературоведения велась одновременно во всех направлениях: а) в рамках конкретно-исторических исследований; б) в рамках историко-теоретических исследований; в том числе в сфере разработки проблем собственно исторической поэтики – в изучении происхождения, эволюции, трансформации элементов литературной формы, составляющих общий арсенал искусства.

Главная задача исторической поэтики – строгое научное описание прежде всего сферы *традиционного* в области литературной формы – в ее историческом развитии от возникновения первых элементов поэтического языка еще во тьме уходящих в глубину прошлого веков до их современного состояния.

Поэтому в следующих параграфах мы отметим основные открытия Веселовского в области конкретно-исторических исследований истории литературы и фольклора, затем рассмотрим «проект» «исторической поэтики» Веселовского, его замысел, общие очертания, задуманные в ее составе основные части, этапы их разработки и ее конечную цель, а потом охарактеризуем то, что из этого замысла Веселовскому удалось реализовать, и, наконец, попробуем подвести итоги его титанического труда.

§ 3. ВАЖНЕЙШИЕ КОНКРЕТНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ А.Н. ВЕСЕЛОВСКОГО В ОБЛАСТИ ИСТОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ И ФОЛЬКЛОРА

1. Круг историко-литературных интересов Веселовского. 2. Разработка проблем своеобразия древней русской литературы. 3. Труды по литературным взаимосвязям. Теория «встречных течений». 4. Открытие Византии. 5. Решение проблемы «двоеверия» (смешения языческих и христианских элементов в фольклоре и древней словесности). 6. Исследования по западным литературам. «Дантовский вопрос». 7. Работы Веселовского о новой русской литературе.

В работах А.Н.Веселовского по конкретным проблемам истории литературы и фольклора проходили практическую проверку, совершенствовались как теоретические принципы, так и конкретная методика сравнительно-исторического метода, способы анализа литературных фактов. При этом надо иметь в виду, что с самого начала Веселовский был нацелен на создание истории *всемирной* литературы. Как говорил академик А.И.Соболевский, «Веселовский был у нас первым признанным специалистом по так называемой *истории всеобщей литературы*»¹.

1. Круг историко-литературных интересов Веселовского

В поле зрения А.Н.Веселовского были практически все отрасли, все основные разделы тогдашнего литературоведения: фольклор разных народов, античная классика, европейская средневековая словесность, азиатское Средневековье, эпоха Возрождения, древняя и новая русская литература, новые и современные западноевропейские национальные литературы, славистика, романистика, германистика и др.

Особый интерес как историк литературы Веселовский проявлял к исследованиям в области устного народного творчества, анонимной письменности Средневековья и с юности страстно его интересовавшей истории итальянского Возрождения.

Это, так сказать, тематика, круг объектов его научных интересов и изысканий. Что же касается проблематики этих исследований, т.е.

¹ Памяти академика Александра Ивановича Веселовского. Пг., 1921. С.1.

специфики решаемых им на этом материале научных задач, то она была тоже весьма широка и масштабна¹.

Круг основных разрабатываемых Веселовским проблем сводился к следующему:

- эволюция народного сознания и формы его отражения в литературе и фольклоре разных народов и человечества в целом;
- международные литературные связи; конкретные пути распространения литературных сюжетов;
- отражение в фольклоре и памятниках письменности борьбы, взаимодействия и скрещивания языческих и христианских элементов;
- ереси разного рода в их борьбе с официальной религиозной догматикой и отражение всего этого в письменных источниках древности и средневековья;
- народные легенды и книги; их взаимодействие и взаимовлияние;
- сущность и история Возрождения; в особенности – Данте и его роль в мировой литературе; творчество Боккаччо и Петрарки;
- история романа, новеллы и повести;
- творчество В.А.Жуковского, А.С.Пушкина и других русских писателей в их индивидуальном своеобразии и др.

Наиболее крупными работами А.Н.Веселовского в этой конкретной историко-литературной сфере были его докторская диссертация, многотомные «Опыты по истории развития христианской легенды» (1875 – 1877), «Разыскания в области русских духовных стихов» (1879 – 1891), «Южно-русские былины» (1 том – 1881, 2-й – 1884), «Мелкие заметки о былинах» (1885 – 1886), «Из истории романа и повести» (1-й том – 1886, 2-й – 1888), монографии о Данте, Петрарке, Боккаччо, Жуковском и др.

2. Разработка проблемы своеобразия древней русской литературы

А.Н.Веселовский дал свое собственное решение проблемы национального своеобразия древней русской литературы в контексте ее межнациональных связей. До него в этой области существовали и разрабатывались две научные концепции, две основные идеи.

Одна из них сводилась к тому, что древняя русская литература достаточно бедна в силу своей изоляции, оторванности от европейских источников, прежде всего благодаря происшедшему разделению христианства на западное и восточное крыло и – как следствие – разрыву с католической Европой, с соответствующей культурой.

¹ См. об этом: Академические школы в русском литературоведении..., с 265 –278.

Другую идею развивали *мифологи*. С их точки зрения, древняя русская литература не имеет никакого особого национального своеобразия, никакой особой специфики, ибо все в ней генетически идет от общих для всех арийских народов древнеарийских прамифов.

Чтобы разрешить этот спор, необходимо было пересмотреть весь известный и неизвестный доселе состав древнерусских памятников письменности, отделить в них, с одной стороны, «свое», русское, от «чужого», а с другой – языческое от христианского.

Этот гигантский по объему и трудоемкости труд был взят на себя и выполнен Веселовским. Его позиция была совершенно отличной от обеих предшествовавших: Веселовский опроверг идеи и аргументацию и тех ученых, которые в древнерусской литературе все сводили к отражению в памятниках древнерусской письменности событий собственно русской истории (например, в образе Васьки Буслаева – Ивана Грозного); он отверг и *idée fixe* тех мифологов (особенно «младших» из школы сравнительной мифологии), кто все сводил к первобытной мифологии (например, видел в князе Владимире мифологический образ красного солнышка, в Илье Муромце – богатровника и т.д. и т.п.) и к мифологизации природных явлений.

МЕТОДОЛОГИЧЕСКИ позиция Веселовского и его собственное понимание этой проблемы были связаны с его принципиальной установкой, что каждый литературный памятник обязательно должен изучаться с двух сторон: а) со стороны его отношения к действительности, исторической и бытовой; б) со стороны его отношения к другим фольклорным или литературным произведениям, которые могли быть известны автору данного памятника, т.е. с точки зрения внутрилитературной традиции.

Эти два требования означают, что Веселовский по-новому поставил сам вопрос об изучении содержания и формы поэтических произведений, *состава* образующих их элементов. Он считал, что в истории практически (за редчайшими исключениями) не было наций или племен, полностью, абсолютно изолированных от других. Поэтому, если точно неизвестно, есть ли в составе какого-либо произведения элементы из других (чужих) источников, то мы не имеем права ни сводить их напрямую к событиям реальной истории, ни возводить к первобытной мифологии. Ведь то, что представляется исконным и цельным, может на поверку оказаться составленным из элементов разного происхождения (с точки зрения места и времени возникновения этих элементов).

Как же решить в таком случае задачу? Последовательность и способ решения вопроса, по Веселовскому, должны быть таковы.

1) Сначала исследователь должен убедиться в том, что удовлетворительно объяснить памятник из истории или конкретных бытовых источников не удастся. Для этого нужно проанализировать памятник со стороны его отношения к *действительности*.

2) Затем поставить вопрос об отношении данного памятника к *другим* фольклорным и литературным *произведениям*, которые могли быть известны автору (или авторам).

Таким образом, художественное произведение должно быть исследовано с обеих этих сторон. Но главный из этих аспектов – второй, т.е. изучение произведения в условиях собственно литературной, поэтической среды. Именно это должно отличать историка *литературы* от историков, занимающихся другими предметами.

3) Только потом следует идти в поисках источника вглубь веков и искать «архетипы». В этом отличие методологии Веселовского и от некоторых современных мифологов-семиотиков, которые стремятся сразу начать с вычленения из художественного произведения «архетипов» да этим и закончить, как это когда-то делали мифологи гриммовской школы.

Как видим, в истории литературы ближайшим воздействующим на нее фактором Веселовский считал среду литературную, т.е. то, что И.Тэн в своей теории факторов относил скорее не к «среде», а к «менту».

Что касается доказательств своего собственного представления о древней русской литературе, то Веселовский путем многосторонних сравнений обнаружил: а) множество фактов связей древней славянской литературы с эпохой Данте и с античным миром; б) и еще большее количество фактов связей ее с византийской и европейской средневековой литературой. Следовательно, в результате этой работы с древней славянской, и в том числе русской литературы, было снято обвинение в изоляционизме и исключительности, она оказывалась определенным звеном в развитии общего международного (общелитературного, общечеловеческого) художественного развития.

Но у этого исследования был и другой, не менее важный результат: на фоне *общего* отчетливее проявились черты национального *своеобразия*, богатства и значения древней русской литературы.

Таким образом, в трактовке Веселовского древняя русская литература предстала и в общеевропейском, общемировом контексте, и в своей национальной специфике.

Это общий, принципиальный итог исследования Веселовским названной проблемы; что касается его бесчисленных конкретных фактических открытий, доказательств и аргументов, то они зафиксирова-

ны в его просто-таки переполненных конкретикой литературных фактов и сравнений соответствующих работах.

3. Труды Веселовского по литературным взаимосвязям. Теория «встречных течений»

Проблеме литературных взаимосвязей, миграции сюжетов и т.п. посвящены его докторская диссертация «Славянские сказания о Соломоне и Китоврасе и западные легенды о Морольфе и Мерлине», большое количество работ о других сюжетах, об отдельных легендах, житиях и т.п. На основании сравнительно-исторического изучения множества европейских, азиатских, славянских, русских источников Веселовский восстанавливал пути распространения самых разных и самых древних мотивов и сюжетов, выявлял отдаленные и ближайшие источники литературных памятников и объяснял их трансформацию на русской почве и в разные исторические эпохи¹.

Попытаемся показать это на двух примерах.

ИССЛЕДОВАНИЕ ЛЕГЕНД О СОЛОМОНЕ И КИТОВРАСЕ

Первоначальный вариант исходного источника этого сюжета Веселовский реконструирует по монгольскому варианту (сказания об Арджи-Борджи), хотя праисточником легенды о Соломоне и Китоврасе он считает древнеиндийское сказание о Вакрамадитье. Именно оно первоначально проникло в Монголию (дав основу для сказаний об Арджи-Борджи) и в Иран, оттуда попало в еврейский Талмуд, затем из Талмуда – в мусульманский мир, а из него, уже в осложненном и дополненном мусульманскими мотивами виде попадает в Европу (трансформируясь в западно-латинской традиции в фэбль, анекдоты и попадая затем в цикл романов Круглого стола).

В славянский мир эта легенда приходит, по Веселовскому, из Византии и порождает в славянской традиции книжную повесть, русскую былинку, русскую и сербскую сказки.

В течение нескольких веков эти две линии (западно-латинская и византийско-славянская), по мнению Веселовского, развиваются отдельно.

Но примерно в XV и XVI вв. *западные* повести о Соломоне в народной их обработке проникают и в Россию. Здесь они соединяются со старой легендой, пришедшей из Византии, наслаиваются над ней, и в результате, благодаря тому, что в русском варианте они приобрета-

¹ См.: Академические школы в русском литературоведении..., с.268 - 269

ют юмористический характер, оказываются очень далеко отстоящими по форме и содержанию от «серьезного содержания их далекого отеченного источника»¹.

Такова общая схема миграции и истории сюжета о Соломоне и Китоврасе, реконструированная Веселовским в его докторской диссертации.

Чем отличается теоретическое наполнение этой схемы от методологии исследования «заимствований» в концепции Теодора Бенфея?

Во-первых, она значительно сложнее куда более простых, элементарных построений Бенфея и отличается существенно большей глубиной исторического освещения и аргументации. Бенфей считал достаточным простое географическое соседство двух народов (например, монгольского и русского), чтобы делать вывод о возможности монгольского влияния на русский фольклор, т.е. говорить о *прямом* заимствовании монгольской легенды русскими. Веселовский же открыл *связующее* звено, показав *посредническую роль* Византии. С его точки зрения, монгольская культура в те давние времена по своему уровню уступала русской, поэтому не могла оказать на нее прямого влияния, в то время как культура византийская – более высокая – могла и оказала. «Вообще, по Веселовскому, влияние может быть действительным лишь до тех пор, пока культура одних народов способна обогащать или дополнять культуру других. Когда Востоку нечего стало давать Западу, пришедшие оттуда легенды, обогащенные на Западе, стали возвращаться назад, доходя до китайской стены»². По мысли Веселовского, первоначальные варианты лучше всего сохраняются не в непосредственной географической близости от очагов их зарождения, а в других областях, где они существуют как бы в более «консервированном» виде (по этой причине, скажем, русские былины лучше сохранились не на Юге, а на Севере).

Другое важнейшее отличие схемы и подхода Веселовского от бенфеистской методологии заключается в том, что бенфеисты подходили к сравнению сюжетов и к выводам об их заимствовании или миграции сугубо формально. Одного только внешнего сходства было для них достаточно, чтобы делать далеко идущие выводы. Веселовский же всегда пытался понять и раскрыть *причины*, движущие силы распространения тех или иных сюжетов и путей их движения. Почему, например, славянство получило легенду о Соломоне и Китоврасе не из

¹ Веселовский А.Н. Славянские собрания о Соломоне и Китоврасе и западные легенды о Морольфе и Мерлине. Из истории литературного общения Востока и Запада. // Веселовский А.Н. Собр. соч., т. УШ, вып.1. Пг., 1921. С.6

² Горский И.К. А.Веселовский.// Академич. школы в русском литературоведении..., с. 269

Европы, не из Талмуда и не из Монголии, а из Византии? Источником такого движения, его движущей силой, по его мнению, было еретическое движение богомилов (одна из гностических средневековых сект); все многочисленные секты и движения гностиков конфликтовали с официальной церковью, как католической, так и православной, и потому стали главными распространителями и в Европе, и особенно в славянском мире апокрифических повестей, шедших из Византии.

Путем таких сложных разысканий А.Н.Веселовский восстанавливал историю и пути движения многих памятников. Порой он находил генетическую связь между такими произведениями, о зависимости которых друг от друга у исследователей до этого даже мысли не возникало.

РЕКОНСТРУКЦИЯ ЮЖНО-РУССКОГО ВАРИАНТА БЫЛИН

Ареал сохранения русских былин, где они и были в основном записаны, – русский Север и Северо-Запад. Но их *содержание*, как известно, связано с событиями, происходившими на Юге. Однако на юге былины не сохранились. В связи с этим Веселовским была выдвинута гипотеза: должен быть южно-русский вариант былин, причем по времени возникновения – первоначальный, более ранний по сравнению с вариантами, сохранившимися на севере.

Для доказательства этой гипотезы Веселовский использует материалы из самых разных источников: славянских, византийских, западных.

Например, в работе «Былины об Иване Гостином сыне и старофранцузский роман об Ираклии» Веселовский провел сравнение западноевропейского варианта сюжета с циклом русских «побывальщин», к тому же сравнил то и другое еще и с византийскими источниками. В результате именно на византийской почве он нашел общего предка и русской былины, и старофранцузского романа.

Используя методику сравнительно-исторического анализа, он расчленял былины на части и отдельные элементы, находил эти части и элементы в составе произведений не только былинного, но и других жанров и к тому же другого времени (например, в украинских обрядовых и исторических песнях, сказках, поговорках, где обнаруживал фрагменты и явные следы мотивов былевого эпоса). Весь этот найденный материал исследователь соотносил с византийскими, греческими, румынскими, сербскими и другими источниками. Таким путем во всех этих многочисленных источниках вычленились схожие, тождественные, переходящие, инвариантные части. А на основании их и

реконструировался южно-русский вариант былин как более ранняя параллель к северному. Северные варианты, таким образом, сформировались позднее и сложились в ряд былинных циклов.

Таким способом Веселовский доказал существование южно-русских былин во времена Киевской Руси именно там, где и происходили описываемые в них события¹.

Незаурядные открытия были сделаны А.Н.Веселовским также в его исследованиях духовного стиха².

Оценивая масштаб сделанных А.Н.Веселовским открытий в области фольклора и средневековой письменности, в сфере проблематики литературных связей, академик И.И.Срезневский писал: «В русской научной литературе они незаменимы»³.

ТЕОРИЯ «ВСТРЕЧНЫХ ТЕЧЕНИЙ»

В результате своих конкретно-исторических исследований в области литературных связей, исследований, которые совершенно поражают объемом подвергнутого в них сравнительно-историческому анализу материала, А.Веселовский сформулировал свою знаменитую *«теорию встречных течений»*, которая стала своего рода интегрирующим фактором для синтеза гриммовской, бенфеевской и тейлоровской концепций о генезисе поэзии и ее основных первоначальных форм.

«Объясняя сходство мифов, сказок, эпических сюжетов у разных народов, – писал он, – исследователи расходятся обыкновенно по двум противоположным направлениям: сходство либо объясняется из общих основ, к которым предположительно возводятся сходные сказания [т.е. на основе гриммовской концепции – С.С.], либо гипотезой, что одно из них заимствовало свое содержание из другого [иначе говоря, в соответствии с идеей Бенфея – С.С.]. Но в сущности ни одна из этих теорий в отдельности не приложима, да они и мыслимы лишь совместно». Таким образом, Веселовский четко формулирует мысль об односторонности и ограниченности гриммовской и бенфеевской кон-

¹ См.: Веселовский А.Н. Южно-русские былины. СПб., 1884.

² См.: Веселовский А.Н. Разыскания в области русских духовных стихов. П. Св.Георгий в легенде, песне и обряде. СПб., 1880 (Сб. ОРЯС, т.21, № 2); Разыскания в области русского духовного стиха. III-У. СПб., 1881. (Сб. ОРЯС, т.28, №2); Разыскания в области русского духовного стиха. У1 – Х. СПб., 1883. (Сб. ОРЯС, т.32, № 4); Разыскания в области русского духовного стиха. Х1 – ХУП. СПб., 1889 (Сб. ОРЯС, т.46); Разыскания в области русского духовного стиха. ХУШ – ХХ1У. СПб., 1891 (Сб. ОРЯС, т. 53, № 6)

³ Сборник Отделения русского языка и словесности Императорской Академии наук, т. ХУШ. СПб., 1878. С. LXX.

цепций, которые по отдельности, сами по себе, не объясняют ни генезиса, ни истории сюжетов.

И далее он формулирует мысль об *условии* заимствования – условии, без наличия которого само заимствование не состоится и без учета которого теория заимствований теряет свою объясняющую силу, становится чисто формальной: «*Заимствование предполагает в воспринимающем не пустое место, а встречные течения, сходное направление мышления, аналогичные образы фантазии*»¹.

Идея «встречных течений» формировалась в его сознании постепенно и исподволь, и даже в начале его исследовательской деятельности, когда Веселовский еще находился под влиянием методологии культурно-исторической школы, в его публикациях можно было встретить мысли, которые потенциально вели в этом направлении. Например, в его отчете о своей «загранкомандировке» еще в 1863 году было сказано: «Влияние чуждого элемента всегда обуславливается его внутренним согласием с уровнем той среды, на которую ему приходится действовать»².

Теория «встречных течений» связывала и дополняла противостоявшие друг другу гипотезы, образовывала новую, более глубокую основу, более общую методологическую базу для соединения позитивных моментов концепций мифологов гриммовской школы и бенфеистов, прежде очень многим казавшихся несоединимыми, противоположными.

Одновременно она органически включала в себя и тейлоровскую идею самозарождения, но не как изолированную и единственно возможную, а как один из элементов и как одно из условий сходства сюжетов, как основу, почву для возникновения встречных течений, тяготения элементов одной культуры к другой.

4. Открытие Византии

В своем исследовании проблемы развития литературных связей А.Н.Веселовский показал огромную роль Византии и византийского материала, который до этого был совершенно неизвестен на Западе.

В исследованиях западных ученых по этой проблематике были очень серьезные нестыковки, пропуски, лакуны именно потому, что они этого материала не знали и не учитывали. Так что Веселовский

¹ Веселовский А.Н. Разыскания в области русского духовного стиха, XI- ХУП. СПб, 1889. С.115–116 [курсив мой – С.С.].

² Извлечения из отчетов лиц, отправленных за границу для приготовления к профессорскому званию // Журнал Министерства народного просвещения, 1863, ч. СХХ, дек., отд.П. С.558.

восполнил этот пробел, установил недостающее звено в реконструкции многих литературных связей и в восстановлении путей миграции литературных мотивов и сюжетов в древнем мире и в средние века.

5. Решение проблемы «двоеверия» (смешения языческих и христианских элементов в фольклоре и древней словесности)

Этой проблемой немало занимались до Веселовского и на Западе, и в России (например, Ф.И.Буслаев). Смешение языческого и христианского наблюдалось не только в русской, но и в средневековой европейской литературе и фольклоре, и оно доставило немало хлопот исследователям.

В чем заключается отличие подхода к решению этой проблемы и самого ее решения Веселовским сравнительно с другими учеными?

Российские славянофилы, например, были убеждены в особой предрасположенности европейских народов к христианству. По их мнению, это их предпочтение быстро искоренило языческую культуру, от которой в древних памятниках остался только чуть заметный налет, слабые следы.

Веселовский, в противоположность славянофильской точке зрения, был убежден в том, что отвлеченные догмы христианства были вряд ли так уж легко восприняты народом. Ему (т.е. народу) были понятнее и ближе не догматы христианства, а его обрядовая сторона и простые поучения о спасении души, милосердии и пр.

Поэтому в народе христианское мирозерцание распространялось больше всего благодаря живой проповеди и популярной церковной литературе, которая, в свою очередь, сама находилась под сильным влиянием устного народного творчества¹.

Мифологи, в отличие от славянофилов, считали, что европейские народы – арийского корня – свято хранили свои древние предания, на которые христианство наслоилось лишь внешним образом, поэтому из любого памятника фольклора или письменности, с любой христианской символикой и содержанием они запросто «вылущивали» первоначальные «архетипы» – древние мифологические образы и символы.

Веселовский и такую точку зрения считал легковесной. По его мнению, то, о чем говорили мифологи, могло иметь место только на самой ранней стадии христианского влияния на язычество, но в дальнейшем развитии христианские и языческие элементы и в фольклоре,

¹ См. об этом: И.К.Горский. Александр Веселовский // Акад. школы в русском литературоведении., с. 273.

и в письменности вступали в более сложные связи и отношения – отношения одновременно борьбы и взаимопроникновения, но в ходе этого процесса языческие элементы постепенно ослабевали и исчезали, а христианские усиливались и нарастали.

А отсюда следует главный вывод Веселовского: такого рода процессы сделали возможным появление *новой мифологии*: с христианским переосмыслением мира в средневековой Европе наступила *вторая великая эпоха мифотворчества* в истории человечества. «И Веселовский во многих случаях, где последователям Гриммов виделись первозданные мифы, открывал проявления новой мифологии. По его наблюдениям, для создания этого «нового мира фантастических образов» вовсе не требовалось предварительного сильного развития языческой мифологии. Для этого достаточно было особого склада мысли, никогда не отвлекавшейся от конкретных представлений о жизни»¹. «Если в такую умственную среду, – писал он, – попадает остов какого-нибудь нравоучительного аполога, легенда, полная самых аскетических порывов, они выйдут из нее сагой, сказкой, мифом»².

В произведениях средневековья старое скрещивалось с новым, свое с чужим, пришлым, языческое – с христианским, фольклорное – с книжным.

Веселовский глубже и конкретнее, чем западные ученые, не только благодаря своей методологии, но и благодаря необыкновенной широте знаний эмпирического материала, раскрыл в явлениях так называемого «двоеверия» процессы взаимодействия языческих элементов с христианскими верованиями.

Его идея о новой эпохе мифотворчества дополнила гриммовскую мифологическую теорию, внося в понимание мифологии представление не об одном (праарийском) ее источнике, но и о другом, связанном с периодом возникновения и внедрения в мирозерцание народов христианского миропонимания и вероучения³.

6. Исследования А.Н.Веселовского по западным литературам. «Дантовский вопрос»

Веселовскому принадлежит практически совершенно новое освещение Возрождения и эпохи Данте, его творчества. Что касается итальянского Возрождения, то уже первую работу Веселовского – ма-

¹ Академические школы в русском литературоведении..., с. 273

² Веселовский А.Н. Собр. соч. т. УШ, вып.1. Пг., 1921. С.11

³ О мифологической концепции А.Н.Веселовского см.: Топорков А.Н. Теория мифа в русской филологической науке XIX века. М., 1997. С.315 – 380

гистерскую диссертацию «Вилла Альберти» – М.А.Гуковский оценил настолько высоко, что считал выдвинутую в ней научную концепцию Ренессанса опередившей свое время на несколько десятилетий: с его точки зрения, европейская наука вышла на такой уровень «только в третьем десятилетии XX века»¹, т.е. спустя более чем полвека после Веселовского («Вилла Альберти» – это работа 1870 года).

Кроме «Виллы Альберти», Веселовский написал цикл работ о Данте, двухтомное капитальное исследование о Боккаччо, книгу о Петрарке, монографии «Итальянское Возрождение и Макьявелли», «Джордано Бруно», «История английской литературы», «Рабле и его роман», «Пьер Бейль» и множество отзывов и рецензий на труды ученых многих стран, а в рецензиях он, как правило, давал не только свою оценку рецензируемого труда, но излагал и свою собственную концепцию по затронутому вопросу.

Но самой любимой его темой в области зарубежных литератур была тема Возрождения и особенно творчество и эпоха Данте.

«ДАНТОВСКИЙ ВОПРОС»

Вообще проблема Ренессанса для Веселовского неотделима от «дантовского вопроса», во-первых, потому, что Данте стоял у истоков Возрождения, а во-вторых, в нем, в его творчестве, по Веселовскому, впервые были четко обозначены черты человека нового времени.

Веселовский считал, что, в отличие от средневековых поэтов, в Данте впервые отчетливо обозначились черты и признаки очень индивидуального художника, и, следовательно, вышла на авансцену науки о литературе проблема *личного* творчества.

Но мысль Веселовского была не так проста, как может показаться, если ограничиться в ее передаче только что приведенной формулировкой. Для него дело было не только в индивидуальном гении Данте, но и (а может быть, прежде всего) в том, что в нем выразилось движение эпохи – огромный внутренний сдвиг в общем народном сознании (кстати, мысль о том, что гении являются выразителями движения народов и народного сознания – одна из главных методологических установок Веселовского еще со времен его увлечения идеями культурно-исторической школы).

Веселовский доказал, что в переходную эпоху – переходную от Средних веков к Возрождению – Данте как поэт как раз и выразил момент этого *перехода*. Он считал: главное в Данте – сознание лично-

¹ Гуковский М.А. Итальянское Возрождение в трудах русских ученых XIX века // Вопросы истории, 1945, № 5-6. С.108

го достоинства; его стремление вырвать истину из рук церковников было первым шагом к критике средневековой схоластики. Впоследствии эта критика привела к разрушению устоев Средневековья (причем Веселовский полагал, что сам Данте этого не хотел, не предполагал и не мог знать, – но тем не менее именно это и сделал, вернее, сделал для этого первый решающий шаг).

Дантовская жажда истины сказалась в авторской оценке героев его «Божественной комедии». Автор судит их не только по церковным критериям греха и добродетели, но и по понятиям гражданского долга и личной ответственности за то, что они совершили.

Как Веселовский это устанавливает?

Путём сравнения Дантовского ада и рая, с одной стороны, с предшествовавшими «Божественной комедии» христианскими видениями, житиями, а с другой – с рассказами о посмертных хождениях и приключениях индусов, татар, кавказских народов и другими такого же рода источниками.

В результате таких сравнительных исследований он приходит к выводу, что именно фактор *лично*го отношения к миру привел Данте к преобразованию старой жанровой схемы загробных хождений путем ее синтеза с другими жанровыми формами.

Он рассматривает «Божественную комедию» как некий *жанровый уникум*, который представляет собой синтез последних данных науки того времени с синтетическим соединением различных жанров средневековой литературы и фольклора.

Результатом такого синтеза стало создание особой, уникальной жанровой формы, которая больше не повторилась в искусстве.

«Божественная комедия» как бы оторвалась от других жанров, обособилась от них и стоит в истории мировой литературы как величественная отдельная вершина в гордом одиночестве.

Но на самом деле она *завершила* предшествующую многовековую историю литературного развития и стала вечным памятником этой истории, недостижимым образцом, который невозможно ни продолжить, ни повторить. Почему? Потому что безвозвратно ушло то время, когда люди безраздельно верили в загробное царство и когда такая форма литературы, как «загробное хождение», была естественным воплощением высших идеальных устремлений людей.

Данте был поэтом переходной эпохи, а «Божественная комедия» – произведение переходного времени от Средневековья к Ренессансу. Ее жанровая уникальность имеет именно эту главную причину и не должна трактоваться только в узко индивидуальном смысле исключи-

тельно «личного почина» Данте, как толкуют неповторимость творческой индивидуальности сейчас.

Величие Данте не в том, что он стоит особняком и что вся ценность «Божественной комедии» – в ее индивидуальной неповторимости, а как раз наоборот – в том, что Данте, завершив так блестяще целую эру литературного развития, закрыл, завершил ее, сделал невозможным какое бы то ни было повторение уже ушедшего, отжившего, и тем самым дал мощнейший импульс для движения по новому пути – пути Возрождения, по видимости шедшему как будто от классической, античной традиции, а по существу представлявшему собой новый гигантский шаг в культурном и собственно художественном развитии человечества.

Если Данте, по Веселовскому, дал начало переходу от средневековой каноничности и анонимности к личному творчеству, то его преемники – Боккаччо и Петрарка – продолжили этот путь и дали новый мощный толчок развитию личного почина в искусстве. Этим их открытиям посвящены специальные работы Веселовского: двухтомная монография о Боккаччо и замечательная по тонкости стилистического анализа работа «Петрарка в поэтической исповеди *Canzoniere*».

7. Работы А.Н.Веселовского о новой русской литературе

Под тем же углом зрения исследования личного начала в творчестве Веселовский писал и свои работы о новой русской литературе.

Его монография о творчестве П.А.Жуковского до сих пор остается одной из лучших работ об этом поэте.

Веселовский долго собирал материалы для монографии о Пушкине, который был его любимым поэтом. 26 мая 1899 года он выступил с речью в честь столетнего юбилея Пушкина на торжественном собрании Академии Наук. Для Веселовского Пушкин – подобно Данте в его время – был зачинателем новой эпохи в литературном развитии России и являлся поэтом мирового значения, мировой величиной. Но монография о Пушкине им так и не была написана, как не была завершена и главная работа его жизни – «Историческая поэтика».

Ведь все конкретные историко-литературные труды Веселовского были лишь боковыми ветвями, ответвлениями, приращениями и своеобразным «опытным полем» по отношению к главному делу его жизни – к его грандиозному проекту создания «Исторической поэтики» и историко-теоретическим работам в рамках этого замысла.

§ 4. ИСТОРИЧЕСКАЯ ПОЭТИКА: ЗАМЫСЕЛ И ОБЩАЯ КОНЦЕПЦИЯ

1. Материал исторической поэтики и методы его изучения. Синхронический аспект. 2. Диахронический аспект изучения элементов художественной формы. 3. Анализ исторической судьбы поэтических форм. 4. Источник развития и основной закон эволюции литературных форм. 5. Сущность эволюционных процессов и задачи истории литературы. 6. Литературный процесс и творческая индивидуальность. 7. Трудности изучения личного творчества и современного процесса эволюции литературных форм. Прогноз Веселовского.

Каковы основные *теоретические* идеи Веселовского и как выглядит построенная на них *концепция*, проект *исторической поэтики* как специальной *науки*? Попробуем изложить их кратко, в виде нескольких основных положений.

1. Материал исторической поэтики и методы ее изучения. Синхронический аспект

С точки зрения Веселовского, литература есть особая историческая стихия, самостоятельная, развивающаяся по своим законам, хотя и не изолированная от действительности, потому что она вызвана к жизни факторами общественной социальной жизни и их по-своему и на своем собственном языке выражающая.

Литературные явления (в частности, элементы литературной формы) живут своей жизнью, взаимодействуют друг с другом, странствуют от народа к народу, из страны в страну, изменяются, развиваются, умирают, но могут воскреснуть вновь и продолжить свое путешествие в пространстве и времени общемировой литературно-художественной жизни. Они подобны, скажем, существующим в языке фонетическим или морфологическим сочетаниям, очень устойчивым и практически независимым от влияния индивидуальности человека, использующего их в речи (произносящего или пишущего).

Состоят литературные явления из определенных *константных*, неизменных элементов, которые образуют общую основу поэтической формы (так сказать, ее чертеж, скелет, материал) в *любом* произведении.

Вот эти константные элементы и подлежат изучению *поэтики*.

Ее материал, предмет, в первую очередь, – повторяющееся, общее, инвариантное (если использовать современный термин), – то, что составляет костяк, материю литературной формы.

Лучший, наиболее надежный метод установления, выделения константных величин и элементов, т.е. инвариантов, – сравнительный.

Поэтому литературное явление не может и не должно изучаться изолированно, из самого себя, но непременно в сравнении с другими явлениями. Причем – для разработки исторической поэтики – в масштабе всей мировой литературы.

Как говорил Веселовский об эпосе, «эпос каждого исторического народа есть эпос международный»¹. Но это только пример. «Международным» является не только эпос как род или жанр, но и любой другой род, любая другая литературная форма в том смысле, что это общий для всего человечества художественный язык, который внятен каждой нации и каждому народу, хотя бы их языки в обычном – лингвистическом – смысле и не похожи, и могут быть непонятны людям разных наций. А вот художественные приемы, выраженные хотя бы и на разных языках – в основе своей могут быть понятны всем.

При сравнительном изучении литератур разных народов с целью выделения общих, повторяющихся, константных элементов художественного языка, по Веселовскому, целесообразно и оправдано применение методов «теории заимствований», т.е. школы Бенфея (но в определенных пределах – без преувеличения, глобализации, универсализации их). Например, эти методы применимы при выделении и изучении странствующих сюжетов и сюжетных схем.

Сравнение литературных явлений, выделение сюжетов, разложение их на более мелкие единицы, вычленение инвариантных элементов художественной формы на уровне поэтического языка, стиля, сюжета, жанра – вот задача сравнительного изучения литературных явлений в возможно более широком масштабе, в идеале – в масштабе всемирной литературы.

Цель такого изучения в конечном счете – найти неразложимые далее первоэлементы формы, – найти те «кирпичики», те «кубики», те, так сказать, «элементарные частицы» (только не в материи, изучаемой физиками, а в литературе), различные сочетания и комбинации которых дают в итоге все возможные формы и типы литературных произведений.

¹ Веселовский А.Н. Южно-русские былины, III – XI. Спб., 1884. С.401

2. Диахронический аспект изучения элементов художественной формы

Но то, о чем было сказано выше: установление, выделение константных элементов, «элементарных частиц» и их устойчивых сочетаний, из которых состоят поэтические формы (при помощи метода сравнений, сопоставлений) – только *часть* задачи.

Вернее, первый *этап* ее решения. А вслед за его выполнением должна наступить очередь *второго этапа* и другого принципа и метода изучения: *синхроническое* сравнительное исследование литературной формы должно быть дополнено *диахроническим*, сначала в направлении от настоящего к прошлому.

Ведь когда при помощи сравнения литературных явлений в наиболее широком по возможности масштабе в *синхронном* плане эти искомые константные элементы установлены – возникает следующий вопрос: об общем *происхождении* этих литературных явлений, т.е. об их общем литературном предке.

Так что на этом втором этапе сравнительное сопоставление должно быть продолжено в диахронном, *историческом* аспекте, но, поскольку целью этого этапа является установление происхождения, генезиса форм, то диахроническое изучение должно первоначально идти в ретроспективном плане, по направлению от настоящего в прошлое.

То есть нужно сделать следующее:

- установить параллельные ряды произведений, сходных по своему происхождению, сначала в одной национальной литературе, потом в нескольких, в идеале – во всех литературах мира;
- выстроить таким путем генеалогические ряды, лестницы жанров, отдельных сюжетов, поэтических и стилистических формул, схем и приемов; создать, так сказать, циклы родословий различных поэтических форм, уходящих от современности все дальше в древность, вглубь веков.

Иначе говоря, нужно установить своего рода этимологическую цепочку поэтических форм и приемов и пройти по ней все дальше и дальше вглубь, к их первоначалу, пока исследователь не упрется в *истоки* человеческой культуры, «во мрак 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 в истории совершилось поэтическое «дело»; был создан в основных чертах поэтический язык,

проследить исторические судьбы которого призвана историческая поэтика»¹.

3. Анализ исторической судьбы поэтических форм.

Но восстановление *генезиса* литературных явлений – только половина задачи диахронического анализа, причем еще ее меньшая половина.

Дальнейшей – и основной – задачей исторической поэтики, и – соответственно – ее третьим и главным этапом является уже другая задача: проследить тоже *диахронически*, но уже в *обратном* порядке (от прошлого к настоящему) исторические судьбы этих элементов, которые, по мысли Веселовского, при всех изменениях, наложениях и трансформациях остаются в основе своей на всем дальнейшем пути развития – от глубины веков до современности – постоянными (относительно постоянными, конечно).

Как излагал эту идею Веселовского Б.М.Энгельгардт, «индивидуальный же, хотя бы и «гениальный» почин почти бессиле перед этой могучей стихией; нужна неустанная творческая деятельность сменяющихся поколений, чтобы изменения здесь [т.е. в составе и в системе поэтических форм – С.С.] стали заметными»².

Таким образом, на основе созданных когда-то, в глубокой древности, элементов поэтического языка (имеются в виду стилистические обороты, тропы, содержательные мотивы, сюжетные схемы, жанровые «скелеты» и т.п.) – в дальнейшей исторической эволюции складываются, комбинируются, заимствуются, странствуют, путешествуют, обретают свой особый состав и свои очертания все новые и новые формы.

4. Источник развития и основной закон эволюции литературных форм

Но возникает вопрос: чем же обусловлена после возникновения первичных литературных форм их дальнейшая эволюция?

Каков ее источник, движущая сила?

В решении этого вопроса перед исследователем всегда возникает дилемма, выбор между двумя вариантами ответа:

¹ Энгельгардт Б.М. А.Н.Веселовский. Пг., 1924. С. 81

² Энгельгардт Б.М. А.Н.Веселовский. Пг., 1924. С. 81

- следует ли искать причину видоизменений форм и состояний литературы в ней самой, в особой структуре составляющих ее элементов, т.е. в *имманентных* законах?
- или, наоборот, литературную эволюцию, эволюцию форм следует рассматривать как *отражение* исторического развития других явлений человеческой истории и устанавливать ее связь с ними?

В этой альтернативе Веселовский сделал совершенно определенный выбор, а именно выбрал *второй* ответ: эволюция литературных форм обусловлена эволюцией мирозерцания, миропереживания, т.е. эволюцией содержания.

Устойчивые формы подвергаются значительным изменениям и перестройкам, приспособляясь к новому содержанию.

*Новая форма (новая комбинация элементов формы) является не для того, чтобы сменить старую форму, а для того, чтобы выразить новое содержание.*¹

Каково же содержание?

С точки зрения Веселовского, художественная литература и вообще поэзия отражает действительную жизнь, а не только выражает прекрасное (ср. тезис Чернышевского об отражении в искусстве «общееинтересного» в жизни).

Поэтому не только истории форм, но и «истории содержаний» в системе Веселовского отводится свое особое место. Противопоставляя историю содержаний *исторической поэтике*, изучающей историю, эволюцию устойчивых *формальных* элементов поэзии, он ставит эту эволюцию формальных элементов в связь и в функциональную зависимость от эволюции содержаний.

Именно эту (и только эту) мысль и выражает для него определение истории литературы как одного из разделов истории общественной мысли. «История литературы, – писал он, – это история общественной мысли, насколько она выразилась в движении философском, религиозном и поэтическом и закреплена словом» [52]. Потом, позже, в 1893 г., уточняя эту мысль, он говорил: «История мысли более широкое понятие, литература ее частичное проявление; ее обособление предполагает ясное понимание того, что такое поэзия, что такое эволюция поэтического сознания и его форм, иначе мы не стали бы говорить об истории» [53]. Подобного рода высказывания только внешне похожи на установки культурно-исторической школы, потому что в контексте общей концепции Веселовского они имеют принципиально

¹ Это принципиальное положение концепции Веселовского потом формалисты вывернут наизнанку и на такой основе построят свою теорию литературной эволюции.

иное содержание, – ведь для Веселовского главный «нерв» истории литературы как науки – это момент *связи* истории *содержаний* и истории *форм*, т.е. взаимодействия, взаимовлияния и взаимозависимости между тем, на чем исключительно сосредоточивалась *культурно-историческая* школа, и тем, что должна установить новая наука – «*историческая поэтика*», а что касается науки «*история литературы*» как итоговой, высшей ступени построения системы научных знаний о литературе, то она должна органически соединить, синтезировать и то, и другое.

Под таким углом зрения Веселовский рассматривает, например, историю романа, меняющего свою «морфологию», свой состав и свой облик под влиянием идей христианства, рыцарства, бюргерских идеалов и т.д.

Под этим же углом зрения ведется у него исследование и отдельных приемов – сюжетных схем, стилистических формул, эпитетов, метафор и т.п.

5. Сущность эволюционных процессов и задачи истории литературы

Таким образом, по Веселовскому, литература, как и ее создатель – народ, в том числе в лице его наиболее талантливых представителей – поэтов, в том числе гениев, – находится в процессе постоянного развития.

Вследствие этого жизнь постоянно дает для поэзии новое содержание, а это ведет к изменению ее форм, к перекомбинациям и трансформациям тех элементов формы, которые пришли из тьмы веков.

Сущность процесса развития – в борьбе между устаревшей формой и новой мыслью, новым содержанием.

История литературы и должна исследовать ход и исход этой борьбы – параллельно во всех литературах и с учетом их взаимодействия.

Поэтому главные задачи истории литературы (а историческая поэтика – ее важнейшая часть, ее фундамент) заключаются в следующем:

во-первых, выяснить генезис художественного произведения как сложного сочетания форм традиционных (данных в литературном «предании») с содержанием, являющимся отблеском *новых* идейных движений, совершающихся в обществе, в широких массах, и определить те сдвиги в форме, которые вызваны этим новым содержанием;

во-вторых, проследить его (художественного явления, и, в частности, его формы) историческую судьбу, т.е. те изменения, которое оно испытывает, бытуя из века в век в народном сознании. Иначе говоря, проследить изменения в его содержании (в теме, во всех возможных ее формальных выражениях, которые были в истории человечества), и, наоборот, формы – во всех способах выражения ее элементами и их сочетаниями и вариациями связанных с нею содержаний в той же истории человечества.

в-третьих, описать эволюцию (трансформацию) формальных элементов в связи с приливом нового содержания с каждой новой исторической эпохой;

в-четвертых, вскрыть генезис поэзии как совокупность данных фактов *эстетического* порядка и предшествовавших ей фактов *внеэстетического* ряда (иначе говоря, показать, как расширяется сфера эстетического, как неэстетическое преобразуется в эстетическое).

6. Литературный процесс и творческая индивидуальность

Согласно концепции Веселовского, в литературной борьбе побеждает только то, что поддерживается коллективом, массой, народом.

Ибо великие личности, в том числе художественные гении – только наиболее яркие выразители общественного движения, его более или менее яркие отблески.

Еще в одной из первых своих работ – рецензии на книгу Г.Флотто о Данте – Веселовский говорил о ее авторе: «Он, пожалуй, и не знает, что в творениях Данте не все сделал сам Данте, много сделал и век, что писателя никак не отделишь от современности...»¹.

«Поэт рождается, – писал он позднее, – но материалы и настроения его поэзии подготовила группа. В этом смысле можно говорить, что *петраркизм древнее Петрарки*» [273].

Согласитесь, очень неординарный взгляд: ведь по этой логике получается, что так называемый «изм» предполагает не только то, что следует за деятельностью его основоположника, но и предшествующее деятельности того, кто дает имя этому «изму».

Главный объект исследования истории литературы – литературный *процесс*, а не личная деятельность поэтов.

Полемизируя со своими противниками из лагеря отвлеченной философской эстетики, Веселовский писал: «Мне кажется, необъяс-

¹ Веселовский А.Н. Собр. соч., т. III. СПб, 1908. С. 10

нимость поэзии проистекала главным образом из того, что анализ поэтического процесса начинали с личности поэта»¹.

Даже и в ней (т.е. в её, отдельной личности, творчестве) – с точки зрения историко-литературной – гораздо важнее выделить традиционное, чем собственно новое, индивидуальное. Не в последнюю очередь потому, что понять новизну, оценить ее меру и степень можно только путем выделения нового на фоне традиции.

По мнению Веселовского, чрезмерное внимание к личному почину, явное преувеличение роли индивидуального начала является основной помехой на пути превращения истории литературы в строгую научную дисциплину. Почему?

Потому что литературный процесс – по Веселовскому – есть накапливающийся веками результат коллективных усилий, в котором отдельному индивиду, даже гениальному, принадлежит лишь часть, небольшая доля.

Роль гения – не столько в изобретении абсолютно новой формы, сколько в новой комбинации старых элементов, их обновлении – и в итоге в создании новой конкретной целостности произведения.

Показатель, признак гения – не в произвольном обращении с преднаходимой им формой, а, наоборот, степень, мера сознательности, или интуиции, или вкуса, с какой гений опирается в своем творчестве на общие правила применения выработанных веками устойчивых формальных элементов для выражения новых общественных настроений, которые он выражает наиболее ярко.

Следовательно, познание, описание личного начала в творчестве – не отправной момент, а конечный пункт, конечная цель исследования.

Объем традиционного (общего) и индивидуального (личного) несравним ни в литературе в целом, ни в творении отдельного художника (это может быть соотношение 90:10 или 99:1, или другое, близкое к такого рода пропорциям). И в целом соотношение это не меняется, потому что то, что было в какой-то фазе развития литературы и в творчестве отдельных писателей в свое время новым и индивидуальным, либо переходит в сферу общего, коллективного, становится достоянием других и может ими использоваться, или же вообще отбрасывается, забывается и исчезает, канув в Лету.

Главный *метод* разработки исторической поэтики и истории литературы в целом – сравнительно-историческое изучение фактов.

¹ См.: Жирмунский В. Неизданная глава из «Исторической поэтики» А.Веселовского // Русская литература, 1959, № 2. С.179

Только он выводит науку о литературе из тупика, в который заводит ее нормативная эстетика и изучение «литературных генералов».

А главная трудность применения этого метода к современной литературе – иллюзия того, что она создается исключительно личностью, только личным почином.

Но с точки зрения Веселовского, это именно *иллюзия*: в любом художественном явлении роль, доля унаследованного, традиционного всегда *больше*, сильнее индивидуального, личного почина.

Абсолютно новых изобретений в литературе не бывает.

«Тщетно, художник, ты мнишь,
что творений твоих ты создатель:
Вечно носились они над землей, незримые оку»
(А.К.Толстой).

«И снова скальд чужую песню сложит
И, как свою, её произнесет»
(О.Мандельштам).

Даже современные теоретики «постмодернизма», отстаивающие абсолютный субъективный произвол писателя, точнее, «скриптора» (поскольку автора с его «точкой зрения» они отрицают), одной из главных опор всего постмодернистского творчества считают «интертекстуальность», т.е. использование уже бывшего, существовавшего в литературе.

Мысль Веселовского была проста: доля традиционного, наработанного веками, в арсенале литературных форм неизмеримо больше любых индивидуальных добавлений в этот арсенал, хотя бы и усилиями самых великих гениев.

Позднее формалисты упростят, выпрямят, абсолютизируют и используют эту его идею в своей теории литературной эволюции.

Но сам Веселовский на основании такого взгляда на соотношение традиционного и нового, унаследованного и личного сформулировал чрезвычайно любопытный *прогноз*:

«Правда, постановка такой задачи [т.е. сравнительно-исторического изучения современной литературы и индивидуального творчества – С.С.] наталкивается на серьезное сомнение: ведь современная литература с ее сильно выраженным личным самосознанием поэтов как будто исключает возможность говорить о повторяемости литературных форм.

Но когда литература [новая и новейшая – С.С.] очутится для будущих поколений в такой же далекой перспективе, как для нас древность, от доисторической до средневековой, когда синтез времени, этого великого упрощателя, пройдя по сложности явлений, упростит,

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» [494].

Таковы главные идеи Веселовского; таков грандиозный замысел его исторической поэтики.

Масштабность замысла и сейчас поражает. Поражает и четкость, ясность постановки столь величественной задачи.

Как ее выполнить? Какими силами? Кто в состоянии провести столь трудоемкое, столь гигантское по масштабам исследование?

В принципе – это задача литературоведения в целом, если бы оно представляло собою нечто единое и организованное, а не пестрое, хаотическое, броуновское движение научной мысли, арену борьбы научных школ, течений, индивидуальных усилий исследовательской мысли, движущейся в разных направлениях

Не только отдельному человеку, но и исследовательскому институту – даже ИМЛИ или какому-либо подобному ему научному учреждению – это вряд ли под силу.

Даже сейчас, когда исследователь получил в свое распоряжение такого мощного помощника, как современная компьютерная техника.

Конечно же, реализовать столь грандиозный проект во всем его объеме не дано было даже и самому его автору – Веселовскому – полиглоту, свободно владевшему несколькими десятками новых и древних языков, ученому, обладавшему колоссальной эрудицией, поражающим своим объемом и разнообразием запасом знаний.

Ни один из его учеников не смог решить даже какой-либо одной из частных задач, поставленных в рамках проекта «исторической поэтики» Веселовским.

Что же успел сделать сам Веселовский?

Каковы его конкретные открытия, результаты специальных историко-теоретических исследований в рамках его замысла, его «проекта» «исторической поэтики»?

Об этом – в следующих параграфах.

§ 5. ИСТОРИЧЕСКАЯ ПОЭТИКА: ГЕНЕЗИС ПОЭЗИИ (ТЕОРИЯ ПРОИСХОЖДЕНИЯ ЛИТЕРАТУРНЫХ РОДОВ)

1. Методологические подходы к изучению проблем генезиса литературных родов. Понятие первобытного синкретизма. 2. Предыстория поэзии. Три фазы синкретической стадии ее развития (дообрядовая, обрядовая, лиро-эпическая). 3. Поэтическая стадия развития. Возникновение эпоса. Стадии эпической циклизации: естественная, генеалогическая, художественная. 4. Возникновение лирики и основные фазы ее развития: обрядовая (коллективная), групповая, личная (индивидуальная). Что первично: эпос или лирика? 5. Происхождение драмы. Общее и различное в позициях Гегеля и Веселовского. Праистория драматического действия. Обряды и культы, их роль в развитии драматического действия. Индийская и греческая разновидности возникновения драмы из обряда. Культурная форма и происхождение древнегреческой трагедии. Формирование драмы из обрядовых форм. Истоки древнегреческой комедии. 6. Индуктивная теория происхождения литературных родов А.Н.Веселовского и философско-эстетическая теория эпоса, лирики и драмы Аристотеля – Гегеля.

1. Методологические подходы к изучению проблем генезиса литературных родов. Понятие первобытного синкретизма

Теория литературных родов – эпоса, лирики и драмы – от Аристотеля до Гегеля и далее до современной теории литературы строится преимущественно на дедуктивных основаниях: логическим путём, через исследование диалектики философских категорий объективного и субъективного. При этом приводятся различия между:

- ◆ *объектом и субъектом поэтического выражения;*
- ◆ *объективным и субъективным как элементами содержания литературных родов;*

◆ *объективными и субъективными способами выражения этого содержания.*

Таким способом исследуются и затем терминологически определяют различия между всеми этими разновидностями, аспектами, нюансами объективного и субъективного; тем самым логически выводятся основные признаки литературных родов и даются их дефиниции, т.е. формулируется сущность явлений эпоса, лирики и драмы.

Что касается проблемы их (т.е. эпоса, лирики и драмы) ПРОИСХОЖДЕНИЯ, то она опять-таки решается путем логического, умозрительного философского анализа диалектики категорий субъективного и объективного, т.е. путем логических рассуждений на темы: что из них первично, что выделяется и осознается раньше, что из чего вырастает и почему и т. п.

Так, по Гегелю, первичен ЭПОС как выражение объекта, объективного мира, впечатления от которого подавляют не развитое еще сознание не выделившейся, не осознавшей себя как нечто отдельное личности.

Рост самосознания личности открывает путь новой форме – поэзии субъекта, т.е. ЛИРИКЕ.

А когда возникло, появилось, было осознано само противопоставление субъекта (личности) объекту и появилась не только возможность их противопоставления, но и возможность осознания, понимания их взаимосвязи – является новый род – ДРАМА, поэзия «субъекта-объекта», т.е. синтез, слияние эпического и лирического начал в чем-то третьем, что и представляет собой драма.

Таковы в принципе (и в самом кратком изложении) ответы Гегеля на все сформулированные выше вопросы.

Но философско-дедуктивный анализ может дать и дает и другие построения, т.е. иные ответы на эти же вопросы.

Так, Жан-Поль Рихтер, исходя из психологических посылок, утверждает нечто иное, чем Гегель, а именно: «Лирика (лирика) предшествует всем формам поэзии, так как чувство – мать, искра, возжигающая всякую поэзию, подобно тому как лишенный образа огонь Прометея оживляет все образы»¹. Веселовский считал, что источник, побудительный мотив такой позиции связан с идиллическим взглядом Ж.-П. Рихтера на первобытного человека, который якобы в лирическом излиянии возносит вопль благодарности Творцу.

Есть и еще одна, третья точка зрения на тот же предмет, отличающаяся от двух вышеизложенных. Она принадлежит французскому

¹ Цит. по: Веселовский А.Н. Собр. соч., т.1. СПб, 1913

эстетику Летуэрно, считавшему, что развитие поэзии идет от драматических игр и забав к неразвитым еще формам драмы, от которой малопомалу позже отделилась лирика, а затем и эпос.

Можно сколько угодно рассуждать, чья аргументация логически предпочтительнее, ибо исходные посылыки всех трех концепций – априорные. Поэтому А.Н.Веселовский, приведя все эти и некоторые другие точки зрения, делает вывод о том, что вопрос о генезисе поэтических родов остается по-прежнему смутным, и предлагает свой способ его решения и свой ответ.

Он идет к пониманию сущности и истории поэтических родов иным, противоположным, – *индуктивным* путем. Материалом для него становятся не *понятия*, которые трактуются так и этак и выводятся одно из другого, а *факты*, и к формированию понятий он идет через исследование вопроса о *происхождении* литературных родов на основании анализа не философских категорий объективного и субъективного и не психологических предположений, а путем сопоставительного исследования *фактического* материала, добытого многими науками: языкознанием, психологией, антропологией, этнографией, археологией, историей первобытного общества.

Известно, что сущность нового литературного явления (любого, – например, возникновения нового жанра, или нового литературного метода, или нового направления, течения, поэтической школы) ярче всего высвечивается в момент его рождения, отпочкования от других, противопоставления себя другим, самоосознания и т.п. Потом эта сущность может усложняться, сохраняясь как таковая, но может также и размываться, затуманиваться, терять свою определенность, и явление растворяется среди других.

В отличие от Аристотеля, Гегеля, Белинского, а также их оппонентов: Ж.-П. Рихтера, Летуэрно, позднее Д.Овсяннико-Куликовского с его оригинальной теорией лирики и т.д., идя дальше своих предшественников и иным путем, А.Н.Веселовский перевел вопрос о литературных родах из отвлеченной сферы философской эстетики, из сферы дедуктивно-логических суждений в более конкретный план изучения и обобщения фактов. Ведь, между прочим, и Аристотель, и Гегель строили свою классификацию литературных родов на основе учета по преимуществу только одной – древнегреческой – классической литературы. Веселовский же обратился для поиска ответа на эти вопросы вообще в долитературный еще период.

Прежним ученым, и в особенности Гегелю, по мнению Веселовского, не хватало тех данных, которые были добыты фольклористами и этнографами, прояснившими для науки значение открытого ими яв-

ления *первобытного синкретизма*. И он полагал, что истоки поэзии, ее основных форм надо искать именно там.

Концепция *происхождения* литературных родов (а стало быть, и их сущности), так же как и анализ явления первобытного синкретизма под этим углом зрения, систематически изложены А.Н.Веселовским в работе «Три главы из исторической поэтики» (1899), которая представляет собой итог его 30-летних занятий этой проблемой. Она была опубликована в первом томе посмертно уже изданного очередного Собрания сочинений А.Н.Веселовского в 1913 году.

2. Предыстория поэзии.

Три фазы синкретической стадии ее развития

Что такое явление *первобытного синкретизма*?

По Веселовскому, это некое народное действие, коллективная, хоровая игра, состоявшая из сочетания ритмических движений с песней-мелодией (музыкой) и элементами слова, вызывающая эффект психофизического катарсиса.

Но прежде чем произойдет его разложение и выделение первоначальных форм, зачатков поэтического творчества как такового, это синкретическое действие проходит ряд стадий своего собственного развития. (Эта дифференциация первобытного синкретизма, которое само по себе было открыто историками первобытного общества, этнографами и др. специалистами, идея его эволюции, теория стадийности – заслуга Веселовского. Выделение стадий развития синкретического действия и их анализ он провел впервые).

ПЕРВАЯ СТАДИЯ: ДООБРЯДОВЫЙ СИНКРЕТИЗМ.

На ранней – еще дообрядовой – стадии синкретизма формально-организующим моментом сочетания танца, музыки и слова был *ритм*.

Факты этнографических исследований говорят о том, что ритм и мелодия возникли прежде текста. Слово же играло тогда роль сопровождения и лишь отчасти носителя ритма и мелодии, больше выражая эмоцию, чем какой-либо иной смысл.

А собственно словесно-смысловой момент не играл на этой стадии почти никакой роли. Элементы слова сводились к восклицаниям, как выражению эмоций. Когда в синкретических играх начинает развиваться элемент слова-смысла, то ритм и мелодия оказываются уже выработанными раньше, и текст, таким образом, подчиняется формальным требованиям музыки, ритма, которые и играют решающую

роль при формировании поэтического стиля. Стихотворная форма и все связанные с ней особенности возникли благодаря синкретизму (но это потом – значительно позже)¹.

А первоначально текст импровизировался в ходе песни-танца-игры, причем импровизация ограничивалась повторением двух-трех восклицаний (типа междометий), выражавших эмоции – впечатления.

Это была массовая, коллективная игра-разрядка, в которой находила выход психофизическая энергия (ср. современные «рок-тусовки» или принципы театра Арто в истории французской драматургии).

В синкретическом действе отражались быт и психика первобытных племен и наивная вера в то, что подражанием можно достигнуть осуществления желаемого. Так, в первобытном действе значительную роль играли элементы охоты или изображения предстоящей борьбы с противником – враждебным племенем и т.д.

Способ исполнения такого синкретического действа – пение и пляска коллективные, хором.

Хор для возникновения поэзии, по Веселовскому, – то же, что общество для возникновения и развития языка. Только при совместном участии в коллективном хоровом действе могла, с его точки зрения, постепенно выработаться и при многократном повторении закрепитесь словесная форма такого обмена смыслами.

(Сугубо индивидуальное, тем более единичное и изолированное в границах сознания или выражения одного индивида не создает традиции, – она формируется только в общении, только в процессе передачи от человека к человеку, от поколения к поколению).

Вот почему Веселовский говорил: «Если бы у нас не было свидетельств о древности хорового начала, мы должны были бы предположить его теоретически» [201].

Но такие свидетельства и факты были: ко времени Веселовского их уже дала этнография и изучение обычаев современных народов, стоящих ни низкой ступени развития культуры (африканских, южноамериканских, островных тихоокеанских, сибирских, северных племен и народностей).

¹ Вероятно, с этим связано то, что и в фольклоре, и в письменных литературах, и даже подчас в индивидуальном творчестве (вспомним пушкинское: «Лета к суровой прозе клонят./ Лета шалунью-рифму гонят») стиховая речь как материальный носитель поэтического, художественного начала развивается раньше прозаической, – я имею в виду именно ТИП РЕЧИ (стих – проза), а не роды (т.е. не лирику и эпос, поскольку первоначальные формы эпоса тоже ведь реализовались в речи ритмически-стиховой).

Однако эту *первую* стадию синкретического действия, эту синкретическую хоровую песню, входившую в состав игры, нельзя было считать не только поэзией, но даже еще и «эмбрионом поэзии»¹.

ВТОРАЯ СТАДИЯ: ОБРЯДОВЫЙ СИНКРЕТИЗМ

Этот «эмбрион» поэзии появляется уже на следующей, второй стадии, когда синкретическое действие приобретает черты *обряда*.

Лишь с развитием быта, когда синкретические песни-игры-танцы превратились в обряды и культы, когда появились обрядовые и культовые *хоры*, – вот тогда эмоциональные восклицания, ничего, кроме эмоции, не выражавшие звукосочетания и фразы, которые прежде повторялись без цели передачи определенного смысла, только как звуковая опора ритма, напева, становятся чем-то более или менее осмысленным и цельным, превращаются в поэтический элемент (правда, только еще как своеобразный зародыш его).

Вот эта – обрядовая – стадия синкретического действия, по Веселовскому, и представляет собой *эмбриональную* фазу формирования поэтических элементов.

Ее отличительный от первой фазы признак заключается в том, что слово здесь приобретает смысл.

Словесные формулы вместе с песней-мелодией в дальнейшем становятся относительно самостоятельными, а потом и отрываются от обряда, а вне его меняют и свою функцию, и свой смысл – он становится не культовым, а собственно эстетическим.

И с этим отрывом песни от обряда и культа наступает следующая, третья фаза развития первобытного синкретизма.

На этой стадии в нем появляются уже не эмбриональные, а элементарные, т.е. первоначальные, еще очень простые формы собственно поэтического творчества.

ТРЕТЬЯ СТАДИЯ: ЛИРО-ЭПИЧЕСКАЯ

Ее представляет уже не обряд, а оторвавшиеся от обряда слова с мелодией. Это были своего рода древнейшие поэтические (уже поэтические) произведения. Что они представляли собой с формально-структурной точки зрения?

По мере усиления значения словесно-смыслового ряда, развития текстового элемента со связным смыслом, хор начинает мешать, стеснять развитие такой первоначальной песни. Это приводит к тому, что

¹ Академические школы в русском литературоведении, с. 245

из состава хора выделяется солист, запевала, корифей, – он «оказывается 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» [255].

Потом, когда к этому тексту, к словесной части всего синкретического действия появится особый интерес и когда песня-сказ станет постоянной, окрепнет, будет устойчивой, запевала «унесет ее из хора», т.е. она может теперь звучать и самостоятельно, без танца-игры и без хора, в устах отдельного певца, который будет теперь исполнять эту песню и за себя, и за хор.

Если же в хоре был не один солист, то песня певца, отделившаяся от хора, получит более сложную, строфическую форму. В том случае, когда в составе хора солисты исполняли ее по очереди, попарно, то вне хора отдельный исполнитель строит ее как «чередование строф, которые в смысловом отношении дополняют друг друга» [252], или контрастируют друг с другом и т.п.

Таковы, по Веселовскому, основные особенности, структура и разновидности самой древней, первоначальной поэтической песни.

Веселовский называет эту песню *лиро-эпической*.

Эпическую часть в ней образует канва действия, лирическую – повторения стихов, рефрены, эмоционально более насыщенные по сравнению с основной повествовательной частью.

«Этому характеру соответствует и исполнение песни: она ведется не спокойно, а нервно, с перебоями эпизодов, с диалогом и т.д. Ни традиционного стиля, ни типических положений еще нет»¹.

Таким образом, первая, древнейшая форма поэзии, выделившаяся из синкретического действия, не является еще ни лирикой, ни эпосом, но имеет тоже синкретический характер, это лиро-эпическое по составу образование. Ее форму Веселовский реконструирует по народно-поэтическим памятникам Древней Греции – «номам», «гимнам», а также по северным древнейшим «балладам» и по многочисленным данным этнографии других народов.

По *содержанию* эти древнейшие лирико-эпические песни были тесно связаны с первобытной мифологией и историей; в них прославлялись победы и оплакивались поражения.

А по *форме* они еще тесно связаны с хоровым происхождением и сохраняют следы хорического исполнения с его рефренами, возвращениями, повторениями и пр. В основе такой песни – повествование-сказ, соединенный с эмоционально-лирическими всплесками. Поэто-

¹ Академические школы в русском литературоведении., с. 246

му, с точки зрения Веселовского, она и остается еще синкретической – лиро-эпической.

Так заканчивается собственно синкретическая стадия развития первобытной культуры.

А следующая стадия – поэтическая – развивается уже вне синкретизма.

3. Поэтическая стадия развития литературных родов. Возникновение эпоса

Эта стадия также проходит несколько фаз, ее формальная основа – циклизация. Но в самой этой стадии есть две стороны процесса: с одной, объединение лиро-эпических песен в циклы, а с другой – постепенное вымывание лирического начала и вычленение собственно эпического содержания.

ПЕРВЫЙ ЭТАП ЦИКЛИЗАЦИИ (ТЕМАТИЧЕСКИЙ)

Это, по определению Веселовского, *естественная* циклизация. Об одном и том же событии слагается не одна, а несколько песен; они и складываются в циклы, в основе которых – *единство темы*.

Переходя из поколения в поколение, песня, которую поют о том или ином событии, постепенно теряет эмоциональный накал, лирические элементы отпадают, при этом неизбежно и незаметно уходят из памяти певцов, забываются и детали, подробности ушедшего в далекое прошлое события.

Переходя из одной эпохи в другую, из рода в род, такие песни все больше и больше привлекают внимание исполнителей и слушателей преимущественно своим содержанием.

Из песен устраняются лирические элементы, отступления, перебивы эпизодов и т.п.

В итоге от прежнего лиро-эпического образования остается повествовательная основа – сказ, причем сохраняются лишь общие, схематические части сказа, его наиболее общезначимые, типовые части и характерные типовые черты героя.

Первоначально это делается стихийно, «механической силой народного предания». Но это тоже еще только предыстория эпоса.

Остальное довершают певцы-сказители.

ВТОРОЙ ЭТАП ЦИКЛИЗАЦИИ (ГЕНЕАЛОГИЧЕСКИЙ)

Певец постепенно из запевалы и корифея хора, из просто исполнителя превращается в фигуру иного рода. Он обладает особым даром, у него появляется профессиональная выучка.

Благодаря тому, что исполнение песен становится его профессиональным делом, он накапливает опыт и знания, он помнит песни предков, знает родословную их героев. А порой сам включается в процесс циклизации и может делать основой цикла не только тематическую, но и генеалогическую – по героям, по их родословной – линии.

Постепенно в таких циклах формируется обобщенный, идеальный набор героических действий, идеал героизма как такового – и возникает образец для прославления героев новых поколений.

С развитием такого процесса типизации идеального (или, точнее, как говорят некоторые современные теоретики литературы, – обобщающей идеализации) вырабатываются типовые схемы эпического повествования, сказа, формируется и поэтический стиль эпического сказа (т.е. появляется большой запас сюжетных формул и схем, возникает и закрепляется прочная поэтика: набор эпитетов, стилистических формул, мотивов, оборотов). Устанавливается своеобразный, как выразился Веселовский, «стилистический Домострой» [272]¹.

Так возникает ЭПИКА – первый, по Веселовскому, исторически выделившийся из синкретизма самостоятельный поэтический род.

ТРЕТЬЯ СТАДИЯ ЦИКЛИЗАЦИИ (ХУДОЖЕСТВЕННАЯ)

Окончательное выделение эпического рода происходит тогда, когда на смену тематической, а затем генеалогической циклизации приходит циклизация *художественная* – «спевы песен», по Веселовскому. В этом процессе уже первостепенную роль играют профессиональные сказители.

Суть художественной циклизации заключается в том, что хронологическая последовательность воспеваемых событий бессознательно нарушается, чтобы заново и в ином порядке соединить воспеваемые события (причем разновременные) уже по внутреннему, при-

¹ Термин Веселовского «стилистический Домострой» – т.е. явления схематизма в древней литературе – в современном литературоведении не употребляется. Но, скажем, академик Д.Лихачев, главная книга которого – «Поэтика древнерусской литературы» – также строится на сравнительно-историческом принципе, не только не отрицает явления литературного схематизма в древней литературе, но, напротив, заостряет на них внимание читателя. И то, что Веселовский называл «стилистическим Домостроем», Д.Лихачев обозначает другим термином – «литературный этикет».

чем именно *художественному* принципу с целью придания повествованию наибольшей выразительности. Так что в результате создаются эпические песни с признаками собственно художественного произведения: цельности, поэтической яркости и живости, художественной логики в развитии событий, в соединении характеров и их взаимодействии.

Таким образом, ЭПИКА – древнейший самостоятельный поэтический род. В ней эмоциональное начало приглушено, и главный интерес сосредоточен на повествовании о событии.

Так решается Веселовским проблема происхождения ЭПОСА.

Формально это несколько похоже на гегелевскую трактовку. Но *основания* для выводов о первичности эпоса у Веселовского совсем другие. А кроме того, тому, что Гегель считает первичным, у Веселовского предшествует еще целая серия стадий развития, охватывающих *тысячелетия*; и первичная поэтическая стадия намечается им еще в рамках и в пределах синкретической фазы – до выделения собственно эпоса.

4. Возникновение лирики

КОЛЛЕКТИВНАЯ СТАДИЯ

Зачатки лирики тоже восходят к эпохе первобытного синкретизма.

Синкретическое действие очень *эмоционально*, оно насыщено чувством: собственно говоря, это действие и возникает прежде всего как эмоциональная реакция толпы, массы, коллектива, хора на какое-нибудь волнующее род или племя событие.

Но первоначально эмоциональность этого действия *коллективна*: она реализуется в *хоровых* восклицаниях, выражающих эмоции радости или печали, эротического возбуждения или гнева и т.п.

На *третьей* стадии первобытного синкретизма (*лиро-эпической*, по периодизации Веселовского), т.е. когда хор выделился из обряда, стал носителем и исполнителем лиро-эпической синкретической хоровой песни, – эти хоровые возгласы постепенно типизировались (стандартизировались) в коротеньких словесных формулах. Таким образом появляются, кристаллизуются *рефрены* – простейшие типовые формулы выражения простейших аффектов.

Они продолжают существовать в запевах и припевах сначала лиро-эпических, а потом и эпических песен.

Но некоторая часть этих формул, оторвавшись от обряда, а затем от лиро-эпических песен, начинает существовать и жить отдельно, самостоятельно. Из них и образуются зачаточные формальные элементы *лирического* рода.

Таких коротеньких поэтических формул (двух-, трех-, четырехстиший) много в любой народной поэзии; из них, вероятно, сформировалась и русская частушка. Эти лирического характера зачаточные, или, вернее, кратчайшие формулы и схемы, по словам Веселовского, «распространены от Китая, Индии и Турции до Испании и Германии... 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, приветя, как в эпической песне есть формулы боя, столованья и т.д.; тот же стилистический Домострой» [272], но только лирический.

В пору возникновения лирической поэзии ее эмоциональное содержание, выражавшее настроения, аффекты *коллектива*, были еще весьма бедны, однообразны и монотонны. Но с течением времени и содержание, и форма лирических элементов меняются и усложняются.

ГРУППОВАЯ СТАДИЯ

Дальнейшая эволюция и прогресс лирического рода, по Веселовскому, были обусловлены *социальной дифференциацией* первобытного коллектива.

Из нерасчлененной, однородной коллективной массы выделяются *группы* людей, группы со своими особыми интересами, с несколько отличным от остальных членов рода или племени пониманием жизни, т.е. с иными настроениями, ощущениями, эмоциями, чем у большинства.

Вместе с этими группами в унаследованные от прошлого и от коллектива поэтические формулы войдет иное содержание, иные эмоции, в них произойдут изменения в соответствии с характером выражаемых ими новых чувств.

При этом возникнет и осознание творческого акта, творения нового в старом. И певец-поэт при этом ощутит себя уже не просто исполнителем, лирический певец осознает себя иным, чем сказитель эпических песен, носителем, выразителем поэтического, «ощущающим себя чем-то иным, чем певец старой анонимной песни» [271].

Разрушение «стилистического Домостроя» и обновление лирических форм происходит и особенно усиливается в периоды, когда

выделившиеся из коллектива, из массы группы вступают в конфликт с нею или в борьбу между собою; каждая из них пытается утвердить свои взгляды, свою мораль и себя. Формы и содержание лирических песен становятся менее типовыми и более индивидуальными, хотя на этой фазе развития еще и сохраняют групповой характер. В древнегреческой лирике развивается, например, «гномика» (с дидактическим элементом, пафосом учительности) и поэзия «ямба» (с сатирическим уклоном).

Эти и другие такого же типа групповые формы могут формализоваться, превратиться в лирику *сословную*. Это было вполне типичным явлением для лирики средневековья. Эта сословная лирика, по словам Веселовского, настолько монотонна, что, «за исключением двух – трех имен, мы не встречаем в ней личных настроений» [273].

А вот последующая эволюция лирического рода связана как раз с ростом личного начала.

ЛИЧНАЯ (ИНДИВИДУАЛЬНАЯ) СТАДИЯ

Самосознание *поэта*, в отличие от самосознания *певца*, исполнителя, сказителя, формируется постепенно прежде всего как результат роста его поэтического профессионализма, его осознанного владения элементами содержания и формы.

Постепенно такой поэт все больше и больше овладевает материалом, данным ему в традиции, в предании (общем и групповом), осваивается в нем и начинает чувствовать себя в этом материале все более и более свободно. При таком осмысленном, самостоятельном, а порой и критическом отношении к содержанию появляются попытки и к более свободному истолкованию и трансформации формы.

Когда поэт достигнет господства над тем и другим, когда станет свободным по отношению к данным извне содержанию и формам его выражения, когда почувствует себя хозяином поэтических богатств, накопленных его родом и его группой, вот тогда, по Веселовскому, совершится и акт осознания им себя самого как поэта, как творца.

Его собственная личность, его личные переживания станут теперь содержанием, материалом выражения в лирической песне, и на этой стадии возникнет та *личная лирика*, которую обычно имеют в виду, когда говорят о лирическом роде или жанре.

«О поэте, сменяющем анонимного певца эпических песен, ходят не легенды, как о Гомере, – у него уже есть действительная биография, отчасти созданная им самим в его стихах. Он уже успел заинтересовать собою и себя и других, сделать свои личные чувства объектом

общеэстетического анализа. Это и есть выход к тому роду поэзии, который называют современной, или личной лирикой»¹.

Таким образом, мы видим, что эволюция лирики, по Веселовскому, обусловлена эволюцией культурного самосознания: от темного, нерасчлененного и схематичного самосознания первобытного коллектива через обособление группового чувства и интереса к отчетливому самосознанию индивидуального «я» поэта.

Таков генезис ЛИРИЧЕСКОГО РОДА поэзии, по Веселовскому.

ЧТО ПЕРВИЧНО: ЭПОС ИЛИ ЛИРИКА?

Но при рассмотрении этих проблем генезиса все же неизбежно и часто возникает вопрос: что выделилось из синкретического массива раньше, что первично: эпос или лирика? (О драме – вопрос особый).

Ответить на этот вопрос не просто; очень трудно провести между ними черту, линию раздела «при выходе из общего хорового русла» [272].

Веселовский склоняется к тому, что, что эпос – древнее лирики. Хотя его доказательство в данном случае не столько фактическое, сколько теоретическое, логическое, похожее даже в некотором смысле на гегелевские умозаключения: в пользу более раннего выделения эпоса говорит лишь то, что для отражения внешних, объективных явлений требовалась меньшая степень развития сознания, чем для сосредоточения на внутреннем мире личности и его анализе. Таким образом, отчасти Веселовский подтверждает идеи Аристотеля и Гегеля. Но не во всем. Он решительно возражает против того распространенного взгляда (идущего как раз от Аристотеля – Гегеля), который связывает эпос исключительно с объективностью, а лирику – с субъективностью.

Он утверждает: история, факты доказывают, что субъективность может быть и коллективной, общественной (в этом смысле он говорит о «коллективном субъективизме» [271] эпоса); а с другой стороны – «во всяком индивидуальном субъективизме можно отметить момент объективного содержания, потому что психика не может раскрыться иначе, как только через отношение человека к внешнему миру»², как выражался Веселовский, «прислонением к миру лежащей вне его объективности» [272].

Развитие личной субъективности, составившей основу окончательно сформировавшегося лирического рода поэзии, происходило

¹ Академические школы в русском литературоведении, с. 249

² Там же, с. 248

постепенно и исторически, проходя ряд предшествующих фаз «общей» или «групповой» субъективности, которые оставляет за бортом своих построений философская эстетика.

5. Происхождение драмы

Вопрос о генезисе драматического рода представлялся А.Н.Веселовскому самым сложным, самым «темным» и трудным для понимания и объяснения.

Впрочем, ведь и определение сущности драмы дедуктивно-логическим путем анализа диалектики философских категорий объективного и субъективного представляет немалые трудности: в эстетике Гегеля, например, определения, дефиниции, связанные с этим родом поэзии, намного более туманны, чем характеристики эпоса и драмы.

ОБЩЕЕ И РАЗЛИЧНОЕ В ПОЗИЦИЯХ ГЕГЕЛЯ И ВЕСЕЛОВСКОГО

Точка зрения Гегеля относительно генезиса и сущности драматического рода хорошо известна: драма – это «синтез» эпоса и лирики, «поэзия субъекта-объекта», т.е. некий свод, соединение результатов и форм развившихся ранее способов эпического и лирического выражения «нового мирозерцания».

Поэтому, с точки зрения Гегеля, драма – исторически самый поздний, новый по отношению к эпосу и лирике литературный род.

Веселовский эту точку зрения категорически отвергал.

Он отказывался рассматривать драму как позднейшее образование на почве соединения лирики и эпоса.

С его точки зрения, по происхождению драма «не новый организм, не механическое сплочение эпических и лирических партий, а эволюция древнейшей синкретической схемы, скрепленной культом и последовательно восполнявшей результаты общественного и поэтического развития» [315].

Он не отрицал воздействия эпоса и лирики на дальнейшее развитие драматического рода (т.е. именно и только в нем – в дальнейшем развитии, а не в возникновении, не в «первоначале» драмы – она испытывает воздействие других родов поэзии, иначе говоря, в процессе своего позднейшего развития, но не на стадии происхождения).

ПРАИСТОРИЯ ДРАМАТИЧЕСКОГО ДЕЙСТВА

Первоначальные условия формирования драматического рода – еще за пределами литературы, на почве первобытного хоризма, в недрах синкретизма на его 2-м (обрядовом) этапе. Т.е. эмбриональные элементы драмы возникают еще до обособления лирики и эпоса, даже до формирования лиро-эпической синкретической формы (т.е. 3-й стадии синкретизма).

И если, по Веселовскому, эпос и лирика – продукты *разложения* первобытного обрядового хора, то драма, наоборот, в своих первых художественных проявлениях представляет собой попытку и результат *сохранения* синкретических элементов обрядового хора. Она удержала в своей структуре моменты действия, сказа и диалога (т.е., строго говоря, если синтез и был, то он не следовал за дифференциацией эпоса и лирики, а, наоборот, предшествовал ей в первобытном синкретическом действе).

ОБРЯДЫ И КУЛЬТЫ, ИХ РОЛЬ В РАЗВИТИИ ДРАМАТИЧЕСКОГО РОДА

Важно иметь в виду, что, по Веселовскому, драма зарождается на почве различных обрядов и культов. А это значит, что некоторые виды драмы могут быть по происхождению явлениями не первобытной, а более поздней фазы развития культуры. Она может оформиться, например, и в условиях возникновения *новой* религии, предположим, христианства. Скажем, христианская церковь, «пристроившись» к народному хоровому действу (или, скажем мягче, использовав его или какие-то его элементы), породила церковную драму – своеобразную новую форму синкретизма.

Обрядов и культов может быть много; они различны и по содержанию, и по форме, и по времени своего возникновения.

А поэтому получается, по мысли Веселовского, не один, а несколько параллельных рядов формирования, эволюции драматического рода. Они, эти ряды, или разные типы формирования драмы, могут вступать во взаимодействие друг с другом, и тогда генезис еще более усложняется, запутывается.

Из-за этого, полагал Веселовский, каждая из ветвей эволюции драматической формы должна рассматриваться, исследоваться отдельно. И потому он выделяет *несколько типов*, способов, путей зарождения драматического жанра.

ИНДИЙСКАЯ И ГРЕЧЕСКАЯ РАЗНОВИДНОСТИ ФОРМИРОВАНИЯ ДРАМЫ ИЗ ОБРЯДА

Если драма возникала из обрядового хора, то драматическое действие не получало завершенной и цельной формы, т.к. обряд не обладал такими признаками, как устойчивость и четкость структуры.

В этом случае драма по содержанию представляла собой переложение мифа или эпического сказания, разбитого на диалоги.

По Веселовскому, генетически развивались две разновидности такой формы:

1) если драматическое действие удерживало, сохраняло из своего первоисточника – синкретического действия, кроме слова, также пение и пляску, то в этом случае возникала форма драмы, развившейся, например в Индии (следы этого мы и сейчас наблюдаем, например, в индийском кинематографе – неизменные и обязательные песни и пляски в нем имеют, по-видимому, очень и очень древние корни);

2) если драматическое действие формировалось не из основного обрядового действия, а возникало на материале бытовых сцен, существовавших, как говорил Веселовский, «на обочине обряда», совсем, или слабо, или никак не связанных с ним самим, то возникала другая форма (таковы драматические формы так называемых «ателлан» и южно-итальянского «мима»; в них есть элементы шутовства и скоморошества).

КУЛЬТОВАЯ ФОРМА ГЕНЕЗИСА ДРАМЫ. КУЛЬТ И ПРОИСХОЖДЕНИЕ ДРЕВНЕГРЕЧЕСКОЙ ТРАГЕДИИ

Обряд и культ – не одно и то же. Это разные исторически и по содержанию, и по форме виды синкретического действия.

Поэтому если драматическое действие развивалось на собственно культовой (а не просто обрядовой) форме, то оно было иным и принимало более строгие очертания.

На стадии образования культа из обряда, перерождения обряда в культ этот обряд постепенно переходил из разновидности всецело коллективного действия в ведение профессионалов: жрецов, служителей культа. Они постепенно создают устойчивый канон и строго соблюдают его.

Но культовый обряд даже в самой строгой и устойчивой форме – это еще не драма. Чтобы драма стала вполне художественной, она должна *отделиться* от культа.

Важнейшая ее черта – *очеловечение* мифа, то есть придание «очеловеченного и человеческого содержания» [291] мифологической основе драмы, которая ставит «вопросы нравственного порядка, внутренней борьбы, судьбы и ответственности» [291].

А необходимой предпосылкой такого процесса является возникновение в обществе свободного отношения к культу, к религиозной легенде.

Таким типом драмы, выросшей из культа, является древнегреческая трагедия; ее генезис, по Веселовскому, представляет собой классический тип возникновения драмы этого рода.

Связь с первоначальными формами синкретического действия в ней вполне очевидна:

- она сама все еще считалась неким культовым действием (недаром в середине арены находился жертвенник со священным огнем);
- она исполнялась несколько раз в год в определенное время, в дни, посвященные богу Дионису; а в нем древние греки чтили поначалу не только бога виноградарства, а бога земледелия вообще. Соответственно днями исполнения были дни годичной смены времени: дни летнего и зимнего солнцеворота и дни весеннего и осеннего равноденствия;
- тот факт, что все роли, в том числе женские, исполнялись мужчинами, тоже объясняется культовым значением игры; маски актеров связаны с ним же.

Хор с пением и танцами были самыми архаичными и неподвижными элементами древнегреческой драмы по сравнению с составлявшими ее наиболее живое и непосредственно переживаемое содержание диалогами и монологами.

Когда из хора выделился «хорег» – запевала, то тем самым был, по Веселовскому, сделан первый шаг к образованию драмы. Эсхилу приписывается историками древнегреческой драмы введение второго актера и создание диалога. Софокл ввел уже третьего актера, а Фриних – женские роли и т.д.

Мало-помалу в выборе и переработке сюжета древнегреческая трагедия постепенно уже совершенно освободилась от традиционных тем, связанных с аграрными праздниками.

Но где же все-таки та черта, граница, тот предел, за которыми мы уже имеем дело с обособившимся от культового действия особый и самостоятельный род поэзии – драму?

По мысли Веселовского, этот предел – там, где постороннее, некультовое содержание начинает брать верх и преобладать над культовым. В процессе такого перерождения содержания происходящая его

трансформация сама собой вытесняет, уничтожает обрядность, и в результате получается игра самодовлеющая, не культовая, – художественная драма.

Это произошло тогда, когда Фриних, под влиянием происшедших громких политических событий, затрагивавших патриотическое самодовольствие граждан Эллады, вывел на сцену историческое событие – завоевание Милета персами. Пораженные афиняне плакали при виде этой драмы, но за дерзостное нарушение традиции приговорили ее автора к денежному штрафу.

Но когда греки победили персов, Эсхил создает тоже исторический (вернее, современный) сюжет в драме «Персы».

И тогда художественная драма окончательно выделилась из культовой.

Если у истоков драмы – культ, если ее родословная связана с культовым действием, – тогда в народе сохраняется уважение к ней, как это было в Греции.

Но такие идеальные условия возникновения драмы из культа, по словам Веселовского, «сошлись лишь однажды – в Греции» и породили в высшей степени художественную форму драмы – трагедию, но это не дает повода «заключать о неизбежности такой именно стадии эволюции» [317].

Иначе, иным путем драма формировалась тоже из культа, но на более поздней фазе, в средневековой Европе.

Если религиозное предание охранялось жрецами культа как неприкосновенное, то возникавшая на его основе драма оказывалась стесненной в своем развитии. Культовое содержание канонизируется, застывает, считается неприкосновенным, когда отсутствует свобода по отношению к культу, и поэтому средневековые мистерии были гораздо более связаны каноном, чем древнегреческая драма. И даже тогда, когда литургическая драма освобождается из-под опеки церкви и выходит на площадь, она оказывается неспособной стать тем, чем стала древнегреческая «трагедия по отношению к дифирамбу деревенских Дионисий» [315].

ФОРМИРОВАНИЕ ДРАМЫ ИЗ ОБРЯДОВЫХ ФОРМ. ИСТОКИ ДРЕВНЕГРЕЧЕСКОЙ КОМЕДИИ

Если драма возникает не из культа, а из обряда, и особенно из материала, находящегося на обочине этого обряда, – она имеет другую судьбу. Например, в Индии и Китае драма считалась низшим ро-

дом искусства, как, скажем, скоморошество в древней Руси, а деятельность актеров – «лицедеев» – считалась презренной.

Греческая *комедия* также имеет другие истоки и другую судьбу, чем трагедия. Она вышла из «фаллических песен», т.е. из подражательного обрядового хора. В ней не было ни мифологических сюжетов, ни идеализированных героев. В ней были типы и положения, взятые из сферы быта. Свои художественные качества древнегреческая комедия обрела в значительной степени под влиянием трагедии: «В этом смысле, – говорил Веселовский, – можно сказать, что вышедшая из культа трагедия подняла комедию из бытового шаржа в мир художественных обобщений» [316].

Таким образом, согласно концепции А.Н.Веселовского, разные драматические формы выделяются из обряда и культа и развиваются самостоятельно в этих параллельных, независимых друг от друга эволюционных ветвях, до тех пор, пока уже сформировавшаяся собственно литературная традиция не станет основным формообразующим элементом дальнейшего развития драматического рода.

6. Индуктивная теория происхождения литературных родов А.Н.Веселовского и философско- эстетическая теория Аристотеля – Гегеля

Такова концепция генезиса литературных родов, т.е. возникновения литературы как вида искусства, разработанная А.Н.Веселовским.

В ней – во всей сложной системе ее умозаключений и выводов – нет ничего умозрительного (кроме, пожалуй, одного тезиса – о более древнем происхождении эпоса по сравнению с лирикой).

Все положения вытекают из сопоставления, исследования громадного количества фактов древней литературы, фольклора, этнографии, истории, психологии, причем с использованием материала истории многих народов и данных многих древних языков.

Это *индуктивная* научная теория.

Для Веселовского литературные роды и их более частные структуры – жанры – это определенные *типы* художественных произведений; его теория – это классификация литературных памятников преимущественно с формальной, структурной точки зрения.

Отсюда нелюбовь Веселовского к чисто логическим дефинициям и отсутствие четких определений, некоторая неясность его формул. У Веселовского нельзя найти тех строгих и точных, логически выведенных определений отдельных поэтических родов, какие имеют ме-

сто в построениях ученых, оперирующих со схемами гегелевской философии и эстетики.

Веселовский им не доверял; он считал, что аристотелевские и гегелевские логические схемы с точки зрения лежащей в их основе фактической базы узки: они обобщают, как классические, только некоторые образцы художественного эпоса, лирики и драмы, – те, которые сложились в древней Греции и Риме, – и распространяют на литературу вообще. Поэтому европейские литературы, с сильным воздействием на них античной традиции, более или менее этим логическим определениям соответствуют, хотя и с трудом укладываются в них с течением времени. Но уже восточные, например, – соответствуют им не очень с самого начала, и многое в истории древних восточных литератур этим схемам не поддается и ими не объясняется.

Вот что Веселовский писал на эту тему:

«Мы долго жили обобщениями поэтик Аристотеля и Горация, все примеряя к Гомеру и Вергилию, Пиндару и Сенеке и греческим трагикам. Поэтическое откровение, не предвиденное Аристотелем, плохо укладывалось в их рамки; Шекспир и романтики сделали в ней большую брешь; романтики и школа Гриммов открыли непечатую до толе область народной песни и саги; затем явились этнографы, фольклористы; сравнительно-литературный материал настолько расширился, что требует нового здания, поэтики будущего.

Она не станет нормировать наши вкусы односторонними положениями, а оставит на Олимпе наших старых богов, помилив в широком историческом синтезе Корнеля с Шекспиром.

Она научит нас, что в унаследованных нами формах поэзии есть нечто закономерное; что поэзию слова не определить отвлеченным понятием красоты, и она вечно творится в очередном сочетании этих форм с закономерно изменяющимися общественными идеалами» [317].

Концепция Аристотеля – Гегеля акцентирует при определениях поэтических родов прежде всего содержательно-философскую сторону этих понятий.

Концепция Веселовского больше имеет в виду формально-структурную сторону.

То есть и та, и другая учитывают как содержательные, так и формальные элементы литературных родов, но акцентирует разные стороны их.

Идеальным было бы соединить эти концепции в более широком синтезе, дедукцию – с индукцией, логические операции – с описанием фактов, философию – с морфологией литературных явлений.

Но реально эти две ветви литературно-теоретических обобщений развиваются обособленно, и до сих пор часто противопоставляются. Тем не менее они – не враги.

Исследования Веселовского – совершенно оригинальный и единственный в литературоведении пример применения индуктивного сравнительно-исторического метода к решению сложнейшей проблемы происхождения поэзии и ее важнейших, наиболее общих форм – литературных родов.

Ничего подобного не знает история литературоведения ни одной страны, кроме России. Концепцию Веселовского многие пытались оспорить, но не смогли противопоставить ей ничего, кроме умозрительной критики. Для критики *предметной* всегда не хватает такого же знания фактического материала, каким отличался Веселовский.

Теория происхождения литературных родов – огромная заслуга Веселовского, его большое научное открытие.

Правда, традиционно теория литературы идет дедуктивным путем – за Аристотелем и Гегелем, а потом за формалистами.

Тем не менее, при этом все всегда с уважением оглядываются на Веселовского – не в силах ни продолжить, ни повторить, хотя бы для проверки выводов, его путь исследования.

§ 6. ИСТОРИЧЕСКАЯ ПОЭТИКА: ТЕОРИЯ СЮЖЕТА И МОТИВА; ИСТОРИЯ СЮЖЕТОВ

1. Место теории сюжета и мотива в системе исторической поэтики А.Н.Веселовского. 2. Теория сюжета: сюжет и тема; «схематизм» сюжета. Мера «схематизации» и вопрос о количестве сюжетов. Методологическое значение открытия Веселовского. 3. Принципы разграничения мотива и сюжета. 4. Проблемы литературного генезиса на уровне мотива и на уровне сюжета. 5. Проблематика изучения истории мотивов и истории сюжетов. 6. Значение теории сюжета Веселовского в истории литературоведения.

1. Место теории сюжета и мотива в системе исторической поэтики А.Н.Веселовского

Освещение генезиса поэзии, истории формирования литературных родов было лишь фундаментом исторической поэтики, намечало ее общие контуры.

Теория литературных *родов* и составляющих их *жанров* – это исследование литературы на уровне *типов* художественных произведений.

Теория сюжетов и мотивов – это исследование на уровне *художественного произведения*: то, что в современной теории литературы называют теорией или поэтикой сюжета и композиции (надо иметь в виду, что А.Н.Веселовский не вычленял понятия композиции из понятия сюжета; поэтому «сюжет» в его трактовке примерно соответствует тому, что сейчас иногда называют сюжетно-композиционной структурой).

После создания концепции исторического формирования литературных *родов* дальнейшая разработка системы исторической поэтики вела поэтому на следующий, более конкретный уровень – к проблеме *сюжета*.

2. Теория сюжета: сюжет и тема; «схематизм сюжета»

Историей сюжетов А.Н.Веселовский заинтересовался еще раньше, чем проблемой происхождения литературы и литературных родов, и работал над этими темами параллельно всю жизнь. И всю жизнь он собирал материалы для особого раздела своей исторической поэтики – «Поэтики сюжетов». Но завершить этот свой труд он не успел: осталось большое количество еще не обработанных и не обобщенных материалов. Как писал об этом академик М.П.Алексеев в статье «К фрагментам «Поэтики сюжетов» А.Н.Веселовского», «большая папка рукописей, частью перебеленных, частью оставшихся в черновиках, фрагменты, экскурсы, заметки разного назначения, конспекты и планы, выписки из книг, сделанные слабой старческой рукой, – таков внешний итог этого громадного замысла, не получившего окончательной обработки»¹.

Тем не менее замысел и методология создания поэтики сюжетов были А.Н.Веселовским детально продуманы. А практическое решение задачи упиралось в две трудно разрешимые проблемы.

Одна из них – чисто практическая, связанная с необходимостью сбора, классификации, описания и анализа громадного, – в сущности, необозримого материала. (Не будем забывать, что для Веселовского любой вывод имел значение только как результат исследования, сопоставления, сравнения и обобщения по возможности всего конкретного материала, который дан историй мировой литературы от ее истоков до современного состояния. Умозрительные догадки и абстрактные априорные, придуманные, «высосанные из пальца» «модели» он не признавал и никакой наукой их не считал).

Другая трудность – отчасти теоретическая, отчасти методическая (какие способы анализа здесь можно применить?), – была связана с неразработанностью принципа *формализации* литературных явлений и составляющих их *элементов*.

Ведь сравнивать – в научных целях – можно и нужно *сравнимое*². А для этого надо точно определить, что с чем сравнивается и по какому общему основанию. В применении к проблеме сюжета – это

¹ Ученые записки ЛГУ, 1941, вып. 8. С. 17

² Конечно, в принципе можно сравнивать что угодно с чем угодно. Например, в целях тренировки развития абстрактного мышления Льюис Кэррол, который был не только писателем – автором знаменитой «Алисы в стране чудес», – но и известным математиком, задавал своим студентам на занятиях вопросы типа: «Что общего между птицей и горчицей?». Правильный ответ был: «Они щиплются». Но это, по существу, всего лишь тест на остроумие и способность абстрактно мыслить, но не решение научной или даже учебной задачи путем сравнения как способа анализа.

значило установить хотя бы общие принципиальные признаки сюжета, чтобы при сравнении не иметь в виду в одном произведении одно, а в другом – нечто другое.

СЮЖЕТ И ТЕМА

Вначале Веселовский вообще не отличал сюжет от темы (кстати, этимологически французское слово *Sujet* значит – «тема», «предмет»). Затем он начал все более настойчиво и последовательно противопоставлять сюжет как схему построения произведения его конкретному тематическому содержанию, т.е. подчеркивать принадлежность сюжета к *форме*.

И вот когда Веселовский смог абстрагировать сюжет от темы, от конкретного содержания, и вычленил его в качестве формального элемента произведения, формального способа его построения, он тем самым сделал очень значительный шаг вперед по сравнению с Гегелем, русской эстетикой (Белинский, гегельянцы, шеллингянцы, революционно-демократическая критика, культурно-историческая школа Пыпина и его последователей).

«СХЕМАТИЗМ» СЮЖЕТА

Признак сюжета как формального элемента – обобщенность, повторяемость – то, что Веселовский обозначил термином «*схематизм*». Понятие «схематизм» в его трактовке имеет не оценочный смысл (тем более не негативно-оценочный, как иногда в современном словоупотреблении, отождествляющем схематизм с упрощением, примитивизацией), а терминологическое значение, связанное с процессом абстрагирования, отвлечения сюжета от его тематического наполнения.

Иначе говоря, под «схематизмом» имеется в виду известная обобщенность, типичность ситуаций, положений, приемов, реализуемых в художественном произведении, а не конкретная разработка конкретной ситуации в конкретном романе, повести или сказке.

МЕРА «СХЕМАТИЗАЦИИ» И ВОПРОС О КОЛИЧЕСТВЕ СЮЖЕТОВ.

Здесь придется сделать некоторое отступление. Когда мы говорим об «известной» обобщенности, то этим лукавым словом обозначается как раз неопределенность степени, уровня, предела обобщения.

Это проблема серьезная, и немало людей задумывалось над ней, пытаясь, например, сосчитать, сколько всего существует в литературе сюжетов.

Секретарь Гете – Эккерман – свидетельствует об одном высказывании своего «патрона»: «Гоцци угодно было утверждать, – сказал Гете, – что существует всего тридцать шесть трагических ситуаций. Шиллер изо всех сил старался найти побольше, однако даже тридцати шести не насчитал».

Занимаясь изучением «Тысяча и одной ночи», известного сказочного цикла, в котором, казалось бы, столько сюжетов, сколько обозначено в названии, голландская исследовательница М.И.Герхард насчитала их всего лишь около 300, причем подробно разработанных – только 180, да и то среди них обнаружила многочисленные пары «сюжетов-двойников».

А аргентинский писатель Хорхе Луис Борхес насчитал всего *четыре* сюжета и написал о них миниатюру под названием «Четыре цикла». В ней читаем:

«Историй всего четыре. Одна, самая старая, – об укрепленном городе, который штурмуют и обороняют герои [скажем, история Трои, изложенная в «Илиаде» Гомера – С.С.]».

Вторая история, связанная с первой, – о возвращении. Об Улиссе, после десяти лет скитаний по грозным морям и остановок на зачарованных островах приплывшем к родной Итаке...

Третья история – о поиске. Можно считать ее вариантом предыдущей. Это Ясон, плывущий за золотым руном. (Правда, в прошлом любое начинание завершалось удачей. Один герой похищал в итоге золотые яблоки, другому в итоге удавалось захватить Грааль. Теперь поиски обречены на провал. Капитан Ахав [имеется в виду герой романа Г.Мелвилла «Моби Дик» – С.С.] попадает в кита, но кит его все-таки уничтожает; героев Джеймса и Кафки может ждать только поражение).

Последняя история – о самоубийстве Бога. Атис во Фригии калечит и убивает себя;... Христа распинают римские легионеры.

Историй всего четыре. И сколько бы времени нам ни осталось, мы будем пересказывать их – в том или ином виде».

В конце XIX века французский исследователь Жорж Польти, заинтересовавшись вышеприведенным высказыванием Гете, решил проверить, посчитать, сколько же сюжетов на самом деле. И, исследовав около 1200 произведений (в основном драматургических), изучив судьбы более 8000 литературных персонажей, в результате получил то же самое число, что и Гоцци, и написал книгу «Тридцать шесть драматических положений»¹.

¹ «Les Trente-six Situations dramatiques». P., 1895

А.В.Луначарский, предлагавший в одной из своих работ исследование Ж.Польти вниманию русских читателей, говорил, что «писатель фактически может лишь комбинировать известные объективно данные положения»

Не столь давно Сергей Дмитренко, разбираясь во всем этом, предложил: «Но почему бы тогда вообще не свести все сюжеты в одну сияющую точку? Ведь такая точка отыскивается!»

Вспомним эпитафию, взятую Достоевским к своему ключевому созданию – роману «Братья Карамазовы»: «Истинно, истинно говорю вам: если пшеничное зерно, падши в землю, не умрет, то останется одно; а если умрет, то принесет много плода» (Евангелие от Иоанна, гл.ХІІ, ст.24). Позднее эти слова выбили на его надгробии, может быть, потому, что в них заключена идея самого емкого мирового мифа, мифа об умирании и воскресении, сюжета, которому подчинена вся жизнь на земле»¹.

МЕТОДОЛОГИЧЕСКОЕ ЗНАЧЕНИЕ

ОТКРЫТИЯ ВЕСЕЛОВСКОГО.

Как видим, степень абстрагирования конкретных положений, из которых складываются сюжеты, может быть разной. Уровень, мера «схематизма» зависит именно от этого.

Но само теоретическое осознание явления и понятия «схематизма сюжета», четко построенное на разграничении сюжета и темы, было введено в литературоведение А.Н.Веселовским – и как теоретическая категория, и как методологический принцип, и как методический инструмент анализа структуры художественного произведения, его формы и содержания.

Здесь дело даже не в степени абстрагирования и соответственно не в количестве насчитываемых сюжетов (тем более что тут, в изложенных выше попытках подсчета количества сюжетов, вообще-то говоря, нет четкого отграничения «темы» от «схемы», т.е. содержательного материала от формального приема), а в самом *принципе*, теоретически осознанном А.Н.Веселовским, – это самое главное, остальное – детали, варианты.

Схематизм сюжета, с одной стороны, ведет к шаблону. С другой – является опорой, точкой отсчета, исходным моментом для отталкивания от него и создания новых вариаций одних и тех же сюжетов или для создания сюжетов новых. Т.е. *схематизм* и *своеобразие* взаимопроникают, вырастают одно из другого.

Обобщенные сюжетные ситуации, типовые схемы на определенном уровне абстрагирования, обобщения составляют сюжетный

¹ Дмитренко С. Сюжеты о сюжетах // Литература. Приложение к газете «Первое сентября», 1995, № 39, 40

костяк *жанров*, представляющих собой другой уровень структуры художественных произведений, более общий, чем сюжет.

В чем же, по Веселовскому, заключается задача *поэтики сюжетов* как части всего здания исторической поэтики? Задача состоит в том, чтобы проследить формирование и развитие сюжетов, начиная с их простейших, зародышевых форм. И вот тут возникает новая проблема: сюжет – уже есть *сложное* образование, поэтому для выяснения его генезиса необходимо разложить его на более *мелкие* элементы, далее уже неразложимые единицы.

Так Веселовский пришел к идее разграничения *сюжета* и *мотива*. До конца осуществить ему эту идею, правда, не удалось. Но начало было положено.

3. Принципы разграничения мотива и сюжета

Как Веселовский формулировал определение сюжета?

«*Сюжеты* – это сложные схемы, в образности которых *обобщились* известные акты человеческой жизни и психики в чередующихся формах бытовой действительности». Понятие «сложные схемы» уточняется так: «Сюжет – тема, в которой снуются [т.е. соединяются, сочетаются – С.С.] разные положения – мотивы» [495].

От сюжета **МОТИВЫ** отличаются большей простотой – образной «одночленностью схематизма», т.е. это тоже известное обобщение, «схематизм», но только обобщение *одного* типичного положения.

Иначе говоря, мотивы – это элементарные, простейшие, не разлагаемые далее (без разрушения образности) схемы, положения, единицы, из которых состоят мифы, сказки, далее – художественные произведения индивидуального творчества. Например: кто-то похищает солнце (затмение), злая старуха уводит красавицу и т.д.

Мотив Веселовский определяет следующим образом: «Под мотивом я разумею простейшую повествовательную единицу, образно ответившую на разные запросы первобытного ума или бытового наблюдения» [500]. Так что, с одной стороны, мотив – это неразложимая далее единица, с другой – блок, кирпичик, кубик, из которых собираются различные фигуры и сложные сооружения – сюжеты.

И те, и другие – и мотивы, и сюжеты, – по Веселовскому, входят в общую копилку и в оборот литературной истории как *формы* для выражения изменяющегося, усложняющегося, нарастающего идеального (т.е. духовного) содержания.

Но если *мотивы* отличаются признаками *простоты* и *устойчивости*, то *сюжеты*, напротив, *сложны* и могут *варьироваться*, вбирать в себя новые мотивы либо комбинироваться друг с другом.

Разграничение мотива и сюжета – это принципиальное теоретическое открытие Веселовского, и не только с точки зрения структуры (например, в отношении «оппозиций»: простота – сложность, устойчивость – вариативность, часть – целое и др.) или степени абстрагирования от конкретного содержания, но и с точки зрения генезиса и отсюда – разного теоретического, методологического подхода к его (генезиса) объяснению.

4. Проблемы литературного генезиса на уровне мотива и на уровне сюжета

А.Н.Веселовский впервые выдвинул положение о том, что генезис мотивов и генезис сюжетов имеют разную природу и поэтому они могут и должны по-разному объясняться.

Мотивы как *простейшие* формулы могли зарождаться в разнотемных средах, у разных народов самостоятельно (как это объясняется в теории самозарождения мифа Тейлора). Их похожесть, одинаковость, однородность – следствие однородности бытовых и психологических условий и проявлений жизни и сознания первобытного (и – на более поздних этапах – не только первобытного) человека.

Мифологическая школа Гриммов – Буслаева – Афанасьева не отличала мотивы от сюжетов и поэтому толковала их происхождение и сущность одинаково, не дифференцированно – как продукт одной и той же эволюции от одного и того же доисторического предка.

Но эволюция могла идти и так, как они думали (т.е. от одного предка), и по-другому – самостоятельно, хотя и одинаково в разных частях света и у разных народов – вследствие отражения одинаковых условий жизни (по теории самозарождения).

Ту же ошибку, что и мифологи гриммовской школы, повторяли и бенфеисты, сторонники теории заимствований: они тоже не отличали мотивы от сюжетов и всё считали продуктом заимствований.

Между тем заимствованные мотивы *по структуре* не отличаются от самозарождающихся, а потому, по убеждению Веселовского, объяснение генезиса мотивов не может опираться на теорию заимствований вообще.

По происхождению мотивы могут быть либо общие (идущие от одного предка), либо самозарождающиеся, не имеющие общего предка, причем самозарождающиеся на разных исторических фазах.

Поэтому для объяснения генезиса мотивов может использоваться либо гриммовская гипотеза, либо тейлоровская, но никак не бенфеистская: «На почве *мотивов* теории заимствования нельзя строить» [505], – писал Веселовский. И совсем другое дело – *сюжеты*. Сюжет всегда – *комбинация* мотивов.

Их (сюжетов) «схематизм» (обобщенность, типичность), по Веселовскому, «наполовину сознательный» [505], т.е. является результатом *творческого* акта. Он предполагает определенную свободу волеизъявления автора: свободу выбора и свободу сочетания мотивов. Но ведь и выбор, и сочетания зависят от авторского понимания, намерения, цели. То есть сюжет – это уже, несомненно, *акт творчества*, тогда как мотив на древнейшей стадии генезиса может возникать бессознательно.

Структуру сюжета нельзя *целиком* вывести из действительности (т.к. она в значительной степени *условна*). Поэтому в сюжетах нужно различать разные элементы – сферу самозарождения (которая идет от действительности) и сферу заимствования (от акта выбора), а также, может быть, еще и сферу коллективного (в фольклоре) или индивидуального творчества. Так что в качестве теоретической основы объяснения генезиса литературных элементов теория заимствований «работает» не на уровне мотива, но на уровне сюжета.

Следовательно, в изучении сюжетности нужно выделять и различать два не только *структурных*, но и *исторических* пласта:

а) первичный – мотивы; они возникают еще в пору первобытного синкретизма;

б) вторичный – сюжеты: они вырастают из мотивов уже на более поздней стадии, т.е. на этапе и в русле процессов поэтического, литературного творчества и развития (в фольклоре и в литературе).

Проблема *генезиса* (из действительности, психологии, быта, от общего предка и пр.) важна для понимания *мотивов*.

Проблема *сюжета*, по Веселовскому, – это уже в большей степени не проблема генезиса, а проблема собственно поэтической, литературной *истории*, литературного творчества и проблема *структуры*.

5. Проблематика изучения

истории мотивов и истории сюжетов

Согласно Веселовскому, мотивы могут самозарождаться не только в праисторические времена, но и в более поздние, когда вступает в силу фактор взаимодействия, взаимовлияния и заимствования в процессах развития фольклора и литератур разных народов.

При этом вновь возникающие мотивы могут присоединяться, приращиваться к уже существующим и функционирующим сюжетам и получают в их составе новое эстетическое значение. Видоизменяться в такой системе могут не только новые, но и входящие в нее изначально прежние, древнейшие мотивы, идущие из праистории, от эпохи синкретизма. Следовательно, в составе сюжетов нужно различать (и это очень непростая задача) две группы, два *слоя* мотивов:

- а) древнейших (доисторических);
- б) более поздних – уже исторических.

Это противопоставление двух групп мотивов, предложенное Веселовским, очень важно – оно имеет *методологическое* значение. Именно на основе такого противопоставления и соответствующей классификации мотивов и строится *историческая* поэтика сюжетов в системе Веселовского.

ПЕРВЫЙ ЭТАП (УРОВЕНЬ) ИЗУЧЕНИЯ

Основные формулы мотивов необходимо выделить сначала в самых ранних, древнейших памятниках. А полученные в результате схемы исследовать с двух сторон:

- 1) со стороны *содержания* (в соотнесении с различными явлениями первобытной культуры);
- 2) со стороны *формы*, особенно там и в те моменты, где они (мотивы), наполняясь новым содержанием, соотносятся уже не с действительностью, что было главным в период их возникновения, а с различными литературными сюжетами.

ВТОРОЙ ЭТАП (УРОВЕНЬ) ИЗУЧЕНИЯ

Далее, на следующем этапе (после установления зачаточных мотивных формул) необходимо, по Веселовскому, исследовать историю их преобразований (от эпохи к эпохе, от народа к народу, от литературы к другой литературе) в сложных сочетаниях – вплоть до современности (учитывая и включение в сюжеты новых, т.е. поздних по происхождению, мотивов).

Веселовский считает, что складывавшиеся сюжетные схемы вели к кристаллизации, к выработке определенных *типов* героев, действующих лиц. Все это постепенно соединяется с моментом *оценки* действий и действующих лиц – положительной или отрицательной. Причем на разных ступенях исторического развития одно и то же действие, явление оценивается по-разному.

Например, сюжет «Амур и Психея» отражает, по Веселовскому, действовавший в прошлом «запрет брака членов одного и того же тотемистического союза» [495].

Но у Апулея и в сродных по сюжету сказках отношение к этому явлению уже иное – «примирительное» [495]. По Веселовскому, здесь (т.е. в изменении содержания и оценки) – и надо искать критерий для установления хронологии, а стало быть, и истории сюжетов.

Разные комбинации мотивов в сюжетных схемах, разное отношение и оценка отражаемых ими явлений – все это позволяет приурочить сюжетные схемы к разным ступеням, к разным историческим фазам развития культуры.

Применяя этот критерий, можно разобраться даже в самых сложных сюжетах, которые каждая эпоха переиначивала, перерабатывала по-своему, обновляя их мотивный состав и структуру для выражения своего собственного миропонимания (т.е. исторический критерий «работает» и при объяснении типа структуры, и при объяснении характера содержания).

6. Значение теории сюжета А.Н. Веселовского в истории литературоведения

Теория сюжета и мотива Веселовского, по существу, – первая попытка формализации важнейших элементов художественной системы, состава произведения в целях его научного структурного анализа.

Это такой уровень анализа, обобщения, абстрагирования, которого литературоведение до Веселовского еще не достигало.

Здесь важна не только и не столько конкретика, важны сами *принципы*:

а) выделения и противопоставления разных *уровней* структуры произведения;

б) поиска *первоэлементов*, далее неразложимых частей, («кирпичиков») образной сюжетной структуры;

г) определения законов их сочетаний и комбинаций в историческом развитии;

д) ориентации этих комбинаций и содержащихся в них оценок на определенные пласты исторического содержания.

Потом, впоследствии, литературоведение подвергнет теорию сюжета и мотива Веселовского ревизии.

Так, формальная школа предложит другую оппозицию: не «мотив – сюжет», а «фабула – сюжет». Но эта теоретическая формула не отменяет формулу Веселовского. Она представляет собой просто другой разрез художественной структуры, другую ее проекцию, в другой плоскости; это другой взгляд на строение художественного произведения, позволяющий ввести понятие композиции с более или менее

определенным содержанием, т.е. дифференцировать сюжет и композицию.

Хотя для разработки теории композиции, так же как и собственно теории сюжета, важны и тот, и другой подходы.

А понятие *мотива* после Веселовского очень широко входит в литературоведение, правда, при этом утрачивает четкость и приобретает разные смысловые наполнения. «Мотив», «лейтмотив» – это очень часто употребляющиеся в литературоведческих анализах термины, порой с весьма размытым содержанием.

О том, как формалисты отвергли мотив в качестве неразложимой мельчайшей образной единицы-формулы, о том, как В.Пропп в своей «Морфологии сказки» выдвинул положение о первичности не мотива, а другого элемента структуры, о том, как в дальнейшем и его теория была подвергнута ревизии (например, Ю.Смирновым), – обо всем этом мы поговорим позже.

Сейчас подчеркнем, что именно Веселовским в нашем литературоведении было положено начало поиску первоэлементов художественной формы и законов их сочетаний. В этом заключается громадное значение его теоретических идей.

В концепции Веселовского центр тяжести, акцент (это надо учитывать) – не на изучении *индивидуального*, а на анализе *повторяющегося, устойчивого* (чем в первую очередь и должна заниматься наука). Хотя – мы об этом говорили – Веселовский и признавал большую роль личного начала, особенно в литературе новейшей. Эту грань он видел: «Я не хочу сказать, чтобы поэтический акт выражался только в повторении или новой комбинации типических сюжетов. Есть сюжеты анекдотические, подсказанные каким-нибудь случайным происшествием, вызвавшим интерес фабулой или главным действующим лицом». «Не типичен», – говорил он, – в этом смысле и современный роман, в котором «центр не в фабуле, а в типах» [500-501].

Учение Веселовского о сюжете и мотиве – очень значительный вклад в науку, как и его теория генезиса литературных родов.

Оно оказало очень большое влияние на дальнейшее развитие теории и истории литературы.

Особенно в рамках формальной школы, в значительной степени опиравшейся на открытия Веселовского, хотя формалисты и не любили в этом признаваться, считая себя первооткрывателями, революционерами в науке.

§ 7. ИСТОРИЧЕСКАЯ ПОЭТИКА: ПРОБЛЕМЫ ПОЭТИЧЕСКОГО СТИЛЯ

1. Проблема стиля. 2. Стиль как элемент формы. 3. Причины и механизм разделения языка на поэтический и «прозаический». 4. Средства сохранения образности в языке. 5. Два вида образности поэтического языка. 6. Образность слова. Эпитет. Виды эпитетов. История эпитета. 7. Образность сложных словосочетаний. 8. Постоянные стилистические формулы. 9. Своеобразие и значение теории стиля Веселовского.

1. Проблема стиля

Исходным моментом в определении поэтического стиля являются в концепции Веселовского понятия «поэзии» и «прозы» в применении к языку, к речи. Эти термины в его понимании не соответствуют нынешнему обыденному, да и научному словоупотреблению.

«Прозой» он называл речь обыденную, деловую, научную и т.п., а «поэзией» – речь художественную, включая в ее состав как стихотворную речь, так и собственно прозаическую речь художественной литературы и фольклора.

А под поэтическим *стилем* Веселовский соответственно имел в виду те особенности поэтической (т.е. художественной) речи, которые отличают ее от речи прозаической (нехудожественной).

Проблемами поэтического стиля, разновидностями и структурой поэтической (художественной) речи Веселовский занимался всю жизнь. Но даже и перед своей кончиной он еще не чувствовал себя вполне уверенным для того, чтобы дать определенные ответы, четкие дефиниции, однозначные формулы, и, по его собственным словам, стремился лишь «*наметить путь*, по которому можно было бы пойти исследователю, если бы все необходимые для этого *факты* были под рукою» [347]. Очень характерное признание для ученого, который не слишком доверял умозрительным построениям философской эстетики, полагаясь сначала на индуктивное изучение и затем уже на теоретическое обобщение конкретных фактов.

Чем принципиально отличается поэтический (художественный) язык от языка прозаического (делового)?

Веселовский, изучив все существовавшие на этот счет суждения (от Аристотеля до Спенсера), установил единственный их итог: они констатируют лишь тот факт, что поэтический язык более насыщен образами, метафорами, сравнениями и т.д., отличается ритмичностью, приподнятостью и экспрессивностью выражения.

Чем определяется выбор того или иного поэтического стиля? Содержанием? Да, конечно, но содержание меняется, а элементы стиля – все те же: разные наборы одних и тех же образных единиц речи.

Плюс к этому существует еще диффузия и переход элементов из одного качества в другое, смена их функций: то, что раньше было поэтическим, становится принадлежностью деловой речи и наоборот, – прежде «прозаическое» может войти в состав «поэтической» речи, приобрести поэтическое значение. Но так или иначе, при этом поэтический стиль в целом, в противоположении прозаическому, остается отличным от него, *особым* стилем.

Из этих наблюдений Веселовский сделал вывод о том, что к определению стиля следует подходить *преимущественно* не с содержательной, а с *формальной* стороны.

2. Стиль как элемент формы.

Придя к заключению, что стиль в меньшей степени зависит от содержания, чем, например, сюжетность, Веселовский счел правомерным подойти к вопросу о различии языка поэтического от прозаического, – по его словам, – «*определенно формально*» [348].

То есть стиль, с точки зрения Веселовского, есть в первую очередь элемент формы, так к нему и надо подходить, не отрывая, разумеется, от содержания абсолютно. Только при этом нужно видеть и отделять друг от друга те или иные исторические этапы развития, изменения, смещения стиля (стилей), т.к. их *источник* все-таки в сдвигах *содержания*, в изменениях духовной сферы, происходящих в процессе исторического развития общества.

3. Причины и механизм разделения языка на поэтический и «прозаический»

Веселовский (как до него А.Н.Афанасьев) считал, что первоначально каждое слово было *метафорой*, имело конкретно-образный, наглядный смысл. Он говорил, что в эпоху *возникновения* языка каж-

дое слово «односторонне-образно» [355] отражало какую-то одну, наиболее яркую, наглядную черту или сторону обозначаемого этим словом предмета.

Но по мере развития знаний о внешнем мире и по мере того, как древний человек обнаруживал, фиксировал и выделял в одном и том же предмете разные признаки, об этом предмете вырабатывалось постепенно некоторое общее понятие, выражавшее не один признак, а совокупность признаков данного предмета.

А такое общее понятие включает в себя многие признаки и ассоциации и в силу этого теряет свою конкретность, наглядность, перестает быть метафорой. Так же решается этот вопрос у А.Н.Афанасьева; но совсем иначе – у А.А.Потебни¹.

Затем оно в сознании людей связывается с другими понятиями (о других предметах), и это ведет к все большей утрате, обеднению ассоциаций наглядно-живописных и психологических, с одной стороны, а с другой – к расширению ассоциаций отвлеченных, абстрактных (понятийных, а не метафорических).

Так что причиной разделения древнего – в целом образно-наглядного – языка на язык поэтический и прозаический стало появление и развитие *абстрактного мышления*. (Здесь можно было бы провести аналогию с развитием сознания ребенка – от конкретно-образного к абстрактно-отвлеченному).

А дальше процесс дифференциации двух «языков», двух стилей продолжается и углубляется.

Отличительный признак и основная тенденция развития *прозаического* (делового) языка, по Веселовскому, – все большая отвлеченность, стремление к выражению обобщенных понятий и отвлеченных мыслей.

Отличительный признак и основная тенденция *поэтического* языка – стремление к сохранению, удержанию образно-наглядного, конкретно-чувственного элемента в слове и в языке в целом.

Такова основная причина разделения. А следствием его стало то, что поэтический и прозаический язык разошлись

- и с точки зрения их *функций*;
- и с точки зрения *тенденций* развития;
- и с точки зрения применения разных *средств выражения смысла*.

¹ См. об этом: Сухих С.И. Теоретическая поэтика А.А.Потебни. Нижн. Новгород, 2001. С. 51-57

4. Средства удержания, сохранения образности в языке.

Как, какими средствами сохраняются, удерживаются образно-наглядные средства слова и речи?

1) При помощи *ритма* (он закреплял, по Веселовскому, в языке словесные конструкции, в особенности парные).

2) При помощи *психологического параллелизма* (т.е. соотнесения предмета, его признаков с человеком, с человеческой психологией, внутренним миром) – т.е. посредством разного рода олицетворений).

Ритм, ударения помогают упорядочить и закрепить психологически-образные уподобления, ассоциации, сопоставления предметов в слове и языке.

Таким образом, основа поэтического стиля – «психологический параллелизм, упорядоченный параллелизмом ритмическим» [355].

Веселовский считал, что на основе таких параллелизмов складываются символы, метафоры, сравнения; этой же цели служит относительно более обильное сохранение в поэтической речи эпитетов.

5. Два вида образности поэтического языка

А.Н.Веселовский различает:

- 1) образность *слова* (эпитет);
- 2) образность *словосочетаний* (они складываются на основе разных форм *психологического параллелизма*).

6. Образность слова.

Эпитет. Виды эпитетов. История эпитета

Эти вопросы освещены А.Н.Веселовским в его статье «Из истории эпитета» (1895 г.).

«Эпитет, – по Веселовскому, – одностороннее определение слова, либо подновляющее его нарицательное значение, либо усиливающее, подчеркивающее какое-нибудь характерное, выдающееся качество предмета» [73].

Под «нарицательным значением» Веселовский понимает его первоначальную, наглядную образность. Это до некоторой степени (хотя и не вполне) соответствует тому, что Потебня называл «внутренней формой» слова.

Когда в процессе развития сознания и языка это наглядное представление, конкретная образная ассоциация бледнеет – она подновляется, поддерживается при помощи *эпитета*. Эпитет имеет своей

основной задачей удержать и подчеркнуть наглядно-образную, живописную черту предмета.

ВИДЫ ЭПИТЕТОВ

Если «нарицательное» (т.е. первоначально-образное) значение подновляется другим, *родственным по содержанию* словом, то, по классификации Веселовского, это *тавтологический* эпитет (солнце красное, свет белый, ночь черная и т.п.).

Если это образное значение поддерживается, усиливается другими словами, не родственными, но подчеркивающими *особое* качество предмета, то это другой вид эпитета – *пояснительный*.

Он может подчеркивать либо существенный признак предмета (ясное копьё), либо его назначение, практическую цель, а также совершенство предмета в каком-либо отношении (соха золотая, столы белодубовые, ножки резные и т.п.)

ИСТОРИЯ ЭПИТЕТА

Ее следы запечатлены прежде всего в *содержании* эпитета, поэтому по содержанию и можно их установить, реконструировать.

Дело в том, что, по Веселовскому, смысловая сторона эпитетов определяется бытовыми и психологическими состояниями и признаками *разных эпох*. Так, он различает, например, эпитет *синкретический* (слитный) и *эпитет-метафору*.

Пример синкретического эпитета – «остр» (острый). Он в древнем языке применялся и к свету, и к звуку; поэтому «остр» означает соединение, слияние признаков и того, и другого; это синкретический эпитет. Пример «метафорического» эпитета – «черная» тоска. Появление и употребление такого эпитета предполагает определенную аналитическую работу сознания: а) раздельность впечатлений, б) их сравнение, в) соединение – вывод.

Поэтому *постоянный* эпитет, столь употребительный в фольклоре – по Веселовскому – не признак его древности, как принято считать¹, а наоборот, – признак более поздней эпохи. Он возник благодаря традиции, песенному шаблону и т.п.

¹ Ср. точку зрения Ф.И.Буслаева: он считал, что предметы получали свое первоначальное название по тем свойствам, которые ярче бросались в глаза и затрагивали воображение древнего человека (в этом Веселовский с ним согласен). А сила первоначального впечатления остается в таких древнейших элементах языка, как постоянные эпитеты. Веселовский же считал, что постоянные эпитеты появляются позднее, тогда, когда сила первоначального впечатления тускнеет, и именно для ее поддержания. Здесь он солидарен с Потебней.

А вся дальнейшая история эпитета связана с разрушением этой шаблонности, она «будет состоять в разложении этой типичности индивидуализмом» [80].

И далее в статье «История эпитета» Веселовский описывает ряд *этапов* этого процесса, важных для установления хронологической, исторической последовательности развития поэтического стиля:

- окаменение эпитета;
- накопление эпитетов;
- образование сложных эпитетов и т.д.

Но одной только образности *слова* в языке недостаточно, при всей ее емкости, для развития поэзии. Главный путь удержания, сохранения и развития образности в языке – образность сложных *словосочетаний*.

7. Образность сложных словосочетаний

Этой проблематике Веселовский посвятил работу «Психологический параллелизм и его формы в отражениях поэтического стиля».

ВОЗНИКНОВЕНИЕ ТРОПОВ

Психологический параллелизм, т.е. соотнесение предмета с человеком, его внутренним миром, психологией и т.п., т.е. различные виды олицетворения, Веселовский считал основой образности вообще.

Источник психологического параллелизма – антропоморфизм древнего мировосприятия. В явлениях природы, предметах, вещах древний человек видел признаки волевой жизнедеятельности, перенося на внешний мир представления своего собственного самосознания и не вполне отделяя себя от природы. Это и породило в языке, с точки зрения Веселовского, параллелизм словесно-образных выражений.

В стадии *возникновения* психологический параллелизм основан не на *сравнении*, т.к. сравнение, по Веселовскому, предполагает уже наличие относительно развитой способности *анализа*, сознательной работы мысли, а на *сопоставлении* «по признакам действия, движения» [126] и т.п. В растениях, животных, предметах неживой природы люди усматривали признаки, свойственные человеку, и сопоставляли, например, солнце – с глазом, тучу – с птицей, видели параллели в том, как «дерево клонится», а «девушка кланяется» и т.п.

Все это самые простейшие парные образования психологического параллелизма. И такая первичная схема *двучленного* параллеле-

лизма представляет собой, по Веселовскому, *древнейшую* форму поэтической образности.

Следующая историческая и логическая стадия в развитии структуры психологического параллелизма – *перенесение признаков* (т.е. содержательной стороны образа: движения, действия и т.п.) с одних объектов (предметов) на другие. Например: птичка поет, небо хмурится, звери разговаривают...

Это уже не сопоставление, это *метафорическая* тенденция, приводящая к рождению собственно *метафоры*. Она, в свою очередь, способствует накоплению все более сложных и многообразных словесно-образных параллелей.

У Веселовского, как и во многих современных словарях литературоведческих терминов (в отличие, кстати, от Потебни) метафора понимается нерасчлененно (в неё включаются как частные ее виды синекдоха, метонимия и собственно метафора).

Далее (на стадии возникновения культов, религий) процесс еще более усложняется. Параллелизм возникает теперь уже не только на антропоморфной основе (т.е. в результате соотнесения с человеком), но и на основе параллельного сопоставления с явлениями, существами мифологическими, со сверхъестественным миром – продуктом фантастической деятельности человеческого сознания.

Это уже другой уровень, другой вид метафоры. Хотя и сам мифический образ имеет одним из главных своих источников древнее антропоморфное сознание. Поэтому мифологические ассоциации (сопоставление образов мифа с явлениями природы и мира человека) порождают метафоры и символы мифологические наряду с метафорами и символами антропоморфными (и в дополнение к ним).

Затем развивается *сравнение* (но в нем участвует уже не только бессознательное сопоставление, но и отчетливая работа сознания, в том числе и аналитическая).

Таким образом, первый цикл исторически последовательного развития поэтического языка заключается в том, что развитие психологического параллелизма по содержанию формирует разные виды тропов – образных элементов стиля.

Историческая цепочка такова: образно-наглядное слово (любое) – эпитет – двучленный параллелизм – метафора (ее разновидности: антропоморфные и мифологические символы) – сравнение.

Следующие циклы – дальнейшие исторические стадии развития тропов: образования, накопления, усложнения в них новых элементов, признаков, т.е. дальнейшее усложнение и обогащение стиля.

Разные исторические стадии развития сознания порождают разные слои тропов: антропоморфное сознание – один слой, мифологическое сознание – другой слой, дальше, с развитием поэтических форм от фольклора до индивидуального литературного творчества, каждая историческая эпоха добавляет свои слои.

Т.е. образные элементы стиля возникают, порождаются на разных исторических стадиях развития сознания.

Но все равно на любой из этих стадий в их основе лежит *психологический параллелизм*, который, по Веселовскому, представляет собой *структурную основу*, двигатель, механизм образования тропов, элементов стиля.

Так выглядит в концепции Веселовского объяснение генезиса, природы и структурной основы элементов стиля; одновременно оно становится и объяснением происхождения их содержания.

ОБРАЗОВАНИЕ СТИЛИСТИЧЕСКИХ ФИГУР

Затем Веселовский описывает структуру многочисленных *фигур* поэтического языка.

Рождаются, развиваются они из простейшего – *двучленного* – психологического параллелизма.

Его общая схема: картинка природы = картинка из человеческой жизни; при *различии* объективного содержания они тем не менее в чем-то *созвучны*, вторят друг другу.

Изменение, развитие двучленного параллелизма, по Веселовскому, зависит от того, как развиваются составляющие его и сопоставляемые части (параллели).

Один путь такого развития связан с превращением *двучленного* параллелизма в *многочленный*. В этом случае многочленный параллелизм создается путем приращения, одностороннего накопления одинаковых аналогий между несколькими сходными объектами. Принципиальная схема здесь такова: человек = несколько параллелей из сферы природы.

Пример Веселовского:

*Не свивайся трава со былинкой,
Не ластися голубь с голубкой, -
Не свыкайся молодец с девицей.*

Здесь уже не два, а три объекта, три образа сближаются; вернее, один (из человеческой жизни) с двумя другими (из жизни природы).

Сближение может осуществляться не с двумя, а с тремя, четырьмя, пятью и т.д. объектами (образами).

На взгляд Веселовского, это уже некий стилистически-аналитический прием, подобный накоплению признаков в слове, превращающем его из образа в понятие. Поэтому Веселовский считал формирование многочленного параллелизма уже достаточно поздним явлением развития народно-поэтической стилистики.

Второй путь развития простейшего двучленного параллелизма – противоположный первому: двучленный параллелизм превращается в параллелизм *одночленный*. Суть этого процесса заключается в том, что один из членов параллели «*умалчивается*», а другой «*впитывает*» в себя его содержание¹.

Так рождаются разные виды метафор и символов (их существенный признак – переключение содержания второго или многих других параллельных образов – в содержание одного, с которым они и сопоставляются по каким-то признакам).

Символ и метафора, по Веселовскому, отличаются от аллегии тем, что аллегория искусственна (он называл ее «личным символизмом»), а символ и метафора – естественные виды образности, они органически развиваются из антропоморфического, затем мифологического мировосприятия и закрепляются в искусстве благодаря вековой народной песенной традиции.

Собственно символ от метафоры *по структуре* он не отличал; порой даже выражался в том смысле, что метафора является продуктом развития древней антропоморфной символики («Поэтический символ становится поэтической метафорой...» [181]).

Третий путь развития поэтической образности заключается в том, что выход из двучленного, а затем и многочленного параллелизма может происходить не только переходом к одночленному, т.е. метафорическому (символическому) типу образности, но и переходом к *отрицательному* параллелизму.

Его схема: человек – не = тому, или другому, или третьему и т.д. явлению природы. Пример Веселовского:

Не белая березка нагибается.

Не шатучая осина расшумелась, -

Добрый молодец кручиной убивается...

Это уже отрицание параллелизма, выход из двойственности, разложение ее, отличие одного объекта от других, похожих объектов или явлений. Мы имеем здесь уже не сближение человека с природой, не олицетворение, а наоборот, выход из него, отделение человека от природы, подчеркивание его противоположности природным явлениям. При создании отрицательного параллелизма аналитическая

¹ См. об этом: Академические школы в русском литературоведении, с. 264

работа сознания активизируется. «Это как бы подвиг сознания, – пишет Веселовский, – выходящего из смутности сплывающихся впечатлений к утверждению единичного» [188].

Отрицательный параллелизм, предполагающий активную работу сознания, предполагает сравнение предметов и признаков. Сравнение же, по Веселовскому, «это уже прозаический акт сознания, расчленившего природу» [189] (т.е. акт аналитический, сродный с научным).

Сравнению со временем подвергаются все прежние сближения, выработанные историей параллелизма во всех его видах: двучленного, многочленного, одночленного (метафорически-символического) – и благодаря этому происходит новый виток символизации и метафоризации, образуются новые виды метафор, символов и метафорических эпитетов.

Так Веселовский раскрывает генезис, определяет содержание, структурную основу, последовательность исторического развития основных формул поэтического стиля и видов тропов: эпитета, метафоры, символа, сравнения и т.п.

8. Постоянные стилистический формулы

Особую работу А.Н.Веселовский посвятил анализу постоянных стилистических формул, которые служат для описания **ТИПОВЫХ** положений и ситуаций (например, в былинах: седлание коня, одевание, приготовление к бою, бой, трапеза и т.п.). Эта работа называется «Эпические повторения как хронологический момент» (1897). Впоследствии формалисты (В.Шкловский, в частности) приемам такого рода придали особо важные для искусства роль и вес.

9. Своеобразие и значение теории стиля Веселовского

Дальше – по замыслу Веселовского – в рамках исторической поэтики должны были быть описаны такие категории, как метрика, рифма, строфика и т.п.

Но ему не суждено было закончить эту работу.

Таким образом, у Веселовского *стиль* – это категория *поэтической речи*. У Потебни, кстати, тоже. Но у него совершенно другая теоретическая концепция: и история элементов стиля, и объяснение их сущности, содержания и структуры – иные, чем у Веселовского¹.

¹ См.: Сухих С.И. Теоретическая поэтика А.А.Потебни. Нижн. Новгород, 2001. С. 59 - 71

В дальнейшем в теориях стиля содержание этой категории было расширено; к стилю относят не только речевые элементы, но и другие элементы и параметры художественной формы.

Стиль как категория соотносится теперь не с «прозой», т.е. типом речи (как у Веселовского), а с такими категориями, как жанр и метод, стилем собственно поэтического языка занимается особый раздел поэтики – стилистика.

Здесь следует заранее предупредить, что в истории русского литературоведения мы имеем три совершенно разные теории поэтического языка (стиля), последовательно развитые каждая на своей *собственной* теоретической основе: теории Веселовского, Потебни и формальной школы.

Подведем некоторый промежуточный итог относительно разработки Веселовским его проекта исторической поэтики.

Что успел сделать сам его автор? Разработал проблемы происхождения поэтических *родов*, теорию и историю *сюжета* и мотива, теорию и историю элементов поэтического *стиля*. Вот три важнейшие теоретические области литературоведения, где заслуги Веселовского бесспорны и беспрецедентны. (Хотя это действительно всего лишь «три главы», три части задуманного Веселовским грандиозного здания исторической поэтики. В целом же она должна была бы стать очень большим сооружением, состоящим из многих частей и глав).

Благодаря феноменальной эрудиции и разработанному им сравнительно-историческому методу все выводы и обобщения Веселовского подтверждены материалами синхронического и диахронического анализа данных огромного массива фактов многих литератур, фольклора самых разных народов, а также данных этнографии и истории языков многих народов и стран.

§ 8. ОБЩИЕ ИТОГИ УЧЕНИЯ А.Н. ВЕСЕЛОВСКОГО И ЕГО РОЛЬ В ИСТОРИИ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ

1. Создание основ истории всеобщей литературы. 2. Разработка специального метода литературоведческих исследований и сделанные на основе его применения конкретно-исторические открытия Веселовского. 3. Значение создания проекта исторической поэтики и ее общей концепции. 4. Индуктивный способ исследования и проблемы эстетического анализа. 4.1. Вопрос о соотношении дедукции и индукции в научном познании. 4.2. Постановка проблемы перехода неэстетического в эстетическое и степень разработки этой проблемы у Веселовского. 4.3. Сравнительно-исторический метод и проблема изучения индивидуального творчества. 5. Границы сферы эффективного применения сравнительно-исторического метода. 6. Концепция психологического параллелизма как основы теории стиля. 7. Теория сюжета и мотива Веселовского и литературоведение XX века. 8. Теоретический поиск Веселовского и проблема «первоэлемента» художественной структуры. Заключение.

Подведем общий итог разработки рассмотренных выше основных аспектов учения А.Н.Веселовского.

1. Создание основ истории всеобщей литературы

Из всех литературоведов А.Н.Веселовскому принадлежит наибольший вклад, наибольшая доля в создании основ истории всеобщей (или «всемирной») литературы.

Все его труды нацелены на решение двуединой задачи:

- а) открыть общие законы, управляющие литературным развитием;
- б) превратить таким путем и на этой теоретической базе историю литературы в специальную науку со своим предметом и своим методом.

На решение этой двуединой задачи направлена и его теория, и его методология (я думаю, что наряду с теорией и методологией А.Потебни, это наивысшая точка развития литературоведения в XIX веке, а может быть, и не только в нем).

В итоге десятилетий кропотливого сравнительного изучения поэтического искусства разных народов А.Н.Веселовскому удалось свеести хаотическую картину сочетания, суммирования историй разных

литератур в период возникновения идеи создания всеобщей литературы к стройной обобщающей схеме. В основе процессов развития всемирной литературы, по Веселовскому, лежит объективная и все более усложняющаяся в ходе развития художественного сознания взаимосвязь содержания и формы.

А эту последнюю (т.е. форму) он постарался выделить, абстрагировать, сделать специальным предметом изучения специальной литературоведческой науки – исторической поэтики.

По сравнению с теорией и методологией культурно-исторической школы, не говоря уже о мифологической, этот поворот был настоящей революцией в литературоведческой науке.

Вместо изучения преимущественно проблем содержания, притом понимаемого как история общественной мысли, на передний план специального рассмотрения теперь выдвигались закономерности развития языка искусства, его художественной формы. Это и позволило Веселовскому основать особую, сравнительно-историческую школу в литературоведении, занявшую передовые позиции в мировой науке о литературе в XIX веке.

Разработанный им метод исследования позволял выявлять причинно-следственные отношения, возникавшие между разными рядами литературных явлений. На этой основе можно было строить исторические, генеалогические лестницы литературных родов, жанров, сюжетов, мотивов, стилистических формул. Эти цепочки, с одной стороны, уходят ретроспективно вглубь веков, теряясь в доисторическом мраке, а с другой, – вырастая оттуда, тянутся, разрастаются, постепенно образуя могучее ветвистое дерево всемирной литературы вплоть до новых, свежих побегов современных литературных течений, школ, поэтических индивидуальностей.

Таков первый глобальный итог его работы.

2. Разработка специального метода литературоведческого исследования и сделанные на основе его применения конкретно-исторические открытия А.Н.Веселовского

Разработанный Веселовским сравнительно-исторический метод стал действительно специальным методом литературоведения (а не лингвистики, не этнографии, не истории культуры вообще).

В нем соединились, были синтезированы рациональные стороны теории и методологии

- и мифологической гипотезы Я. и В.Гриммов;
- и теории заимствований Т.Бенфея;

- и теории самозарождения Э.Тейлора;
- и методологии культурно-исторической школы (И.Тэна, А.Н.Пыпина, Н.С.Тихонравова и др.).

Как *индуктивный*, этот метод почти совершенно исключает возможность умозрительных априорных построений.

Как *исторический*, он позволяет надежно выделить то, что действительно повторялось в разных литературах и в разные периоды на протяжении многовекового развития поэзии и осознать появление новых качеств литературы на каждом новом этапе ее эволюции.

Как *сравнительный*, он предостерегает и предохраняет от односторонности обобщения опыта отдельных литератур и неоправданного распространения его на литературу как таковую, точно так же как помогает выявить своеобразие и специфику отдельных литератур.

А все это в совокупности позволяет обеспечить высокую степень объективности выводов, полученных с помощью данного метода.

Благодаря применению своего метода Веселовский сделал ряд выдающихся открытий в целом ряде конкретных областей литературоведения: в области мифологии и фольклора, в истории византийской, романо-германских, восточных и славянских (в особенности русской) литератур¹.

- Он впервые предметно, на фактах доказал, что мифотворчество не ограничивается доисторическим периодом, но продолжилось и в средневековую эпоху на новой основе².
- В работах Веселовского намного глубже, чем в трудах других европейских медиевистов, раскрыт процесс взаимодействия языческой культуры с христианской.
- А также основательно исследован процесс взаимодействия устного народного творчества с книжной культурой.
- Больше, чем кто бы то ни было другой из ученых, А.Н.Веселовский сделал для раскрытия посреднической роли Византии в культурном общении Запада с Востоком.
- Предложенная им методика изучения движения литературных сюжетов позволила наиболее точно по тем временам определить пути передвижения произведений в Средние века.
- Он выдвинул новую концепцию Возрождения, на десятки лет опередившую развитие литературоведческой мысли его време-

¹ См.: Горский И.К. Александр Веселовский и современность. М., 1975; Горский И.К. Александр Веселовский // Академические школы в русском литературоведении. М., 1975. С.265 – 278.

² О вкладе А.Н.Веселовского в теорию и историю мифа см.: Топорков А.Л. Теория мифа в русской филологической науке XIX в. М., 1997. С. 315 –380 (Гл. 4. А.Н.Веселовский о мифе: комплексная программа филологических исследований).

ни: мировая наука о культуре Ренессанса вышла на уровень идей Веселовского только к 30-м годам XX века.

- В России с именем А.Н.Веселовского связаны первые успехи романо-германской филологии (в частности, дантоведения).
- Веселовский впервые дал серьезные, неопровержимые доказательства наличия связей и типологических сходжений древней русской литературы с другими европейскими литературами; иначе говоря, он опроверг, похоронил концепцию самоизоляции древней русской культуры, ее оторванности от общих мировых процессов художественного и общекультурного развития.
- Веселовский сделал много очень важных конкретных открытий в области изучения фольклора (например, в реконструкции южно-русских былин) и литературы (в частности, в исследовании истории романа, повести, новеллы и некоторых других жанров, в изучении творчества ряда западноевропейских и русских писателей) и т.д. и т.п.

Таков второй глобальный итог его исследовательской работы.

3. Значение создания проекта исторической поэтики и ее общей концепции

Веселовскому принадлежит и лучшая для своего (и не только своего) времени попытка построения *исторической поэтики* и развития в связи с этим ряда фундаментальных теоретических идей.

Хотя его грандиозный проект и не был доведен им до конца, но общая концепция исторической поэтики была им создана и обоснована теоретически, а также в рамках этого проекта было решено несколько очень крупных ее задач. Кстати, решение или даже просто постановка любой из них принесла бы славу и составила честь любому ученому:

- им была построена индуктивная теория происхождения и развития литературных родов;
- выдвинута теория происхождения, сущности и эволюции основных элементов поэтического стиля;
- сделана, по существу, одна из первых попыток формализации структуры художественного произведения путем разграничения мотива и сюжета и разработки проблем теории и истории мотивов и сюжетов;
- выдвинуто противоположное кантианскому понимание роли личности в историко-литературном процессе и соответственно по-новому поставлена важнейшая теоретическая и историко-литера-

турная проблема традиций и новаторства (прежде всего традиций). (Причем проблема эта не только была поставлена, но было предложено и оригинальное ее решение, существенно подкрепленное теоретическими разработками и анализом громадного эмпирического материала).

Конечно, система Веселовского – это научная концепция своего времени. И хотя она во многом время это опередила, и составила фундамент многих позднее вошедших из нее в общий арсенал науки о литературе идей, положений, понятий, принципов и способов анализа, в ней, естественно есть и свои недостатки, есть определенная ограниченность (с современной точки зрения) как в решении ряда отдельных проблем, так и в вопросе об универсальности сравнительно-исторического метода, о границах и возможностях его применения к исследованию конкретного литературного материала.

Что Веселовскому в этом отношении не удалось, или, лучше сказать, не до конца удалось?

4. Индуктивный способ исследования и проблемы эстетического анализа

4.1. Вопрос о соотношении индукции и дедукции в научном познании

Для Веселовского было свойственно некоторое преувеличение возможностей *индуктивного* способа анализа и определенная недооценка дедукции и эстетического принципа исследования художественных явлений.

В свое время крайности преклонения перед эмпирическим познанием (тем «методом муравья», который, по Бэкону, тащит в свой «муравейник» все, что ни попадет, без разбору), познанием исключительно «опытным» и основанном только на «факте», которое позитивисты противопоставили методам философской эстетики с ее дедукцией и страстью к построению умозрительных априорных «моделей» (методом «паука», вытягивающего свою паутину из самого себя, по тому же Бэкону), были едко высмеяны В.Ф.Одоевским в повести «Русские ночи»: «В ученом мире то и дело вы слышите: сделайте милость, без умозрений, а опыт, чистый опыт; между тем известен только один совершенно чистый опыт, без малейшей примеси теории и вполне достойный названия опыта: медик лечил портного от горячки; больной, при смерти, просит напоследях покушать ветчины; медик, видя, что больного уже спасти нельзя, соглашается на его желание; больной покушал ветчины и выздоровел. Медик тщательно внес в свою записную книжку следующее опытное наблюдение: «Ветчина – успешное средство от горячки». Через несколько времени тому же медику случилось лечить сапожника также от горячки; опираясь на опыт, врач предписал больному ветчины – больной

умер; медик на основании правила: записывать факт, как он есть, не примешивая никаких умствований, – прибавил к прежней отметке следующее примечание: «Ветчина – средство, полезное при горячке лишь для портных, но не для сапожников».

Веселовский – отнюдь не такой «упертый» индуктивист; он никогда не спешил с выводами, его правилом было: сначала собрать, исследовать и обобщить по возможности *все* факты, относящиеся к тому или иному вопросу, а потом уже делать вывод.

Но тем не менее неистребимое недоверие к «умозрениям» и односторонняя ориентация на индуктивные методы анализа у него все же есть.

Веселовский не смог диалектически, органически увязать эстетическую науку с историей литературы: слишком сильно было его предрасположение к умозрительным суждениям философской эстетики. Это сказалось особенно в его работах по истории литературных связей. Преувеличение роли индукции заводило его порой в бесконечный лабиринт погони за фактами. Это занятие в принципе не имеет конца, так что в конце концов неясно, где поставить точку и каким количеством конкретных примеров можно ограничиться для того, чтобы сделать достоверный вывод. Ведь по мере нарастания количества фактических данных и при том, что процесс такого нарастания непрерывен, наступает момент, когда от исследователя требуется уже не накопление фактов, а их ограничение и отсеивание. Нужно ограничиться существенной частью фактического материала и отвлечься от всего остального. Но когда речь идет о фактах литературных, отделение существенного от несущественного все-таки требует применения эстетического критерия и глубокого философского осмысления.

Индукция без дедукции чревата срывом в дурную бесконечность погони за новыми и новыми фактами, так что до осмысленных выводов дело может вообще не дойти.

Еще раз повторим, что Веселовский не был столь крайним эмпириком; его обобщениям, построенным на индуктивном опыте, их широте и глубине мог бы позавидовать любой «паук» от науки, любой дедуктивист и любитель строить самые абстрактные «модели», но определенный позитивистский уклон в сторону индуктивного способа анализа у него, особенно в конкретных работах историко-литературного характера, все-таки был.

Каковы же результаты, побочные следствия этого «уклона»?

4.2. Постановка проблемы перехода неэстетического в эстетическое и степень разработки этой проблемы у Веселовского

В определенном смысле с индуктивистским уклоном было связано то что Веселовский не смог решить поставленную им самим задачу – раскрыть при исследовании *генезиса* литературных явлений причины и закономерности перехода внеэстетических явлений в эстетические¹. Но – подчеркнем – проблему он *поставил*, и это очень важно: он показал ложность очень популярной и очень внешне привлекательной идеи о том, что литературоведение должно заниматься только художественными явлениями, исключительно «поэзией», или даже еще уже – поэтикой этой «поэзии». Но все это как раз и значит – строить его на априорных, умозрительных или вкусовых оценках и послылках. А вот показать, как то, что раньше не входило в сферу художественного, на каком-то этапе и вследствие каких-то причин в нее вдруг входит, как неэстетическое превращается, переходит в эстетическое, непоэтическое становится поэтическим, открыть причину, закон и механизм такого перехода – это и значит решить доказательно и научно самую ключевую проблему художественности, поэтичности, проблему специфики и сущности искусства.

Самим Веселовским проблема эта не была решена, но бесконечно важно уже то, что он ее увидел, на нее указал, ее поставил перед наукой, – увидел вопрос там, где другие видели как будто бы очевидный, само собой разумеющийся ответ: что есть поэзия, а что нет, – не задумываясь над тем, ответ ли это или на самом деле только их собственная фантазия или смутное ощущение.

Сам процесс такого перехода неэстетического в эстетическое Веселовский попытался описать эмпирически при раскрытии проблем происхождения поэзии, генезиса литературных родов и элементарных формул поэтического языка, поэтического стиля. Но причину, а, стало быть, и, механизм этого перехода он все же не нашел, не определил и не описал четко, а потому и закон не сформулировал.

Идя от современности вглубь веков и доходя до нижнего хронологического «рубежа» словесного искусства, он оказывался на границе этнографии и незаметно для себя переходил эту границу.

Что же лежит за нею, что находится ниже этой границы?

Он находил там некий аналог тех элементов, структур, форм, которые выше этой границы приобретают уже не этнографическое, а эсте-

¹ См.: Горский И.К. Александр Веселовский. Академические школы в русском литературоведении, с. 232-233, 279; Еще раньше на это указывал Б.М.Энгельгардт. См.: Энгельгардт Б.М. Александр Николаевич Веселовский. Пг., 1924. С. 88-89, 168 – 169.

тическое значение. В то же время ниже этой грани они, т.е. как будто те же самые элементы, эстетического значения не имеют и являются элементами обряда, культа, массового психофизиологического действия синкретического характера. Как объяснить сам переход, сам тот скачок, перерыв постепенности, переход в новое качество, в результате которого явление приобретает эстетический характер, – осталось все-таки тайной. И здесь просто накопление и описание фактов, какими бы многочисленными они ни были, само по себе ответа не давало.

Тут эмпирикой и индукцией и даже мощной интуицией не обойтись; необходимо могучее усилие философской мысли; необходимо глубокое философское осмысление и объяснение этого «скачка».

Следует заметить, что проблема эта (перехода неэстетического в эстетическое) имеет не только хронологический, исторический, т.е. диахронический аспект, но и аспект синхронический; выражаясь фигурально, не только временной, но и «пространственный».

Ведь процесс перехода неэстетических явлений или элементов в эстетическую сферу происходит постоянно (не только в момент возникновения, но и в процессе развития поэзии): скажем, то, что до Пушкина было «презренной прозой», стало перлом поэзии, то, что до него не осознавалось как поэтическое, как эстетическое, стало у него в высшей степени поэтическим. Но это всего лишь пример, и дело не в Пушкине только; в самом широком масштабе, с участием и гениев, и обычных художников, процесс этот происходит постоянно, так же как всегда возможен и обратный переход: из эстетического в неэстетическое. Чехов говорил, что он из описания любого предмета, например, чернильницы, может сделать художественное произведение. Малевич обыкновенной геометрической фигуре сумел придать значение художественного символа. Маяковский пытался сделать явлением искусства рекламу. Авангардисты из мусора пытаются делать нечто «художественное» и т.д. Бывают удачи, бывают неудачи (чаще).

Но проблема *перехода*, которую увидел и поставил Веселовский как проблему объективного исследования, а не умозрительных построений философской эстетики, существует. Ведь увидеть и поставить проблему в науке порой бывает важнее и сложнее, чем сделать попытку, дать какой-либо частный вариант ее решения. Проблему эту попытался научно решить по-своему Потебня. Пытались и многие другие, правда, чаще путем создания умозрительных «моделей». Именно этим способом попытались дать свое решение формалисты. Потом структуралисты-семиотики. Теперь пытаются теоретики «постмодернизма».

Возможно, она и будет когда-нибудь решена. Но не раньше, чем будет найден метод и способ решения, лишенный односторонности позитивистского индуктивизма и эстетско-формалистского умозрительного «моделирования». Мне кажется, наиболее продуктивный путь к ее решению нащупывал А.А.Потебня.

4.3. Сравнительно-исторический метод и проблема изучения индивидуального творчества

С проблемой соотношения и взаимосвязи индукции и дедукции, философии и эмпирики в определенной степени связаны трудности в применении индуктивного сравнительно-исторического метода к анализу явлений новой и новейшей литературы.

Если вести отсчет от «синкретической» фазы, то на определенной стадии развития словесного искусства, на другом конце исторической «шкалы», в создании эстетических явлений все более значительная роль начинает переходить к личному, индивидуальному началу в творчестве.

И в исследовании проблем индивидуального творчества индуктивный способ накопления фактов и принцип их сравнительного изучения все больше терял объясняющую силу, отказывался служить столь же надежным инструментом научного анализа, как в исследовании фольклора или средневековой литературы.

У Веселовского есть изумительные по тонкости стилистического анализа исследования некоторых произведений Петрарки или Жуковского в книгах об этих авторах, но если иметь в виду методологическую проблему изучения тайн личного, индивидуального творчества художника как объекта литературоведческой науки, то поставить такое изучение на строго научную основу он не смог или, может быть, скорее, не успел, потому что вплотную и по-настоящему подошел к этой проблематике лишь в конце жизни.

А на более ранних этапах его работы тоже в этом отношении сыграло свою роль также преувеличение значения индуктивных способов анализа и тезис о преобладающей роли массового, коллективного начала в развитии художественного сознания, который Веселовский с молодости, со времен увлечения идеями культурно-исторического направления, отстаивал много раз в полемике со своими научными оппонентами, особенно адептами эстетического метода.

Когда он противопоставил кантовскому тезису о том, что *«правило искусству дает гений»*, и потому *«научное описание того, каким образом гений создает свой продукт, в принципе невозможно»*, свой, в

свою очередь, столь же заостренный тезис о том, что «*историю литературы, как и вообще историю, делают не гении, а масса*», что литературные формы создаются только *совокупными* усилиями многих, то Веселовский дал некоторые основания для обвинений его в недооценке роли художественной индивидуальности в литературном процессе.

Но для постановки такого вопроса, даже и в столь острой форме, основания у него были. Логика Веселовского в решении этого вопроса была такова.

Во-первых, говорил он, личному творчеству предшествует многовековая история искусства, не знавшего индивидуального творца: ведь нельзя же из сферы искусства исключить, например, фольклор или мифологию.

Во-вторых, по Веселовскому, роль индивидуального творца в литературном процессе представляется преувеличенной в силу специфических законов восприятия литературных произведений.

Причина тут очень проста. Талантливое произведение, превосходя по качеству и силе воздействия остальную массу произведений своей эпохи, с течением времени вытесняет их из общественного, читательского сознания. Оно так заслоняет их собою, что они вообще со временем как бы перестают существовать для последующих читателей и тем более последующих поколений¹.

Литература как бы погибает в большей части созданных ею произведений, оставляя в память о себе лишь отдельные выдающиеся памятники и в то же время накапливая арсенал средств художественного языка, «наработанных» отнюдь не только гениями.

Так, для школьника, да и для студента университета, допустим, литература XIX века выглядит как своего рода цепь сияющих вершин: Грибоедов – Пушкин – Лермонтов – Гоголь – Тургенев – Островский – Гончаров – Салтыков-Щедрин – Некрасов – Толстой – Достоевский – Чехов. Хорошо еще, если не выпадают Тютчев, Фет, Лесков, Г.Успенский и некоторые другие. А все, что вокруг и между этими «вершинами», – как бы не существует, проваливается в небытие. Но ведь реальный литературный процесс вовсе не был похож на такую

¹ Суждения Веселовского подтверждаются данными современных социологических исследований. Так, один из виднейших специалистов по социологии литературы, французский социолог Р.Эскарпи, на Международном коллоквиуме по социологии литературы привел следующие данные: 80% литературной продукции каждого предыдущего года в следующем году забываются; 99% литературной продукции каждого 20-летия в следующие 20 лет начисто уходят из сознания читателей. Право на жизнь за этими пределами обретают не более 10 книг из 1000 (т.е. 1%), и лишь 1 из 1000 (т.е. 0,01%) переходит в категорию произведений, живущих за пределами жизни поколения своего автора, своей эпохи. Таков КПД литературы, как видим, весьма невысокий. См. работы Р.Эскарпи: Escarpit R. Sociologie de la litterature. Paris, 1958; Эскарпи Р. Революция в мире книг: Пер. с франц. М., 1972.

«эстафету». Кроме того, не всегда новое в литературе возникает в творчестве именно гения, порой как раз нет. Конечно, время делает отбор, и изучение литературы XIX в., даже первой половины XX-го (в школе или в вузе, но не в «академической» науке) сейчас уже можно вести с выделением настоящих, подлинных, а не «дутых» литературной критикой величин. Но литературу второй половины XX века, и в особенности ее последних десятилетий, мне кажется, можно и нужно изучать пока только с акцентом на анализе самого литературного процесса, а не творчества отдельных писателей или тем более отдельных произведений, – тут совершенно неизбежны субъективизм и вкусовщина.

А.Веселовский был согласен с установкой культурно-исторической школы на то, что научная история литературы не может строиться только как история «литературных генералов», она должна иметь в виду весь литературный процесс, в том числе и массовую литературную продукцию, и творчество второстепенных писателей.

Что же касается изучения «гениев», то, по мнению Веселовского, наука должна тщательно изучать и освещать не только их самих, но и литературное *окружение* великих писателей.

Он говорил, что история литературы как наука «не только не исключает, но и предполагает пристальное, атомистическое изучение какой-нибудь невзрачной легенды, наивной литургической драмы, не забывая ради них Данта и Сервантеса, а приготавливая к ним. Их понимание, их оценка оттого только выгадает; если для многих они продолжают выситься, точно гигантские статуи на площадях, в безмолвном величии одиночества, то следует помнить, что это одиночество – мираж; пустота создана нашим незнанием, и что к тем площадям издавна вели торные дороги, шли толпы работников и раздавались человеческие голоса»¹. Таков же смысл его знаменитого парадокса о том, что «*петраркизм древнее Петрарки*» [273].

Однако сознание последующих поколений воспитано уже не на сочинениях этой «толпы работников», которые протаптывают дорогу гениям, а только, казалось бы, на произведениях выросших из опыта этой «толпы» талантов, на созданиях стоящих на ее плечах наиболее одаренных, выделившихся и возвысившихся над «толпой» творцов.

Это возвышение талантов, на долю которых впоследствии выпадает честь представлять всю литературу своего времени, и порождает иллюзию зависимости литературного процесса целиком от воли гениев, от индивидуальных усилий и особенностей отдельных авторов.

¹ См.: Записки романо-германского отделения Филологического общества при Имп. С.-Петербургском университете», вып. 1, 1888. С. 23

По Веселовскому, это именно *иллюзия*, тем более, что в произведениях гениев роль, место уже выработанных до них литературных приемов, элементов формы, стиля, короче, единиц художественного языка, – очень велики.

Абсолютных изобретений в литературе не бывает.

То, что кажется абсолютно новым, при внимательном изучении обнаруживает в своем составе немало уже бывшего, того, что есть в литературной традиции. Так что вовсе не постструктуралисты и не постмодернисты открыли то, что они называют термином «интертекстуальность», – и явление «интертекста» – это только часть, одна из линий литературной преемственности, литературной традиции, проблему которой так основательно поставил Веселовский в своих трудах.

Но все то, о чем речь шла выше, хотя и вполне справедливо, но все же еще не дает ответа на вопрос о тайнах индивидуального творчества, о том, что же все-таки делает гения гением и выделяет из «толпы работников». Это лишь подчеркивает тот факт, что такая тайна, такой вопрос, такая сложная проблема все-таки есть.

Веселовский это понимал; и когда (к сожалению, лишь под конец жизни) ему довелось вплотную заняться уже проблемами именно новой литературы, в которой столь сильна роль индивидуальности, он конкретизировал задачи своей исторической поэтики. Он попытался теперь связать поставленные в рамках проекта исторической поэтики цели и задачи с философским «определением поэзии со стороны объекта и психологического процесса» [498]. Поэтому, как утверждает И.К.Горский, ссылаясь на В.М.Жирмунского, Веселовский «с конца 80-х гг. «упорно занимается эстетикой, общей теорией искусства, психологией художественного творчества и восприятия»¹ – словом, теми отраслями знаний, какие необходимы были для того, чтобы истолковать законы личного творчества, открытие которых должно было увенчать его историческую поэтику»².

Он даже задумал разработать и поставить в университете годовой курс лекций, посвященный теме «Философское изучение литературных форм». Таким образом, он понял недостаточность и ограниченность только индуктивных методов анализа. Но сил и времени для решения новых поставленных им перед собой задач уже не хватило.

¹ Жирмунский В.М. Неизданная глава из «Исторической поэтики» А.Веселовского // Русская литература, 1959, № 2. С.178.

² Горский И.К. Александр Веселовский // Акад. школы..., с. 242–243

5. Границы сферы эффективного применения сравнительно-исторического метода

Вопрос об этих границах был поставлен в работах о Веселовском И.К.Горского, на которые я здесь уже неоднократно ссылался. По его мнению, в применении к одному материалу он очень эффективен, в применении к другому – нет. Есть и определенные *исторические* рамки его использования с наибольшей результативностью.

Сфера эффективности сравнительно-исторического метода, согласно выводам И.К.Горского, в историческом аспекте ограничена: а) с одной стороны, той чертой на стадии возникновения поэзии, за которой эстетические явления граничат с неэстетическими (этнографическими)¹; б) с другой – той фазой эволюции литературы, в которой все возрастающую роль начинает играть фактор личного, *индивидуального* начала в создании эстетических явлений.

Следовательно, с этой точки зрения «сравнительно-исторический метод оказывается весьма эффективным именно в тех областях, где преобладает отрывочный материал, часто разбросанный по разным эпохам, народностям и жанрам. И это вполне понятно. Чтобы определить место частей в составе целого, как бы разорванного временем на куски, случайно сохранившиеся то там, то здесь, их приходится прикладывать друг к другу, примерять, сопоставлять – словом, сравнивать по всем линиям и изломам. Если в результате такой операции удастся реконструировать из фрагментов целое, то это уже само по себе доказывает правильность метода»².

Так, чрезвычайно плодотворным, а иногда просто незаменимым этот метод оказывается для фольклористики, изучающей судьбы отдельных жанров по частично уцелевшим памятникам или их фрагментам; а также для восстановления истории странствующих сюжетов, для изучения древних и средневековых памятников. К примеру, реконструкция южно-русских былин, осуществленная Веселовским, – блестящий пример эффективности его методов анализа.

Словом, если в приложении к фольклору и средневековой литературе, безусловно, сказывается сильная объясняющая и реставрирую-

¹ Но только надо напомнить еще раз о том, что И.К.Горский не отметил: эта грань имеет не только временной, исторический аспект, но и , так сказать, «пространственное» «измерение» как отношение литературы и не-литературы, эстетического и неэстетического уже не на синкретической, и не на фольклорной, и не на анонимной средневековой, а на собственно литературной фазе исторического развития художественного сознания. Это та грань, на которой сфера эстетического соприкасается с тем материалом, который эстетически еще не освоен. Ведь смена типов художественного мышления (или «методов», или «направлений»: классицизма, сентиментализма, романтизма, реализма, модернизма) всегда связана с изменением границ сферы эстетического.

² Горский И.К. Александр Веселовский и современность. М., 1975. С. 229

щая способность сравнительно-исторического метода, то по мере перехода в область новейшей литературы с ее преобладающей ролью индивидуального начала и с лавинообразным нарастанием массы наблюдаемых фактов (когда более важным является уже не сбор и накопление фактов, а их классификация и отсев, вычленение наиболее существенных, – на этом этапе и в приложении к такому материалу результативность этого метода, по мнению И.К.Горского, становится более низкой.

Таким образом, он «результативен лишь в пределах одного эволюционного цикла»¹ [хотя и очень широкого – С.С.], а за его границами оказывается менее эффективным, чем другие способы исследования.

«Любопытно наблюдать, как по мере восхождения из глубин веков к современности сужается та база, на какой строилась концепция Веселовского: если у истоков поэзии, пока решается проблема ее происхождения, в расчет принимаются все области культуры, то в дальнейшем, при рассмотрении самой истории литературы, инородные культурные пласты постепенно вытесняются, пока, наконец, словесное искусство не становится исключительным объектом анализа в статьях и книгах об отдельных писателях»². Т.е. при переходе к личному творчеству и к современности сравнительно-исторический метод подходил к той верхней критической точке, где его преимущества перед другими методами анализа утрачивались.

Принимая во внимание эту критику и эти суждения исследователей творческого наследия создателя «Исторической поэтики», не будем забывать нацеленный в далекое будущее *прогноз* Александра Николаевича Веселовского. Он говорил, что признаки общности и повторяемости кажутся совершенно нехарактерными для «индивидуальной» литературы и что в применении к ней говорить о «словаре типических схем и положений» представляется даже как бы и невозможным, что современная литература, как кажется, исключает даже «самую постановку подобного вопроса; но, когда для будущих поколений она очутится в такой же далекой перспективе, как для нас древность, от доисторической до средневековой, когда синтез времени, этого великого упрощателя, 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 поэтическое прошлое – и явления схематизма и повторяемости водворятся на всем протяжении» [494]. Именно этой цитатой закончил свою «Морфологию сказки» В.Пропп, признав в заключительной фразе

¹ Горский И.К. Александр Веселовский современность. М., 1975. С. 230

² Академические школы в русском литературоведении, с. 233 - 234

своей книги, что результаты его исследования сюжетной структуры сказки – это всего лишь строгое доказательство идеи, когда-то высказанной интуитивно не кем-нибудь, а Александром Николаевичем Веселовским.

Так что, как знать, возможно, для исследователей будущего, скажем, через два-три столетия, в изучении литературы 18-20 веков сравнительно-исторический метод (может быть, в иной его модификации) окажется столь же эффективным инструментом, как во времена Веселовского в изучении тех объектов, которыми он занимался (тем более, что та гигантская по объему и трудоемкости черновая работа, которую он должен был выполнять вручную, с легкостью и с кратчайшими затратами времени может быть выполнена компьютерами).

6. Концепция психологического параллелизма как основы теории стиля

Веселовским на основе анализа громадного эмпирического материала была выдвинута идея повторяемости элементов стиля (даже эпитета – с современной точки зрения, наименее повторяемой его единицы), предложена своя концепция различий языка «поэзии» и языка «прозы», поставлена проблема их диффузии (как одной из граней проблемы перехода неэстетического в эстетическое и обратно) и многие другие идеи, касающиеся проблем поэтического языка и стиля (стилистики). В основе его теории стиля и всей его исторической концепции формирования и развития основных элементов и формул поэтического стиля лежит теория психологического параллелизма.

Она очень прочно вошла в научный обиход литературоведения и до сих пор признается многими учеными. Однако не всеми.

И.К.Горский¹, например, считает, что представление Веселовского о двух соотносящихся рядах (внутреннего и внешнего мира) – это попытка применения к объяснению литературного процесса и происхождения основных стилистических формул поэзии (метафоры, сравнения, эпитета и др.) так называемой теории психофизического параллелизма, свойственной для идеалистической философии и психологии. Эта идея, по словам И.К.Горского, «для своего времени была чрезвычайно плодотворной и содержала немало ценных догадок глубокого ума. Но в настоящее время ее вряд ли можно считать научно основательной»², – пишет он, – потому что теория эта дуалистична, она ведет свое начало от Декарта, доказывавшего, что душа не есть тело, а

¹ См.: Горский И.К. Александр Веселовский и современность. М., 1975. С.206

² Горский И.К. Александр Веселовский и современность. М., 1975. С. 206

тело не есть душа, т.е. разъединившего психическое и физическое на две параллельно существующие части, неизвестно чем и как связанные между собой. Впоследствии и марксистская материалистическая психология, и психология экспериментальная, и психология аналитическая (фрейдистская и юнгианская) отказались от этого постулата.

Стало быть, если следовать за ними, то ставится под вопрос и сама философская и психологическая посылка, лежащая в основе, в фундаменте теории стиля Веселовского. Но это касается прежде всего объяснения, обоснования природы явлений стиля, их происхождения, а не анализа их собственно художественной сути и структуры. Поэтому мы не будем здесь, на этой теории «ставить крест», просто отметим как проблему, как вопрос, как указание на недостаточную обоснованность философской и психологической базы этой части «исторической поэтики».

Кстати, от теории психологического параллелизма отказался уже А.А.Потебня – современник Веселовского; он строил свою теорию стиля на других основаниях, хотя в конкретных трактовках структуры элементов поэтического языка у двух великих русских филологов существует немало точек соприкосновения.

7. Теория сюжета и мотива Веселовского и литературоведение XX века

Проведенное А.Н.Веселовским разграничение мотива и сюжета (и обоснование соответствующих понятий) еще не решило проблемы «формализации» структуры литературного произведения, но было важным шагом в этом направлении. Достигнув в своем теоретическом поиске уровня понимания структуры литературного произведения как «схемы» (и введя понятие «схематизма»), а также поставив задачу обнаружения «далее неразложимого» элемента этой структуры, он совершил настоящее научное, методологическое открытие.

Последующая критика литературоведами предложенной им теории сюжета и мотива лежит уже в русле улучшения, усовершенствования, углубления основной методологической идеи Веселовского.

В.Я.Пропп в «Морфологии сказки» в 1928 г. доказал, что мотив, как его определял Веселовский, не может считаться той простейшей неразложимой единицей, с помощью которой можно осуществлять структурный анализ произведения.

Он предложил исходить из того, что одни и те же действия (функции) выполняются различными «персонажами» (в широком смысле – в образе людей, зверей, вещей и т.д.).

Поэтому именно «функцию» (действие) он предложил рассматривать в качестве элементарной, постоянной, устойчивой структурной единицы сюжета – и достиг впечатляющего результата: с помощью всего лишь четко выделенных и описанных им 31 элемента (функции) В.Я.Пропп описал (доказал возможность описания) сюжетных схем всех вообще существующих на свете волшебных сказок.

Книга Проппа, изданная впервые в 1928 году, сейчас совершает триумфальное шествие по странам Европы и Америки, ее издают и переиздают на разных языках во всех концах мира.

Значение этой работы (кстати, как и теории сюжета и мотива Веселовского) не столько в конкретных результатах, сколько в *методологии*, в предложенном им способе анализа, его эффективности.

Но и концепция В.Я.Проппа уже подвергнута вполне основательной критике Ю.А.Смирновым. Ю.Смирнов доказал, что и функции (действия) не остаются постоянными и неизменными, – т.е. показал, что заключения Проппа основаны на одностороннем подходе, когда разработанный им исследовательский принцип считается универсальным, пригодным для любого количества и качества исследуемого материала (хотя В.Я.Пропп исследовал отнюдь не все волшебные сказки, а только те, которые представлялись ему «типичными» для жанра, так, сказать, «типовыми»).

Так что при этом возникает еще вопрос о критериях выделения «типового».

По Ю.Смирнову, недостаток работы В.Проппа заключается в том, что ее автор понял повторяемость функций как нечто неподвижное, застывшее, всегда и во всем равное себе.

Но, с точки зрения его оппонента – Ю.Смирнова, – в повторяющейся сюжетной и жанровой структуре (в зависимости от отражаемой ею реальности) изменяются, развиваются и дополняются если не все, то хотя бы некоторые составляющие ее элементы, т.е. что и функции тоже трансформируются.

Такое понимание проблемы и такой подход к ее решению позволили Ю.Смирнову разработать гипотезу так называемой «эволюционной цепочки». Она дает возможность различать в соотношении частей текста (по сочетанию в нем разновременных формальных элементов по характеру их функций и их содержательного наполнения) последовательность смены исторических эпох (или, наоборот, объяснять изменения в этих сочетаниях и в функциях этих элементов изменением содержания отражаемых сюжетными схемами исторических эпох)¹.

¹ См. работы Смирнова Ю.И.: Славянская эпическая общность // Советское славяноведение, 1967, № 6; О системе эпического повествования // Советское славяноведение, 1968, № 4; Схождения

Эти открытия представляют интерес не только для фольклористов.

И В.Пропп, и Ю.Смирнов единодушны в мнении о том, что мотив (в том смысле, как его понимал Веселовский) непригоден для формально-структурного анализа произведений. Тем не менее для очень большого количества литературоведов понятие мотива остается важнейшей категорией вообще при изучении литературы, и особенно при сравнительном изучении произведений. Правда, понятие мотива при столь широчайшем его употреблении в исследованиях получает очень разную, порой широкую и неопределенную трактовку, наполняется разным содержанием.

8. Теоретический поиск Веселовского и проблема «первоэлемента» художественной структуры литературного произведения.

Веселовский одним из первых в попытке выявления и определения «неразложимой далее» единицы художественной структуры поставил проблему формализации ее элементов и начал двигаться в направлении поиска, так сказать, «первоэлемента» структуры литературного произведения.

При всем пристрастии к индуктивному принципу Веселовский шел в поисках этого элемента от более общего к частному: от рода к жанру, затем к сюжету, к мотиву, к стилистической формуле, к элементу стиля, от сравнения до эпитета, в конечном счете упираясь в СЛОВО. (Хотя некоторые исследователи, например, символисты, искали этот первоэлемент еще «ниже»: в звуке и в сочетании звуков). А намного раньше их это пытался сделать, например, немецкий филолог Гейзе¹.

А.А.Потебня тоже, как и Веселовский, элементарной поэтической единицей считал *слово* и подверг попытке поиска символического смысла в *звуке* резкой критике: «Символизм звука застает готовым не только звук, но и слово с его внутренней формой и для самого образования слова был не нужен. Он может быть причиной преобразования звуков в готовых уже словах»².

Сам Потебня шел в построении своей системы в известном смысле путем, противоположным пути Веселовского: от слова к более сложным структурам, образующим образные системы разного уровня, вплоть до литературного рода и литературы в целом.

между славянскими эпосами и метод исследования // Межславянские культурные связи. М., 1971; Славянские эпические традиции. Проблемы эволюции. М., 1974

¹ Heuse K. W. L. System der Sprachwissenschaft. Berlin, 1848

² Потебня А.А. Эстетика и поэтика. М., 1976. С.121

Заключение

Судьба учения Веселовского не проста и довольно загадочна. Оно оказало очень большое влияние на развитие литературоведения как науки в целом, но не получило настоящего признания, понимания и дальнейшего развития ни на уровне основных составляющих его идей, ни как целое.

Наследие Веселовского, его идеи и оригинальные открытия расплылись, разошлись на частности (так произошло и с Потебней, и с формалистами, и с Бахтиным).

Главное начинание Веселовского (я имею в виду здание его «Исторической поэтики») никто не смог ни развить, ни продолжить, ни тем более достроить. По-видимому, потому, что никто из литературоведов XX века не имел ни такой феноменальной эрудиции, ни такого знания языков.

Даже в вузовском изучении студенты университетов имеют очень поверхностное представление о Веселовском. Между тем, скажем, хотя бы по проблеме поэтических родов филолог не может в процессе обучения своей профессии ограничиться знанием лишь философско-эстетической традиции разработки этой проблемы (по линии Аристотель – Гегель – Белинский). Оно должно быть дополнено знанием и истории происхождения родов литературы, исследованной Веселовским на основе индуктивного анализа всей совокупности относящейся к этой проблеме фактов древнейшей истории человечества, известных к его времени.

Конечно, созданный Веселовским сравнительно-исторический метод – не панацея, это лишь один из возможных методов исследования.

Но в изучении истории литературы, прежде всего всеобщей, всемирной литературы и в определенных исторических границах (очень широких) и в применении к определенному материалу (также громадному по объему) – этот метод один из самых надежных и эффективных. Хотя, может быть, самый *трудоемкий*.

Но дело не только в методе. Учение Веселовского – это одна из самых грандиозных попыток в истории науки о литературе создать целостную *оригинальную* (и притом глобальную, очень масштабную) *научную концепцию, системное представление о том, что есть литература, как она возникает, как устроена и как она развивается*.

СОДЕРЖАНИЕ

| | |
|---|----|
| § 1. Формирование методологии сравнительно-исторического направления..... | 3 |
| Исторические и научные предпосылки формирования сравнительно-исторического метода в литературоведении. Разновидности сравнительно-исторического литературоведения. А.Н.Веселовский. Основные биографические сведения. Вопрос о "школе" А.Н.Веселовского. Философско-эстетические основания сравнительно-исторической методологии Веселовского. Веселовский и культурно-историческая школа. Веселовский и наука его времени. Теоретическое обоснование принципов сравнительно-исторического метода исследования. | |
| § 2. Теоретическое обоснование основных принципов истории литературы как специальной науки..... | 22 |
| Постановка проблемы. Задача построения всеобщей истории литературы. Обоснование понятий «литература», «история литературы», целей ее изучения. Общие законы эволюции словесного искусства. Проблема содержания и формы: методологическая установка Веселовского. Традиционное и личное, индивидуальное в поэтическом творчестве. | |
| § 3. Важнейшие конкретные исследования А.Н.Веселовского в области истории литературы и фольклора..... | 32 |
| Круг историко-литературных интересов Веселовского. Разработка проблемы своеобразия древней русской литературы. Труды Веселовского по литературным взаимосвязям. Теория «встречных течений». Открытие Византии. Решение проблемы «двоеверия» (смешения языческих и христианских элементов в фольклоре и древней словесности. Исследования Веселовского по западным литературам. «Дантовский вопрос». Работы Веселовского о новой русской литературе. | |
| § 4. ИСТОРИЧЕСКАЯ ПОЭТИКА: | |
| замысел и общая концепция..... | 46 |
| Материал исторической поэтики и метод ее изучения. Синхронический аспект. Диахронический аспект изучения элементов художественной формы. Анализ исторической судьбы поэтических форм. Сущность эволюционных процессов и задачи истории литературы. Литературный процесс и творческая индивидуальность. | |

| | |
|---|-----|
| § 5. ИСТОРИЧЕСКАЯ ПОЭТИКА: генезис поэзии (теория происхождения литературных родов)..... | 56 |
| Методологические подходы к изучению проблемы генезиса литературных родов. Понятие первобытного синкретизма. Предыстория поэзии. Три формы синкретической стадии её развития. Поэтическая стадия развития литературных родов. Возникновение эпоса. Возникновение лирики. Происхождение драмы. Индуктивная теория происхождения литературных родов Веселовского и философско-эстетическая теория Аристотеля - Гегеля. | |
| § 6. ИСТОРИЧЕСКАЯ ПОЭТИКА: теория сюжета и мотива; история сюжетов..... | 77 |
| Место теории сюжета и мотива в системе «исторической поэтики» Веселовского. Теория сюжета: сюжет и тема; «схематизм сюжета». Принципы разграничения мотива и сюжета. Проблемы литературного генезиса на уровне мотива и на уровне сюжета. Проблематика изучения истории мотивов и истории сюжетов. Значение теории сюжета Веселовского в истории литературоведения. | |
| § 7. ИСТОРИЧЕСКАЯ ПОЭТИКА: проблемы поэтического стиля..... | 88 |
| Проблема стиля. Стилль как элемент формы. Причины и механизм разделения языка на поэтический и «прозаический». Средства удержания, сохранения образности в языке. Два вида образности поэтического слова. Образность слова. Эпитет. Виды эпитетов. История эпитета. Образность сложных словосочетаний. Постоянные стилистические формулы. Своеобразие и значение теории стиля Веселовского. | |
| § 8. Общие итоги учения А.Н.Веселовского и его роль в истории литературоведения..... | 99 |
| Создание основ истории всеобщей литературы. Разработка специального метода литературоведческого исследования и сделанные на основе его применения конкретно-исторические открытия Веселовского. Значение создания проекта исторической поэтики и её общей концепции. Индуктивный способ исследования и проблемы эстетического анализа. Границы эффективности применения сравнительно-исторического метода. Концепция психологического параллелизма как основы теории стиля. Теория сюжета и мотива Веселовского и литературоведение XX века. Теоретический поиск Веселовского и проблема "первозлемента" художественной структуры литературного произведения. | |
| Заключение..... | 117 |

Станислав Иванович Сухих

ИСТОРИЧЕСКАЯ ПОЭТИКА А.Н.ВЕСЕЛОВСКОГО
Из лекций по истории русского литературоведения

Компьютерный набор и верстка автора

Редактор В.К.Красунов
Корректор И.В.Осина

Лицензия ЛР № 064693 от 5.08. 1996 г.

Подписано в печать 16.07.01. Формат 60x84 1/16. Бумага офсетная.
Печать офсетная. Усл. печ. л. 7,5. Заказ № 993
Тираж 150 экз. Цена договорная

Издательство «КиТиздат», 603022, г. Нижний Новгород,
ул. Кулибина, 14 Типография ННГУ, г. Нижний Новгород, ул.
Б.Покровская, 37